

FASTWOOD

por quim casas / avatares del último cineasta clásico



Lectulandia

Eastwood, considerado actualmente de forma unánime como el último cineasta clásico norteamericano, ha recorrido un camino lleno de varapalos críticos, fracasos comerciales y cuestionamientos ideológicos. Por ello, este libro pretende analizar su trayectoria global desde las tres parcelas más significativas de su aportación al séptimo arte: su faceta de actor, la de productor y la de director.

Además de análisis y comentarios sobre todas sus películas, este libro intenta mezclar la trama artística en su mismo contexto, esto es, se hace hincapié en los vaivenes, tanto cinematográficos como políticos, que han hecho que la obra de Eastwood se valorara en un sentido o en otro.

Aparte de la semblanza biográfica y el estudio de la productora que Eastwood creó en 1968, Malpaso, el libro se adentra en los vericuetos musicales del actor, e incluye una detallada filmografía de todos sus trabajos, desde sus comienzos en películas de serie B hasta sus últimas obras maestras.

Lectulandia

Quim Casas

Clint Eastwood

Avatares del último cineasta clásico

ePub r1.0

minicaja 27.03.14

Título original: *Clint Eastwood: Avatares del último cineasta clásico*

Quim Casas, 2003

Diseño de portada: minicaja

Editor digital: minicaja

Edición original: mon

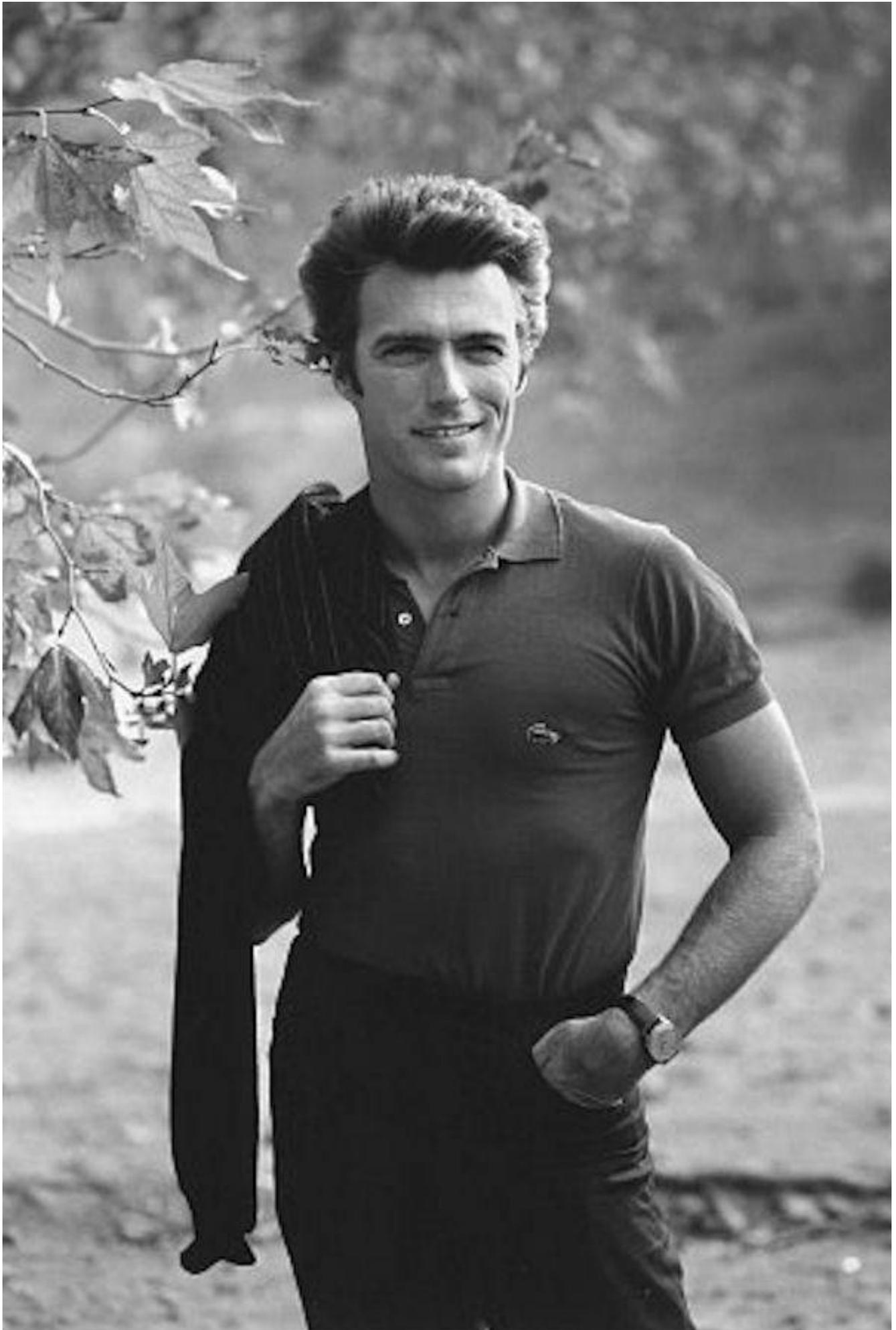
(r1.0) Expresiones regulares

(r1.0) Corrección de erratas

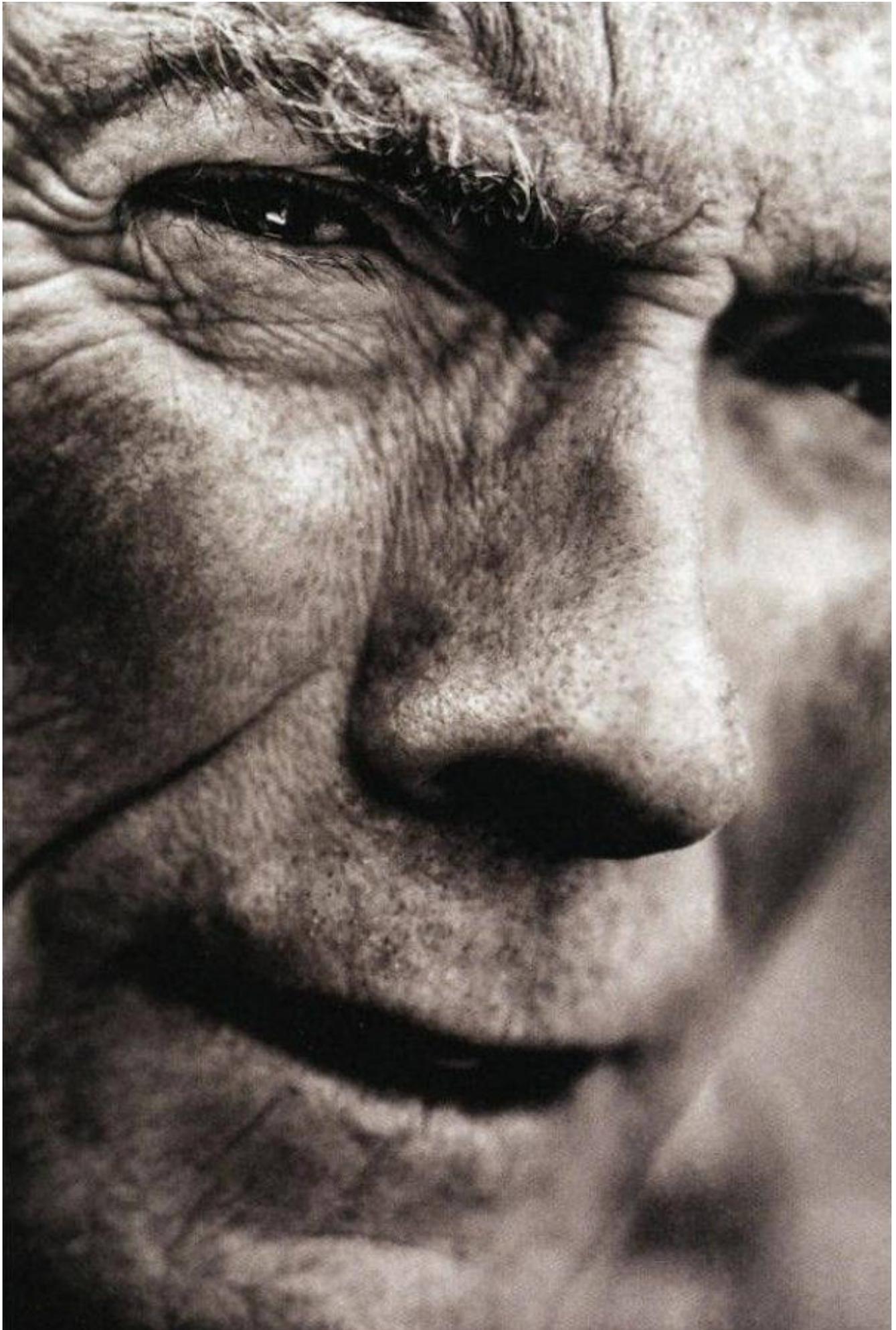
(r1.0) Optimización de imágenes

ePub base r1.0

más libros en lectulandia.com



Para Anton



CAPÍTULO I

EL MISTERIO EASTWOOD



¿Por qué se considera hoy a Clint Eastwood como el último director clásico del cine estadounidense? ¿Qué ha ocurrido realmente en las tres últimas décadas para que la opinión de buena parte de la crítica, no tanto del público, al menos por lo que se refiere a Eastwood como sostén del *star system* hollywoodiense, haya visto modificados sus parámetros al acercarse a la obra del director, actor y productor? ¿Hay realmente tanta diferencia entre sus primeras películas y las últimas que ha realizado? ¿Es necesaria una reconsideración de sus films iniciales a la luz que arroja la madurez de los de estreno más reciente? ¿Ha crecido Eastwood como actor o, simplemente, escoge con mayor criterio los personajes que interpreta asumiendo sus limitaciones? ¿Por qué se acepta en los años ochenta un film políticamente tan poco correcto como *El sargento de hierro*, que en épocas no muy anteriores hubiera sido defenestrado con saña? ¿Era Eastwood un cineasta reaccionario en los setenta y encarna las virtudes de una cierta conciencia liberal en los noventa y en los primeros compases del nuevo milenio? ¿Qué ocurrió para que pasara del individualismo a ultranza (*Harry el sucio*, *El fuera de la ley*, *Ruta suicida*) al estudio de la familia y la comunidad (*Bronco Billy*, *El aventurero de medianoche*, *El jinete pálido*)? ¿Por qué se alaba su tratamiento del jazz a partir de la espléndida película sobre Charlie Parker, cuando esta música de raíz negra, una de las únicas aportaciones culturales de los Estados Unidos según el propio Eastwood, ha tenido siempre un papel predominante en la obra del cineasta? ¿Era necesario que Jean-Luc Godard le dedicara uno de sus films, *Detective*, para que buena parte de la crítica europea empezara a tenerle en cuenta, de la misma forma que la dedicatoria de *Sin perdón* a Don Siegel y Sergio Leone pudo promover una repentina reconsideración del cine de estos dos

realizadores tan presentes, de un modo u otro, en la carrera de Eastwood?

Éstas son algunas de las preguntas que rodean al autor de *El jinete pálido*, y cualquier interesado en la evolución filmográfica de Eastwood puede plantearse muchas más. No todas tienen respuesta, porque parten de circunstancias y fenómenos que van más allá de las películas en sí mismas: el repliegue de las ideologías, el cambio en el sistema operativo hollywoodiense tras el fin de la era de los grandes estudios, la necesidad de referentes a los que agarrarse cuando el cine padece inmensas sacudidas creativas e industriales, la ausencia de auténticos iconos en un cine tan necesitado de los mismos como es el que se fabrica en Hollywood, el flujo y reflujo de aquellos estilos y épocas denostados que, de repente, se convierten en referente para las nuevas generaciones sin que se sepa muy bien qué circunstancias han motivado esa inesperada reivindicación, fenómeno que se da por igual en el cine como en la música pop (ejemplos más o menos recientes el *spaghetti western* y el cine *blaxplotation*, ayer subgéneros y hoy formas de una cierta modernidad).

Por todo ello, Eastwood como cineasta y como personaje me parece un permanente misterio; un fascinante misterio sin parangón en el cine estadounidense de las tres últimas décadas. Del escarnio a la idolatría hay mucho trecho, y ése es el que ha debido recorrer, y vencer en el plano de la reputación cultural, un cineasta capaz de desorientar a detractores y exegetas con una habilidad de la que pocos están dotados. La visión sobre el cine de Eastwood debe ser cosmogénica. No puede analizarse su obra desde perspectivas automáticas como, por ejemplo, la diferencia entre cine de géneros y cine de autor, entre cine norteamericano y cine europeo, entre la ideología de derechas y la políticas de izquierdas, entre el clasicismo y la modernidad, entre las férreas estructuras de Hollywood y una noción no encorsetada de la independencia.

El autor de *Los puentes de Madison* se situaría justo en medio de todas las tesituras enunciadas. Hace cine de géneros, por supuesto, y es más, a la antigua usanza de los géneros de acción (thriller, western y bélico), con alguna que otra escapada por los dominios del melodrama. Pero también se le considera desde hace una década larga como el representante del cine de autor a la americana, otro término discutible porque Alfred Hitchcock y John Ford, porque Nicholas Ray y Samuel Fuller, hicieron películas en Estados Unidos y siempre fueron «autores». Puede resultar significativo que la revista francesa *Cahiers du Cinéma*, generadora de la llamada política de los autores, sea una de las que más se ha significado en favor del cine de Eastwood en los últimos años —como en épocas pretéritas lo hizo con la obra de los citados Hitchcock, Ray y Fuller—, aunque también otras publicaciones influyentes a nivel general o en sus respectivos países (*Positif*, *Films And Filming*, *Dirigido por*) han pasado por el filtro de la autoría la mayoría de películas del autor de *Sin perdón*.

Eastwood firma películas ambientadas en distintas partes de la geografía estadounidense, con personajes totalmente enraizados en su forma de vida, pero es capaz también de procurar una mirada sobre las historias que se aparta gradualmente del modo de ver americano; *Medianoche en el jardín del bien y del mal* es un buen ejemplo. Las películas del director se han ido volcando hacia un cierto clasicismo, hacia esa forma de narrar sin digresiones temporales, con eminente claridad expositiva, pero debe destacarse también el arrojo con el que Eastwood ha encarado algunos de sus proyectos, caso de *El aventurero de medianoche*, *Bird*, *Medianoche en el jardín del bien y del mal* y, en un orden más temático que visual, su discolorada y otoñal *space opera* titulada *Space Cowboys*, lo que le ha valido igualmente las alabanzas de la llamada posmodernidad.

En cuanto al cine rodado al amparo del sistema y el conducido desde la independencia, Eastwood constituye un modelo parejo al del desaparecido John Cassavetes. Durante varios años se dio en su obra como director y como actor una clara diferenciación entre los proyectos que teóricamente debían satisfacer al mayor número posible de espectadores (*El sargento de hierro*, *La lista negra*, *El cadillac rosa*, *El principiante*) y los que le resultaban mucho más interesantes a Eastwood que al estudio con el que está asociado, Warner Bros. (*El jinete pálido*, *Bird*, *Cazador blanco, corazón negro*, *Sin perdón*). Los primeros títulos entrarían en la política de producción normalizada de Hollywood, mientras que algunos de los segundos (*Bird* es el más demostrativo) nacerían desde una independencia que no necesariamente tiene que ser sólo económica: con el dinero invertido en muchas de las películas realizadas por Jim Jarmusch podría costearse el doble de producciones en cinematografías como la española, la italiana o la alemana, y no por eso films como *Dead Man* o *Ghost Dog* dejan de ser muestras representativas, si no las que más, del cine independiente norteamericano contemporáneo.

También es muy reseñable que esa marcada diferencia entre películas personales y necesidades comerciales se ha diluido con mayor rapidez de la esperada. Films como *Un mundo perfecto* —en el que Eastwood jugó bien la baza Kevin Costner—, *Los puentes de Madison*, *Poder absoluto*, *Medianoche en el jardín del bien y del mal*, *Ejecución inminente*, *Space Cowboys* y *Deuda de sangre* han roto esa simbólica barrera y no pertenecen a ninguna de las dos categorías, sino que abrazan ambas indistintamente, situación de la que sobre todo se ha beneficiado el cineasta, que puede volcar temas y sugerencias personales sin tener la sensación de que se está haciendo el haraquiri comercial, como le sucedió con *Bird*.

Para poder realizar su biografía sobre Charlie Parker, considerada casi unánimemente como la mejor película de jazz de la historia, Eastwood debió interpretar en la misma época *La lista negra* (quinta y última pesquisa de Harry el sucio) y *El cadillac rosa* (un insensato cruce entre comedia, cine de acción y

pandillas de moteros). Los directivos de Warner actuaban sibilinaamente, pero actuaban. Si Eastwood quería jugarse algo más que un puñado de dólares de la compañía con su retrato largo en metraje, oscuro y epidérmico de la vida y obra de Parker, debía darles en compensación un par de películas que aseguraran, salvo contratiempos de última hora, mejores dividendos. La situación tácita, aceptada de buen grado por Eastwood, se había producido ya con el western *El jinete pálido*, al que siguió una película bélica de menor riesgo conceptual como *El sargento de hierro*, y se repetiría con *Cazador blanco, corazón negro* (inteligente descodificación del característico mito hollywoodiense, tomando como tema la obsesión de John Huston por cazar un elefante, lo que motivó el rodaje de la alabada *La reina de África*), tras la cual el contrato del cineasta con Warner incluía una película policíaca cargada de secuencias de acción espectacular como *El principiante*.

Por otra parte, el cine de Eastwood resulta muy rico y sugestivo si se pretende hablar de los conflictos ideológicos. La interpretación que en Estados Unidos se tiene de los conceptos políticos de la izquierda y de la derecha difiere considerablemente del punto de vista europeo, lo que nos ha llevado a considerar al personaje más popular del actor, el inspector Harry Callahan, como un neofascista, cuando Eastwood y sus creadores han preferido definirlo como un individualista a ultranza que no cree en las reglas, generalmente corruptas, del sistema. Ciertamente que las decisiones y reacciones de Callahan no son un dechado de virtudes democráticas, y que dos de los directores más ideológicamente conflictivos del cine estadounidense de los setenta, Michael Cimino y John Milius, firmaron el guión de la segunda entrega de la serie, *Harry el fuerte*, pero ésa no es razón suficiente para integrar al violento policía de San Francisco en la nómina de héroes reaccionarios al que tanto apego han tenido siempre en las colinas de Hollywood, desde el justiciero nocturno encarnado por Charles Bronson a las órdenes de Michael Winner hasta los monolíticos personajes diseñados según el mentón, la barbilla, el tórax y el músculo de Sylvester Stallone, Chuck Norris, Steven Seagal o Jean-Claude van Damme.

En la recepción de la obra de Eastwood se reproducen, en definitiva, algunos de los esquemas maniqueos que afectaron durante décadas a la mayor comprensión del arte de algunos cineastas hoy incuestionables, caso de John Ford o King Vidor. Eastwood ha logrado romper no pocos tabúes e ideas preconcebidas en torno a su cine, lo que quizá ha llevado también a una exaltación ciega de todos los productos en los que el cineasta se implica de una manera u otra, a fuerza de sabiduría narrativa, diversificación estilística y temática (el efecto popular del melodrama *Los puentes de Madison*, en el contexto del cine de su autor, triplica como mínimo el que pudo tener *Primavera en otoño*, su primer y anterior acercamiento al género dramático cuando todo el mundo lo reconocía como Callahan o el pistolero de los westerns italianos), mejor aprovechamiento de sus escasos recursos interpretativos y también, por qué no

decirlo, de un cierto repliegue del propio Eastwood como encarnación de un prototipo cinematográfico hacia parajes algo más clementes y reposados; *Sin perdón*, *Ejecución inminente*, *Space Cowboys* y *Deuda de sangre* son sendos ejemplos, sean por la vía del cansancio físico, la edad, el alcohol, el escepticismo o el corazón artificial.

En definitiva, Eastwood, el rostro y el cineasta, el molde y el orfebre, el actor de gesto taciturno y el director de la puesta en escena tan sólida como transparente, ha sabido acercarse a diferentes estratos de espectadores sin, y eso es realmente remarcable, cambiar de orientación con la gratuidad de una veleta ni ofrecer algo en lo que no creyera. Siempre ha sido así. Creía en el violento inspector Harry Callahan, capaz de perseguir al asesino Scorpio por las calles de San Francisco y de «apalazarle» en aras de una justicia arcaica, y cree en el ex policía Terry McCaleb (*Deuda de sangre*), que ya no puede atrapar a ningún delincuente que se ponga a corretear por aquellas mismas calles y necesita de un trasplante de corazón para seguir viviendo. Quizá no creyera tanto en otro policía, esta vez de Nueva Orleans, misteriosamente asociado a todas las víctimas femeninas de un psicópata. Fue el inspector Wes Block de *En la cuerda floja*, película con la que dio la alternativa como director a Richard Tuggle, de quien, por cierto, poco más se supo; se alejó de los dominios de Malpaso y perdió todo el fuelle e iniciativa que se le supusieron. Block no estaba forjado con los signos distintivos que buena parte del público esperaba de un «personaje Eastwood», y por ello esta película bisagra en la trayectoria del cineasta supone un elogio del desconcierto: Eastwood, con los rasgos de Callahan, que no es lo mismo que Callahan con los rasgos de Eastwood, incorporando a un policía adicto al sexo duro y, además, casado, separado e incapaz de atender lo más mínimo a sus dos hijas.

¿No es un desafío que un actor de su posición estable hiciera eso? A mí me parece, más que nada, un atractivo misterio que invalida muchas teorías esparcidas sobre el cine norteamericano y la escasa ductilidad de sus iconos. Y Eastwood es ambas cosas: icono y dúctil.

LA LÍNEA DE SOMBRA

Hay cineastas cuya trayectoria es más o menos fácil de delimitar en etapas. En el caso de otros resulta complicado establecer líneas divisorias entre períodos y atisbar cortes limpios o bruscos a lo largo de su itinerario cinematográfico. En Eastwood todo se complica en los últimos años, cuando se mezcla definitivamente el artesano (*El principiante*) con el autor (*Bird*). En sus inicios las cosas aparecen mucho más simples y diáfanas, pero su evolución intermedia se mantiene en una permanente línea de sombra conradiana: el reflejo de una película puede otorgar nueva luz a las

inmediatamente anteriores, y los juicios de valor han ido modificándose en función de constantes reelaboraciones del discurso crítico sobre su cine, ópticas nuevas que han sacado del ostracismo películas en su momento olvidadas o vapuleadas en las que ya estaba depositado el germen de lo que luego se ha alabado ciegamente. Resumiendo, las películas de Eastwood se veían de una forma en los años setenta y se contemplaron de manera muy distinta en los noventa, incluso por aquellos que quince o veinte años atrás no apreciaban clasicismo alguno donde ahora ven una elegía del cine puro norteamericano. A él, posiblemente, le sea igual.

Tendríamos una primera etapa en el más absoluto de los anonimatos hasta que los westerns europeos de Sergio Leone le convierten en una estrella de primer orden, en un valor comercial seguro. Podría discutirse este primer corte divisorio, alegando que antes de rodar en Almería con Leone, Marianna Koch, Gian Maria Volonté, Lee van Cleef, Eli Wallach, Luigi Pistilli, Klaus Kinskiy compañía, Eastwood ya se había convertido en una figura conocida de la televisión gracias a la serie del oeste *Rawhide*, emitida entre 1959 y 1966. Pero aquel fue un fenómeno estrictamente estadounidense que generó una curiosa operación de rebote; Leone escogió a Eastwood por su trabajo en *Rawhide*, el actor convenció en Europa con sus tres papeles de Joe, El Manco y Rubio, los personajes que encarnó respectivamente en *Por un puñado de dólares*, *La muerte tenía un precio* y *El bueno, el feo y el malo*, y Eastwood fue reclamado inmediatamente por Hollywood, que hasta entonces apenas le había hecho caso, para rentabilizar de inmediato el efecto que la trilogía de Leone estaba teniendo en todo el mundo.

Es decir, Eastwood se convirtió en una gran estrella comercial en Estados Unidos gracias a los tres euowesterns que protagonizó en tierras españolas e italianas. Y ya entonces lo tuvo claro. Su primera decisión al volver al cine norteamericano fue crear, en 1968, la productora Malpaso Company, reconvertida poco después en Malpaso Productions, y regir así el destino de su carrera de forma absolutamente libre. Cabe considerar a Eastwood como un auténtico precursor, ya que en los últimos años, después de la absorción de los grandes estudios por las multinacionales y de la definitiva eliminación de la figura del productor a la vieja usanza, los que marcan la pauta en Hollywood son los actores que han creado sus propias compañías de producción para mover los proyectos que les interesan y venderlos a los estudios para su financiación; es el caso de Kevin Costner (Tig Pictures), Mel Gibson (Icon), Tom Cruise (Cruise-Wagner Productions), Robert de Niro (Tribeca), Danny de Vito (Jersey) o incluso Hugh Grant (Simian). Los actores-productores les han comido el terreno a los directores-productores que, como Francis Ford Coppola y sus Zoetrope Studios, intentaron plantar cara al sistema hollywoodiense rivalizando de tú a tú en una contienda decididamente desigual que sólo Steven Spielberg, a la cabeza de Amblin y DreamWorks, ha sabido ganar.

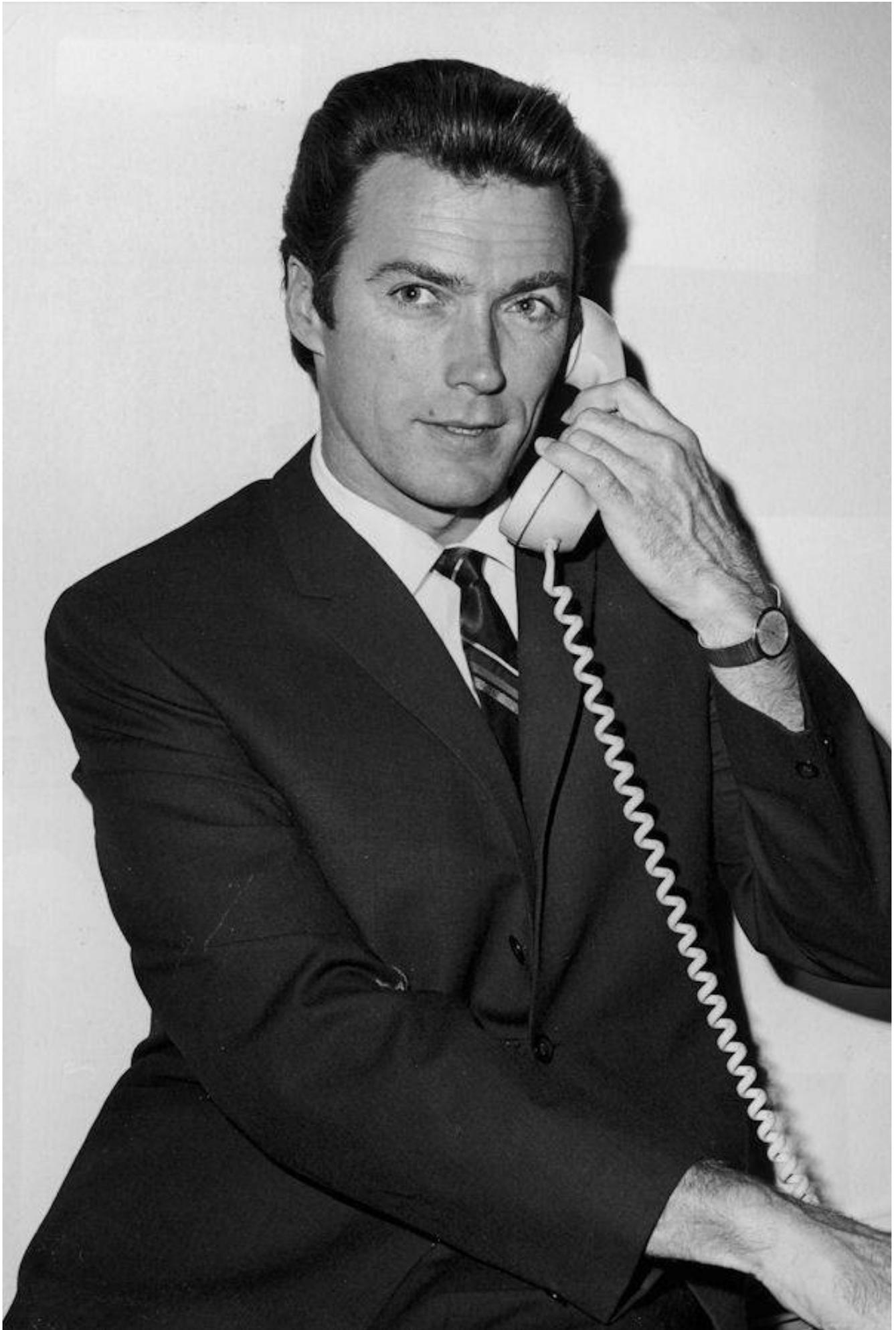


La aparición del primer film sobre el inspector Harry Callahan, *Harry el sucio*, dirigido por Don Siegel en 1971, supondría la definitiva entronización de Eastwood en el *star system* de Hollywood; durante casi veinte años consecutivos ha sido una de las diez figuras más taquilleras del cine estadounidense, y el «impacto súbito» de este personaje —permítame el lector este pueril juego de palabras con el título de la cuarta película del ciclo Callahan, casualmente la primera y única dirigida por el actor— fue determinante para la espléndida salud comercial de la que ha gozado hasta nuestros días. Ya en esta época empezó a jugar al despiste; *Harry el sucio* supuso un bálsamo para las arcas de Warner Bros, y Malpaso después del anterior film que habían hecho juntos Eastwood y Siegel, *El seductor*, un delirio barroco y sexual en plena guerra de secesión que no obtuvo la misma respuesta del público. En ese mismo 1971 se establece otro corte de tajo nítido, transparente, cuando Eastwood decide pasar a la dirección y rueda *Escalofrío en la noche*, un thriller recibido sin grandes alardes que, con el paso de los años, se ha convertido en una obra seminal, al menos en cuanto a su materia argumental; películas mucho más populares como *Atracción fatal* han hurtado sin vergüenza los planteamientos de aquel lejano debut de Eastwood tras la cámara.

Su ópera prima no establece un cambio profundo en la trayectoria del productor, director y actor, al menos a nivel cualitativo, por lo que debe esperarse a 1985, el año de *El jinete pálido*, para efectuar el último y decisivo corte por lo que respecta a la evolución del cineasta y el cada vez más amplio consenso que gana. Es una división menos clara de lo que todo parece indicar, ya que antes que *El jinete pálido* Eastwood había dirigido al menos tres películas en las que se rastrean abiertamente los signos distintivos que hoy nadie le niega: *El fuera de la ley*, un western lacónico de 1976 que entronca con algunos clásicos de Hollywood y diluye la influencia de Leone, manifiesta en su primera película del oeste, *Infierno de cobardes*; *Bronco Billy*, una tragicomedia fechada en 1980 sobre la supervivencia de los mitos característicos de la joven cultura norteamericana, recorrida por un hálito de emoción y un reguero de escepticismo; y, sobre todo, *El aventurero de medianoche*, de 1982, un precioso

borrador de lo que sería *Bird*, substituyendo al saxofonista de jazz heroinómano por un músico de country tuberculoso.

¿Alguien sigue dudando del misterio que abriga como un manto al cine de Eastwood? Su trayectoria está tan repleta de recovecos, falsas pistas, anticipos, giros, cuestionamientos y confirmaciones, que sumergirse en ella supone tanto un viaje por la obra de un creador total como un recorrido por la compleja y siempre contradictoria forma de vida norteamericana, de la que Eastwood ha sido tanto un trovador activo como un desencantado observador.



CAPÍTULO II

ESCORZO BIOGRÁFICO



La mayor parte de los thrillers que Eastwood ha dirigido o interpretado acontecen en San Francisco, que no es la localidad estadounidense más solicitada por el género policíaco: Los Ángeles y Nueva York son las geografías urbanas generalmente utilizadas. Esa fidelidad del cineasta a la ciudad de las calles con forma de montaña rusa le viene de nacimiento. Eastwood vino al mundo en el hospital Saint Francis de San Francisco, el 31 de mayo de 1930. Mala época para nacer si no se hacía en el seno de una familia de posición privilegiada. La depresión económica generada tras el crack bursátil de Wall Street en 1929 se extendía rápidamente por todo el país, creando ese desazonador sentimiento y esa asfixiante atmósfera que el director reflejaría tan bien en su película *El aventurero de medianoche*.

De haber nacido antes, y a tenor del ascendente sanguíneo de sus padres, Eastwood podría haberse convertido muy bien en uno de los actores de reparto fijos de John Ford. Su padre, Clinton Eastwood, era de origen anglo-escocés, mientras que su madre, Margaret Ruth Runner de soltera, procedía de una familia en la que se mezclaban tumultuosamente irlandeses y holandeses. Sólo tuvieron dos hijos, Clinty Jean, nacida en enero de 1934. No hubo residencia fija para el clan Eastwood en aquellos primeros tiempos, ya que se instalaban allí donde el padre o la madre encontraban trabajo. Años después, el cineasta regresaría al área de San Francisco. Durante buena parte de la Segunda Guerra Mundial, desde que los Estados Unidos entraron en el conflicto, Eastwood vivió con su abuela.

Empezó a trabajar muy joven, como cortador de césped o vendedor de periódicos por la calle. El jazz neoyorquino, y en menor medida el blues, ragtime y country, entró como un ciclón en su vida; a mediados de los cuarenta tocaba el piano e

intentaba descifrar el misterio (otro) escondido tras cada nota del saxo de Charlie Parker, desde entonces su músico favorito pese a la fascinación ejercida también por el jazz más sofisticado y melancólico procedente de la Costa Oeste del país, las notas sensuales desperdigadas por Chet Baker, Gerry Mulligan, Shelley Manne y Stan Getz.

El jazz tendrá un papel privilegiado en las columnas sonoras de sus películas, y en su primer film tras la cámara, *Escalofrío en la noche*, llegará a insertar planos documentales del festival de jazz de Monterey. Nadie debió extrañarse, pese a que hubo quien sí lo hizo, de que en 1988 emprendiera un proyecto cinematográfico en torno a la vida y obra de Charlie Parker; o de que en uno de sus trabajos como actor, el encallecido guardaespaldas de *En la línea de fuego*, realizada por Wolfgang Petersen en 1993, se permitiera el lujo de acometer algunos pasajes al piano; o de que Lennie Niehaus, excelente saxofonista y arreglista en activo desde la década de los cincuenta, sea su mano derecha en materia musical; o de que haya compuesto los temas principales de varias de sus películas. Pero de todo eso hablaremos más extensamente en el apéndice musical.

Hay en estos años de juventud algo de aventurero —trabajó durante meses bajando troncos por los rápidos— y también de adolescente muy de la época, fascinado por los automóviles, las fiestas con barbacoa —uno de los signos distintivos de la América *lounge* posterior a la contienda mundial y al alba de la guerra fría— y un cierto culto al cuerpo atlético. Eastwood lo tenía, por supuesto, lo que le sirvió para ganarse la vida con trabajos menos arriesgados y más lucrativos que el descenso de troncos por corrientes fluviales. Siendo monitor de piscina conoció a la que sería su primera esposa, Maggie Johnson. Se casaron el 19 de diciembre de 1953.



Eran otros tiempos, pero la pareja podría resumir muy bien aquel ideal que persiguió y describió Francis Scott Fitzgerald en sus novelas de los años veinte. Jóvenes, apuestos y esbeltos (el instructor de natación y la modelo de revistas de Rodeo Drive), personificaban una visión apastelada y bronceada del gran sueño americano. Se casaron muy jóvenes pero no precipitaron los acontecimientos. Tener descendencia no entraba en sus planes hasta que uno de los dos, o ambos, hubiera asegurado sus entonces balbucientes carreras. Eastwood ha comentado que haber tenido una paternidad tardía le enseñó a ser paciente. El primer hijo de la pareja, Kyle, actor en algunos films de su padre y músico de jazz, nació en 1968, catorce años después de celebrarse aquella boda que Eastwood recordaba como apresurada y algo inconsciente. Alison, también actriz en varias películas paternas, nació cuatro años más tarde. No deja de ser representativo que Kyle viniera al mundo coincidiendo con el éxito de las películas de Leone protagonizadas por su padre y con la formación de Malpaso Company, y que Alison lo hiciera cinco meses después del estreno de la apocalíptica *Harry el sucio*.

Sin tener que apartarse de Hollywood y sus aledaños, ha sabido vivir al margen del glamour y la publicidad generada por la llamada «meca del cine». Nadie aireó que empezara a mantener relaciones con la actriz Sondra Locke en 1975, ni corrió más tinta de la cuenta cuando se separó de Maggie en 1979 (sellaron el divorcio cinco años después). Ni sus posteriores rupturas sentimentales con Sondra y la también actriz Frances Fisher, con la que tendría su tercera hija, Francesca, o su relación con la periodista radiofónica Dina Ruiz, con la que se casó en 1996 (y de la que tiene otra hija, Morgan Colette), sirvieron para que se hablara de Eastwood por otra cosa que no fuera su obra cinematográfica y, en menor medida, sus escarceos políticos, pese a que Sondra Locke, coprotagonista de casi todas sus películas entre 1976 y 1985, se empeñó en propagar tiranteces conyugales y artísticas y, una vez separados, lo demandó legalmente por haber impedido que progresara su carrera como actriz y directora; es sin duda la página más surrealista en toda la carrera de Eastwood.

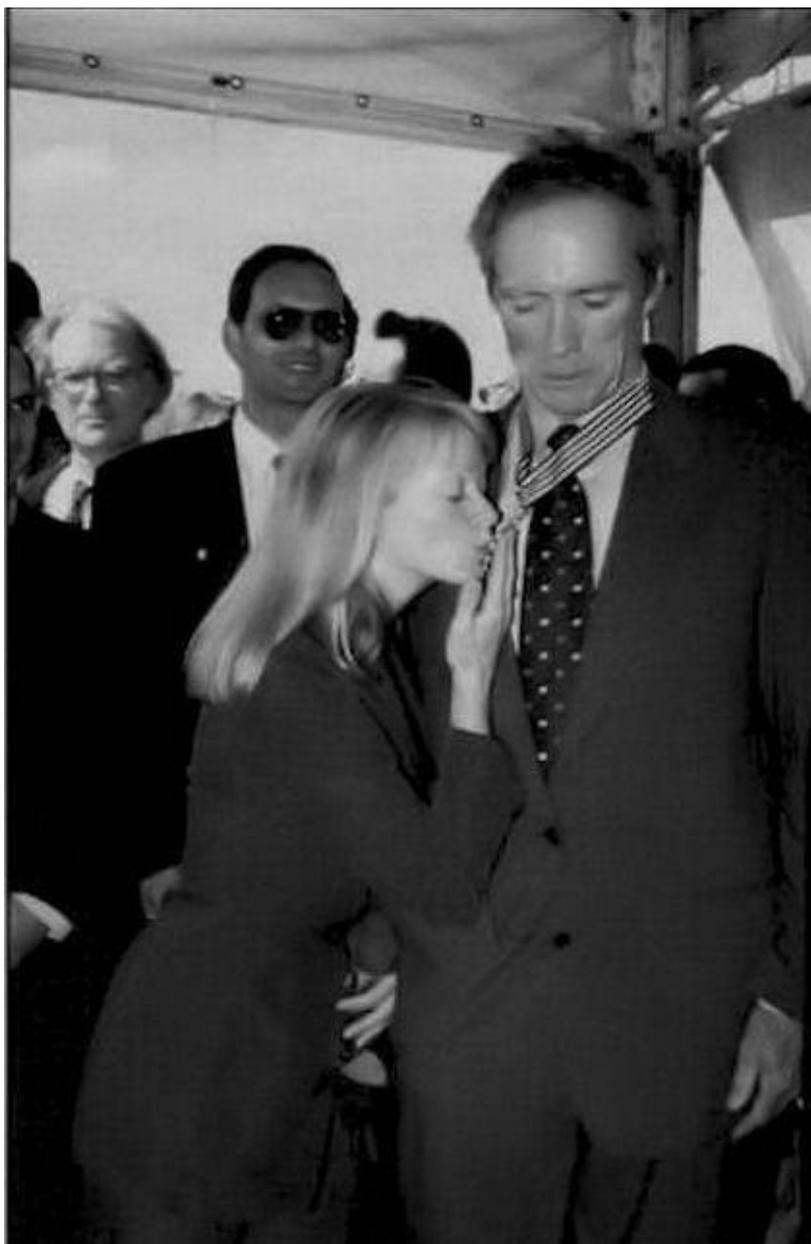
La solución perfecta para servirse de las ventajas de Hollywood sin tener que soportar sus inconvenientes tiene un nombre propio en la vida de Eastwood: Carmel. Esta pequeña ciudad situada a cuatro millas de Monterey, a 120 millas al norte de San Francisco y 230 al sur de Los Ángeles, cálida, luminosa, ordenada, cara y tranquila, cerca del Pacífico, de topografía sin desniveles y una frondosa vegetación que oculta su fisonomía a quienes pasan cerca de ella conduciendo por la Highway One, un facsímil en apacible, en definitiva, de las localidades de vallas blancas y céspedes impolutos diseñadas por David Lynch en sus películas, comenzó a ser una especie de obsesión para Eastwood desde que la descubrió en 1951, tres años antes de firmar su primer contrato cinematográfico con la productora Universal: «*Me dije a mí mismo: si algún día llego a tener los medios necesarios, será allí donde viviré.*» ^[1]

Cumplió su sueño, y Carmel se convirtió en algo más que un tranquilo hogar donde idear nuevos proyectos cinematográficos y mantener, a distancia, el control de la lucrativa Malpasso Productions, además de invertir en otro tipo de negocios sirviéndose de su popularidad, caso de la apertura del bar-restaurant Hog's Breath Inn y de la compra de uno de los edificios históricos de la localidad, Mission Ranch. Eastwood nunca ha escondido sus simpatías por el Partido Republicano, lo que le llevó a votar a Richard Nixon y Ronald Reagan en distintas elecciones presidenciales. Intentó llevar a la práctica su ideal político, no tan prepotente como el de los dos presidentes votados, cuando se presentó a las elecciones para la alcaldía de Carmel. Su campaña debió de ser inmaculada, ya que en abril de 1986, dos meses antes de iniciar el rodaje de su película ideológicamente más incómoda, *El sargento de hierro*, se convirtió en el alcalde de la ciudad tras obtener 2.166 votos. La anterior alcaldesa, Charlotte Townsend, se presentó a la reelección y fue arrollada por el actor, logrando tan sólo 799 votos.

Durante sus dos años de mandato, hasta el 5 de abril de 1988, llevó a cabo las reformas y mejoras que había prometido en su plan electoral, sobre todo en materia de sanidad, parques públicos y mayores facilidades urbanas para las personas discapacitadas. También rodó, entre octubre y diciembre de 1987, su película en torno a Charlie Parker; me gustaría saber cómo reaccionaron algunos de sus votantes, identificados con el conservadurismo a ultranza del ideario republicano (tal como se entiende el concepto republicano en Estados Unidos), al ver cómo su alcalde mostraba sin tapujos ni ambages morales, sin cuestionar y con emotiva comprensión, la relación del músico negro con la heroína.

Existe en la trayectoria de Eastwood otra «anécdota» de tipo político que alimenta su imagen ultraconservadora a la vez que, paradójicamente, sintetiza el talante individualista y en desacuerdo con las formas del sistema que ha trasladado a varios de sus personajes de ficción. En 1983, el gobierno tailandés acusó a Eastwood y William Shatner, el protagonista de la serie *Star Trek*, de haber organizado y financiado una serie de operaciones secretas destinadas a rescatar marines norteamericanos en Laos. La primera de estas misiones fue llevada a cabo a finales de 1982 con el nombre de «Operación Lazarus». Eastwood ha hablado poco del tema y, cuando salió a la luz, el gobierno estadounidense, presidido entonces por Reagan, se desmarcó del mismo alegando que no tenía noticia alguna de que se hubiera realizado dicha operación. Parece ser que fue un absoluto fracaso, lo que no impidió la puesta a punto de una segunda misión al despuntar el siguiente año. La realidad no imita siempre al cine, y si en la posterior *El sargento de hierro* los marines adiestrados por el propio Eastwood en la ficción logran sus propósitos durante la invasión de la isla de Granada, el grupo de mercenarios contratados en la vida real por el cineasta y el capitán Kirk del Enterprise volvieron con más bajas de las debidas y sin ningún

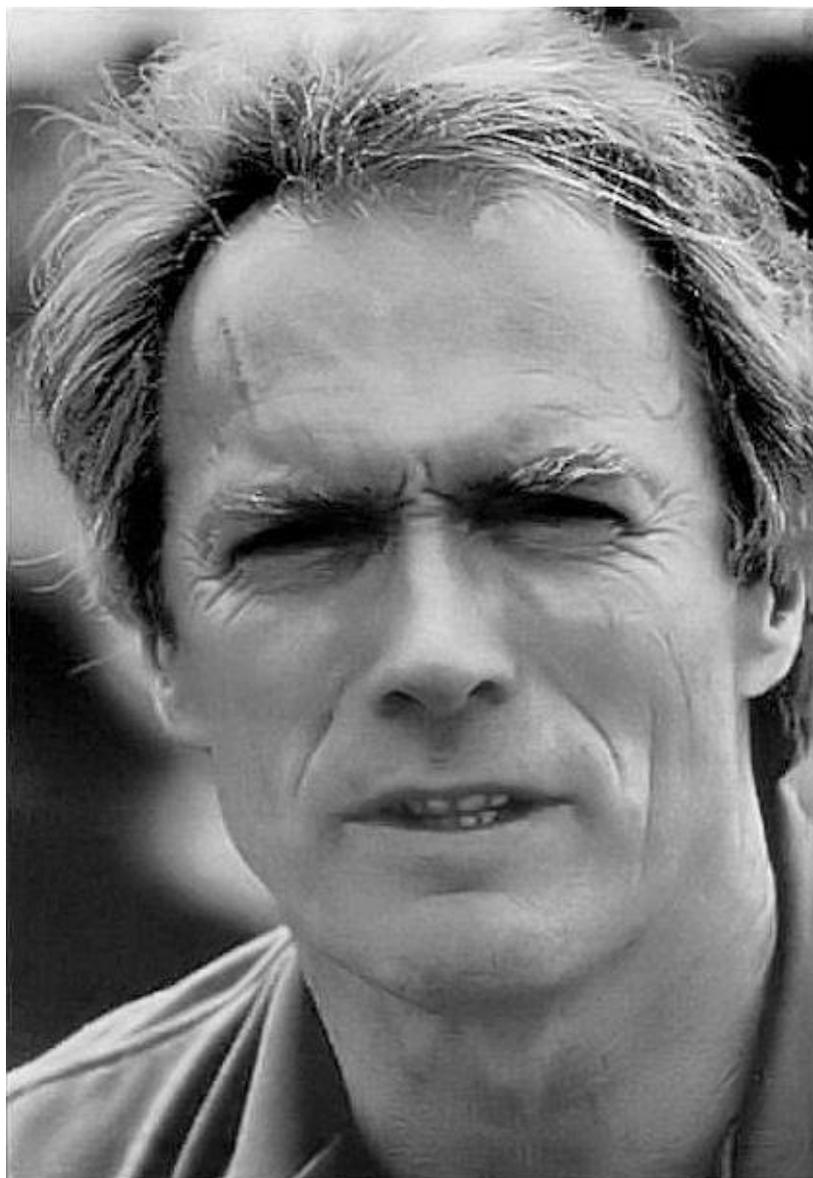
compatriota liberado. Página negra, y también difusa, en su trayectoria política.



Como puede apreciarse, la reivindicación de Eastwood es imposible que pase, desde perspectivas liberales, por una adhesión a sus ideas sociales, al revés de lo que ocurrió con cineastas como John Ford, cuya calificación de conservador, derechista y reaccionario, cuando no fascista, quedaba a veces atenuada por el hecho de haber simpatizado con la causa del movimiento independentista irlandés y de realizar donaciones económicas para el IRA. Pocos han creído en una cierta coherencia del director y actor cuando ha manifestado que *«aunque siga votando a los republicanos, mis ideas y puntos de vista son más bien libertarios. Mi lema es dejar a la gente en paz. Cualquier cosa que quieras hacer está bien, siempre y cuando no molestes con ello a nadie»* [2]; Eastwood se aproxima a la ambigua idea del anarquismo de derechas atribuida a otro director independiente como él, Samuel Fuller. Sin embargo, nada de todo ello (simpatías nixonianas, alcaldía conservadora, misiones

bélicas en tierras asiáticas) ha conseguido desprestigiar en las últimas décadas su valía como cineasta y como personaje más allá de las ficciones de la pantalla [3].

Eastwood ha sido desde principios de los noventa objeto de todo tipo de premios y agasajos culturales que harían ruborizar al hombre sin nombre de los films de Leone, no así al autor de *Poder absoluto*. Después de obtener el Memorial Irving Thalberg en 1995, recibió otros cinco galardones por el conjunto de su obra: el premio del American Film Institute (1996), el César de honor del cine francés (1998), el León de Oro de la Mostra de Venecia (2000), el Premio Akira Kurosawa en el festival de San Francisco (2001) y el premio del certamen de Chicago (2002). El gobierno francés ya le había nombrado en 1985 Caballero de las Artes y las Letras, y en 1994 le subieron el rango hasta el de Comendador de las Artes y las Letras. En 1988 había logrado también el premio Cecil B. De Mille y el Museo de Arte Moderno de Nueva York, por su parte, le organizó un homenaje en 1993. El festival de Cannes, en el que acostumbran a exhibirse sus películas desde 1985, le encomendó la tarea de presidir el jurado del certamen en 1994, año en el que *Pulp Fiction* se alzó con la Palma de Oro, aunque una de las películas que más le interesó a Eastwood de aquella edición fue una de registro bien distinto al de su cine y el de Quentin Tarantino, *A través de los olivos*, de Abbas Kiarostami.



Con todo, la espita de los homenajes y los parabienes la abrió el inesperado éxito de una película a contratiempo, como lo son desde hace años todos los westerns que pueden realizarse en Hollywood. La corriente de simpatía hacia *Bird* se multiplicó en el caso de *Sin perdón*, que además de ganar cuatro Oscar —mejor película, director, actor secundario (Gene Hackman) y montaje (Joel Cox)—, obtuvo las siguientes consideraciones en el ámbito anglosajón: mejor film para el London Film Critics Circle, Los Ángeles Film Critics Association y Boston Society of Film Critics; mejor director en la entrega de los Globos de Oro correspondiente al año 1992, y ambas recompensas, película y director, según los miembros de la National Society of Film Critics.

Cabe recordar que los integrantes de la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood le habían dado la espalda hasta entonces. Tras veinte años de trayectoria como realizador, no había sido nominado en ninguna ocasión por sus trabajos tras la cámara. Como actor, con cuatro décadas auestas, tampoco había tenido el cada vez más discutible privilegio de ser convocado entre los cinco mejores del año. Todo

cambió radicalmente con *Sin perdón*, su primera nominación directa; logró el Oscar al director pero no así al de mejor actor, obtenido aquel año por Al Pacino por su trabajo en *Esencia de mujer*.

Este western espectral y acuoso también fue nominado en las categorías de guión original, fotografía, sonido y decoración. Posiblemente pocos se acuerden del nombre del escritor, del cámara, del técnico de sonido y del director artístico que subieron aquel año a recibir las correspondientes estatuillas, pero no así de las películas y los directores que ganaron en las ediciones en las que Eastwood ofreció lo mejor de sí mismo. En 1982, 1985 y 1988, los años de *El aventurero de medianoche*, *El jinete pálido* y *Bird*, fueron *Gandhi*, *Memorias de África* y *Rain Man* las que coparon los galardones más importantes. Ésa es la lógica del mercado hollywoodiense, y en cuanto al menosprecio hacia los auténticos creadores, no resulta tan descabellado situar el nombre de Eastwood junto a los de Charles Chaplin, Orson Welles y John Cassavetes, ilustres olvidados en una ceremonia que (casi) siempre ha primado la estulticia sobre la revelación.



Tampoco Don Siegel y Sergio Leone, a quienes Eastwood considera sus maestros más directos y que, casualmente, son los objetos de la dedicatoria de la única película oscarizada de su autor, recibieron el condescendiente golpecito en el hombro de los votantes de la Academia. Aunque se ha hablado de su influencia sobre las películas de Eastwood a nivel temático y formal, el cine de Siegel y Leone ha tenido repercusión esencialmente en el modo de trabajo del director de *Sin perdón*. Uno de los rasgos de Eastwood mejor saludados por la industria cinematográfica de su país es que casi nunca se pasa ni del presupuesto ni del plan de rodaje. Eastwood a Michael Henry: «*Los films de Siegel, como los de Leone, eran auténticos modelos de economía. Jamás sobrepasaron el presupuesto estipulado. Ésa fue mi escuela*» [4].

Entre sus otras preferencias están las películas de John Ford, Preston Sturges,

Howard Hawks, los westerns de Anthony Mann y buena parte de la obra de Akira Kurosawa. De hecho, le apeteció intervenir en *Por un puñado de dólares* en 1964 porque se trataba de una recreación en clave de western europeo de uno de los títulos punteros del cineasta japonés, *Yojimbo*, rodado apenas tres años antes.





CAPÍTULO III

LA POLÍTICA DEL ACTOR



En la primera etapa de Eastwood como actor, la que podríamos llamar de formación en los *platós* de los estudios de Universal-International, se establece una clara diferencia entre las películas oficiales —se le reconoce en pantalla y en algunas está acreditado— y las no oficiales, aquellas en las que se limitó a doblar a algún actor, aparecer como figurante en la sombra o hacer algún corte de doblaje.

Eastwood comenzó a trabajar en Universal el 1 de mayo de 1954, a razón de setenta y cinco dólares por semana y un añadido de veinticinco dólares, también por semana, si participaba en algún rodaje. Su cometido era estar allí, acudir al *plató* cuando era requerido y poco más. El contrato inicial le aseguraba veinte semanas de sueldo, que luego fueron prolongadas, aunque el salario no se incrementó ni un centavo. Su estancia en el estudio coincidió con la segunda gran época de Universal, cuando tenían en nómina a directores como Douglas Sirk, Raoul Walsh, Anthony Mann, Budd Boetticher y Jack Arnold, pero no pudo sacarle demasiado partido a esta primeriza experiencia cinematográfica.

El teórico primer film de su filmografía pertenece a la versión no oficial de la misma. En *Francis Join the WACS* (1954), quinta de las siete películas que Universal consagró a una de sus estrellas no humanas, la mula Francis, Eastwood aparece de manera fugaz sosteniendo en sus brazos al protagonista racional de la función, Donald O'Connor. En aquellas primeras semanas a sueldo del estudio creado por Cari Laemmle, Eastwood se limitó a participar en la figuración de una media decena de películas, aunque en algunas de ellas resulte tarea ciertamente titánica localizarlo en el encuadre. Algunas filmografías apuntan los títulos de *Rifles de Bengala* (*Bengal Brigade*, 1954; Laslo Benedek), *Atila, rey de los hunos* (*Sign of the Pagan*, 1954;

Douglas Sirk) y *Abbot y Costello contra la poli* (*Abbot and Costello Meet the Keystone Cops*, 1955; Charles Lamont).

DIÁLOGOS EN CLAVE B

Arthur Lubin, el director de *Francis Join the WACS*, y Jack Arnold, el más inspirado de los fabricantes de producciones fantásticas de serie B en Universal, fueron sus principales valedores en esta época inicial. Arnold le dio su primer papel con diálogo, el del asistente de laboratorio llamado Jennings, en *Revenge of the Creature* (1955), continuación realizada en el sistema de tres dimensiones de uno de los mayores logros del cineasta y del estudio en materia fantástica, *La mujer y el monstruo* (*The Creature from the Black Lagoon*, 1954). Eastwood aparece a los quince minutos de metraje y sostiene una breve conversación en el laboratorio con el profesor Ferguson (John Agar), frente a la jaula en la que conviven cuatro ratas blancas y un gato. La secuencia dura poco más de medio minuto y Eastwood hubo de memorizar estas impagables líneas de diálogo:

Jennings

«Doctor, ¿viene un momento? ¿Entre los animales inferiores no hay enemigos naturales si están bien alimentados?»

Ferguson

«No.»

Jennings

«Puede ser, pero aquí había cuatro ratas y ahora solo quedan tres. En mi opinión, La cuarta rata está en el estómago del gato.»

Ferguson

«¿Les dio hoy de comer?»

Jennings

«Seguro, siempre les doy de comer.»

Jennings pone la mano en el bolsillo de su bata y encuentra la cuarta rata. Jennings (sorprendido)

«¿Cómo entró aquí?»

No es un cometido memorable, desde luego, y absolutamente nada tiene que ver con lo que Eastwood iba a ofrecer en Hollywood. En su siguiente colaboración con

Arnold y el productor William Alland, otro clásico del fantástico de bajo presupuesto, *Tarántula* (*Tarántula*, 1955), la prestación de Eastwood fue aún más corta. Tiene exactamente cuatro planos en la secuencia final del ataque aéreo a la enorme araña mutante cuando ésta se dispone a entrar en la ciudad. En el primero de los planos, Eastwood ordena el inicio de la operación. En el segundo dispara los misiles y en los dos restantes da la orden de arrojar el napalm. Todos menos el primero son en el mismo encuadre frontal y estático. Aunque pronuncia algunas palabras, ni siquiera debe mover los labios, ya que aparece siempre con medio rostro cubierto por la máscara de goma. Puestos a establecer conexiones, estos breves planos realizados por Arnold volverían a la memoria del actor cuando, veintisiete años después, se dirigió a sí mismo pilotando un avión bastante más sofisticado en *Firefox*.

Entre estos dos films, Eastwood volvió a trabajar con Arthur Lubin en una nueva entrega de la mula ilustrada, *Francis in the Navy* (1955) —ésta es la única de las primeras películas del actor de la que el libro oficial de Universal ^[5] se hace eco de su participación—, y en una colorista producción de aventuras en la que apareció enfundado con los ropajes de un guerrero sajón, *Lady Godiva* (1955). Ninguno de estos trabajos le hizo prosperar lo más mínimo en las dependencias de Universal ni ser elogiado por ningún cazatalentos o algún productor ávido de nuevos rostros, por lo que volvió al anónimo redil de la figuración durante unas cuantas semanas más. Se especula con su intervención en títulos menores como *The Purple Mask* (1955; Bruce Humberstone), film de aventuras cortesanías al estilo de las peripecias de la Pimpinela Escarlata; el western *Pillars of the Sky* (1956; George Marshall); *The Square Jungle* (1956; Jerry Hopper), un drama pugilístico protagonizado por Tony Curtis; y *The Benny Goodman Story* (1956; Valentine Davies), tediosa recreación de la vida del famoso clarinetista. En todo caso, de ser cierta su participación en este *biopic*, Eastwood pudo ver de cerca a algunos *jazzmen* ilustres que participaron en la película, como Teddy Wilson, Lionel Hampton y Gene Krupa.

PELÍCULAS Y PISCINAS

Llegaron después los años del desencanto hollywoodiense. Los ejecutivos de Universal no le renovaron el contrato, que expiró definitivamente en octubre de 1955, y Eastwood alternó la búsqueda de papeles en otras productoras con alguna esporádica intervención televisiva y un trabajo mejor remunerado en una empresa de mantenimiento y limpieza de piscinas que operaba en la lucrativa zona de Beverly Hills. Se estrenaron sin mayor éxito las últimas películas Universal en las que había intervenido: *Hoy como ayer* (*Never Say Goodbye*, 1956), un melodrama de Jerry Hopper inspirado en la pirandelliana pieza “Come prima meglio di prima” y al

servicio del más reciente galán del estudio, Rock Hudson, en el que Eastwood asume por segunda vez en poco más de un año el papel de ayudante de laboratorio; *Star in the Dust* (1956), un western seco y lacónico de Charles Haas en el que interpreta el papel de un cowboy; y *Away All Boats!* (1956), de Joseph Pevney, una película bélica ambientada en la campaña del Pacífico durante la Segunda Guerra Mundial, con Eastwood supliendo las espuelas de vaquero por el traje de marino.

Agarrado como a un clavo ardiendo a su antiguo protector, Arthur Lubin, el actor consiguió dos pequeños papeles en un par de films que éste realizó en RKO: *The First Travelling Salesday* (1956), una extraña comedia con Ginger Rogers vendiendo alambre de espino en el lejano oeste —y en la que Eastwood pudo ver cómo su nombre aparecía en los créditos precedido de un “y presentando a...”—, y *Escapada en Japón* (*Escapade in Japan*, 1957), un relato de aventuras de corte infantil. Antes de encontrar su particular panacea en la pequeña pantalla, intervino aún en dos películas más. La primera de ellas es la más importante de esta precoz y desangelada etapa, no tanto por el cometido de Eastwood (un piloto de aviación de combate con no más de dos escenas), como por la ambición del proyecto y la calidad de su director: *Lafayette Escadrille* (1958), evocación de las andanzas de varios aviadores durante la primera guerra mundial servida por un William A. Wellman tan sólo convincente, a años luz de títulos mayores de su filmografía como *Cielo amarillo*, *Fuego en la nieve*, *Más allá del Missouri*, *También somos seres humanos*, *Caravana de mujeres* y *Track of the Cat*.

La segunda es toda una paradoja. *Ambush at Cimarrón Pass* (1958) es un western de producción Z financiado por la firma Regal Productions y rodado en apenas diez días por el debutante Jodie Copeland, cineasta rápidamente engullido por la historia. Se centra en la conflictiva relación entre un grupo de ex combatientes nordistas y sudistas que deben aparcar sus diferencias ideológicas para superar las constantes emboscadas que les tienden los indios. Eastwood tuvo su primer papel de entidad, el de un cowboy sudista que aún no ha digerido la derrota de la confederación en la guerra civil, pero el actor siempre ha considerado *Ambush at Cimarrón Pass* como la peor de las películas en las que ha intervenido. Otra suerte habría tenido, sin duda, de haber sido escogido para uno de los papeles secundarios de *Yuma* (*Pain of the Arrow*, 1956), de Samuel Fuller, uno de los varios *castings* a los que se presentó sin que la suerte estuviera aún de su parte.

APRENDIZAJE CATÓDICO

Las series del oeste funcionaban espléndidamente en la televisión estadounidense en la recta final de los años cincuenta, y alguien sugirió a Eastwood que tanteara el

terreno. El actor ya había tenido algunas experiencias en la pequeña pantalla coincidiendo con su salida no deseada de los estudios Universal, pero sería *Rawhide*, la serie que protagonizó ininterrumpidamente entre 1959 y 1965, la que le catapultaría al estrellado que el cine le había negado.

No era, con todo, la primera experiencia televisiva del actor. Anteriormente había intervenido en “Cochise Greatest of the Apaches”, episodio de una serie que extraía su materia argumental de las páginas patrióticas de la publicación *Readers Digest*, y en la que también se foguearon otros actores cinematográficos como Lee Marvin y Chuck Connors; en dos capítulos de *Highway Patrol*, serie muy popular en su época protagonizada por el veterano Broderick Crawford en el papel del jefe de la patrulla de policía de carretera; en “The Last Letter”, uno de los 558 episodios de la serie *Death Valley Days* —una de las más longevas de la televisión estadounidense, emitida entre 1952 y 1975—, basada en hechos reales que tenían como escenario el Valle de la Muerte californiano; en “White Fury”, capítulo perteneciente a *The West Point Story*, sugerida, alimentada, respaldada y coproducida por el departamento de defensa para alabar el funcionamiento y formación de la célebre academia militar; en “The Charles Avery Story”, de la primera serie auténticamente westerniana en la que actuó Eastwood, *Caravana (Wagon Train)*, que en su primera etapa, de 1957 a 1962, tuvo como protagonista al fordiano Ward Bond en el papel del conductor de una caravana que recorría millas y millas de paisaje e historia estadounidense entre los estados de Missouri y California ^[6]; y en “The Lonely Watch”, de otra serie catódica de características militares, *Navy Log*, centrada esta vez en las peripecias de los aviadores y marineros en diferentes conflictos bélicos.

Casi en paralelo al rodaje de los primeros capítulos de *Rawhide*, a finales de 1958, Eastwood participó en un episodio de otra de las series del oeste que causaron furor en la época, *Maverick*, encarnando al pistolero Red Hardigan en el episodio titulado “Duel at Sundown”. Tres años después hizo su última aparición televisiva en una entrega de *Mr. Ed* cuyo título es algo más que una evidencia de la privilegiada situación que había alcanzado el actor, “Clint Eastwood Meets Mr. Ed”. Teniendo en cuenta que este capítulo se emitió en Estados Unidos el 22 de abril de 1962, poco menos de dos años antes de que Sergio Leone se fijara en Eastwood, podríamos considerar perfectamente “Clint Eastwood Meets Mr. Ed” como el cierre en forma circular de esta etapa de aprendizaje del actor, ya que el protagonista de aquella serie cómica, Mr. Ed, era un caballo que asesoraba con sus comentarios al único ser humano que podía escucharle, el actor Alan Young, y el equino parlante y filósofo fue creado por el director Arthur Lubin. Eastwood había debutado en el cine a las órdenes de Lubin en una película sobre la mula Francis.

CONDUCTORES DE GANADO

Rawhide nació en el seno de la cadena CBS para competir con *Wagon Train*, emitida por la NBC. El director Charles Marquis Warren, habitual en el género western, fue el encargado de diseñar y producir una serie que tomaría de aquélla su carácter itinerante, aunque substituyendo el avance diario de la caravana por la conducción de ganado. De la realización de los 214 episodios se encargaron el propio Marquis Warreny un puñado de cineastas procedentes de la serie B que encontraron refugio en la pequeña pantalla (Jack Arnold, Joseph Kane, Stuart Heisler, George Sherman, Christian Nyby, Gerd Oswald), otros que velaban armas en el formato televisivo para pasar después al cine, generalmente en el western (Andrew Víctor McLaglen, Buzz Kullick, Ted Post, Vincent McEveety) y algunos nombres veteranos de la época dorada de los estudios, como Tay Garnett. También desfiló por los distintos episodios un buen número de actores consagrados o a punto de estarlo, caso de Barbara Stanwyck, Víctor McLaglen, Dean Martin, Broderick Crawford, Peter Lorre, Mary Astor, John Cassavetes, Troy Donahue, Charles Bronson, Leslie Nielsen, Vera Miles y Linda Cristal.

La serie se prolongó con considerable aceptación durante ocho temporadas, entre el 9 de enero de 1959, fecha de la emisión del primer episodio, “Incident of the Tumbleweed Wagón”, hasta el 4 de enero de 1966, día en el que se clausuró la emisión con “Crossing at White Feather”, casualmente ambos dirigidos por el mismo realizador, Richard Whorf. Durante las seis primeras temporadas el título de cada episodio era el de “Incident of...” o “Incident at...”, con la excepción de varias entregas de la cuarta. El repertorio de «incidentes» hacía referencia tanto a los personajes invitados de cada capítulo como a los lugares geográficos por los que se desplazaba el grupo protagonista, conformado durante casi toda la serie por los personajes de Gil Favor (Eric Fleming), Rowdy Yates (Eastwood), Pete Nolan (Sheb Wooley) y Wishbone (Paul Brinegar).

La evolución de la historia y del personaje de Rowdy Yates puede verse hoy como un perfecto reflejo de la evolución del propio Eastwood. Rowdy se alistó en el ejército durante la guerra a una edad muy temprana, y cuando se quita la guerrera de soldado para enfundarse los ropajes del cowboy, tiene aún mucho que aprender. El personaje crece y madura a lo largo de la serie, del mismo modo que lo iba haciendo Eastwood como actor. Pese a ser el segundo nombre del reparto —y el único que apareció en todos los episodios—, muy pronto adquirió mayor protagonismo que el personaje encarnado por Eric Fleming, y cuando éste abandonó la serie hacia el final de la séptima temporada, Eastwood y Rowdy Yates se convirtieron en las auténticas estrellas. La octava temporada, sin embargo, no llegó a completarse. Se inició el 14

de septiembre de 1965 con la emisión de “Encounter at Boot Hill” y la serie fue cancelada al finalizar aquel año.

Al cansancio del espectador se unía el agotamiento del propio Eastwood, para quien el final de *Rawhide* no supuso ninguna tragedia, más bien todo lo contrario. Había dado sus primeros pasos como realizador —siempre tuvo la esperanza de que le dejaran dirigir varios episodios, aunque la desconfianza del estudio en los actores-directores lo impidió y se limitó a confeccionar algún que otro tráiler publicitario— y su participación en la serie, concretamente su trabajo en “Incident of the Black Sheep”, séptimo episodio de la cuarta temporada, le abrió las puertas de una nueva forma de entender el western procedente de latitudes mediterráneas. Sergio Leone le descubrió en el citado episodio, centrado en la ancestral rivalidad entre ganaderos y ovejeros, y acabó eligiéndole, esencialmente por la presión de los productores en materia presupuestaria —Leone había pensado en actores estadounidenses bastante más caros como Henry Fonda, James Coburn, Charles Bronson y Cliff Robertson—, para interpretar la película que estaba escribiendo, *Por un puñado de dólares* (*Per un pugno di dollari*, 1964), cuyo rodaje se inició en mayo de 1964, en plena fiebre televisiva de Eastwood.

Rawhide juega, pues, un papel medular en la carrera de Eastwood. Primero, le reivindicó como actor después de su fallida estancia en un estudio cinematográfico importante como Universal. Segundo, le convirtió en una estrella televisiva. Tercero, le familiarizó con uno de los dos géneros con el que mayormente se le ha identificado tanto delante como detrás de la cámara, el western. Cuarto, su trabajo en la serie sirvió para que Leone le encargara el cometido de interpretar a su peculiar Hombre sin Nombre, y ésa fue la mejor forma para que el público y la industria estadounidense, no solamente la televisiva, empezaran realmente a tenerle en cuenta.



Hay más aspectos importantes. Eastwood reencontró en los *platós* de Metro Goldwyn Mayer, donde se filmaban todos los planos de estudio de *Rawhide*, a uno de sus primeros directores en Universal, Jack Arnold, que dirigió tres episodios en las temporadas primera, segunda y séptima, y conoció a dos hombres que tendrían un papel relevante en su posterior andadura. Uno es Ted Post, eficaz realizador televisivo con el que Eastwood contaría para rodar su primera película en Hollywood tras la experiencia italiana, *Cometieron dos errores*, que significó también el debut de su productora, Malpaso; Post volvería a trabajar con él en *Harry el fuerte*. El otro es Dean Riesner, un especialista en resolver guiones encallados que durante una larga temporada fue el escritor más valorado por Don Siegel y Eastwood ^[7].

UNA CANSADA IMPERTURBABILIDAD

«Para el héroe de mi primer western quería ante todo un personaje más viejo y había pensado en Henry Fonda, pero en esa época era un actor demasiado caro para el cine italiano. Entonces vi a Clint Eastwood en un episodio de una serie televisiva; no decía ni una palabra, pero montaba bien a caballo y tenía esa forma de andar con un aire fatigado... No obstante, era un poco sofisticado, un poco “ligero”, y quise virilizarlo, endurecerlo, envejecerlo para el papel, con esa barba, el poncho que le ensanchaba, los cigarros. Cuando me encontré con él para proponerte el papel, me dijo que no había fumado jamás en su vida; eso creó algunos problemas, porque tener un cigarro constantemente en la boca cuando no se sabe fumar... Para el

segundo film que hicimos me dijo: “¡Escucha, Sergio, haré todo lo que quieras menos fumar!”, algo que resultó imposible porque el protagonista era el mismo. Por contra, el personaje sufrió la influencia de Clint, que en la vida es igual: lento, calmado, como un gato. En el plató, hace lo que se le pide y después se retira a un rincón y se adormila enseguida, hasta que vuelves a necesitarlo. Fue al verlo comportarse así el primer día que modelé su personaje» [8].

Así recordaba Leone a finales de 1969 las razones por las que acabó eligiendo a Eastwood para que interpretara al pistolero-samurai de *Por un puñado de dólares*. Otras fuentes más recientes incorporan algunas dudas sobre tan idílico paisaje de la memoria. Christopher Frayling, en su estudio sobre Leone [9], se hace eco de las declaraciones de Tonino Valerii, uno de los hombres de confianza de los productores de la película, los italianos Arrigo Colombo y Giorgio Papi, en las que asegura que Leone se levantó a la mitad del visionado del episodio de *Rawhide* y en ningún momento se mostró especialmente interesado en contratar a un «hombre con su mirada vacía, en medio de un infumable film sobre vacas». Los productores le sugirieron sutilmente que, además de ser más barato que todos los que había solicitado, Eastwood era un actor pujante en Estados Unidos. Con bastante menos sutilidad le aseguraron que por cuestiones de producción, o empezaba la película en unos pocos días, con Eastwood como protagonista, o se podía ir olvidando del proyecto. Eso sí, Leone admitió después haber descubierto en el intérprete de *Rawhide* una cansada imperturbabilidad que era perfecta para el personaje, lo que le llevó a contar ciegamente con él en sus dos siguientes proyectos, *La muerte tenía un precio* (*Per qualche dollaro in piu*, 1965) y *El bueno, el feo y el malo* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966).

Todo parece indicar que Eastwood se implicó lo suficiente en esta trilogía como para hacer suyo el personaje e iniciar, aunque de manera inconsciente, su particular revolución en el cine del oeste. Si hemos de creerle, y no acostumbra a ser un cineasta que exagere o se contradiga de una entrevista a otra, él fue el responsable directo de la imagen del pistolero que encarna en *Por un puñado de dólares*: «Mi idea era que el personaje debía fundirse con el decorado. Por lo tanto empecé a vestirlo. El poncho lo compré en España. El sombrero, las botas, la camisa, en Los Ángeles. Las empuñaduras de revólver con serpientes de plata son las que llevaba en *Rawhide*, así como la hebilla del cinturón» [10]. En cuanto al rostro, Eastwood añadió a la barba mal afeitada un curioso bronceado logrado con la aplicación de caldo de nuez, en las antípodas físicas de los bien rasurados e impolutos pistoleros y cowboys que en Hollywood habían interpretado Robert Taylor, Errol Flynn, Gary Cooper o Alan Ladd.

Leone tuvo mucho que ver, por supuesto, en la configuración de este trasunto del mercenario japonés de *Yojimbo*, el film de Kurosawa realizado tres años antes que

Por un puñado de dólares y que toma como referente y explícito modelo incluso en algunas soluciones visuales. Pero no es descabellado pensar que Eastwood, consciente de que se trataba de un producto esencialmente popular, se implicase más allá de la estricta interpretación y convirtiera a los personajes que encarnó a las órdenes de Leone en esbozos, cada vez mejor delineados, de lo que algún día quería trasladar personalmente a la pantalla, contando con la aceptación del público; los taciturnos pistoleros de *Infierno de cobardes* y *El jinete pálido* le deben bastante a los protagonistas de estos tres westerns europeos.

Filmadas en chillón Technicolor y en panorámico Techniscope, con febril torpeza (*Por un puñado de dólares*) y lujurioso barroquismo (*El bueno, el feo y el malo*), las películas de Leone-Eastwood parecen querer llevar el mito clásico westerniano a ras de tierra, ensuciándolo y prolongando aún más el hieratismo que sólo muy aisladamente (los westerns de Budd Boetticher con Randolph Scott) el cine estadounidense se había permitido. Pese a la abundancia de zooms, teleobjetivos y efectos sonoros, la plasmación de la violencia es mucho más real; en todo caso, fueron algunos de los westerns de Hollywood influenciados por el éxito popular del *spaghetti western* los que llevaron ese naturalismo hasta la burda exageración en un intento estéril de crear hiperrealismo.

Tomemos como ejemplo el segundo jalón de la trilogía, *La muerte tenía un precio*, para apuntar algunos de los aspectos definitorios de esta forma de entender el western por parte de un cineasta italiano que admiraba profundamente el clasicismo de John Ford. De entrada, el personaje de Eastwood, apodado El Manco, alberga unas intenciones que le alejan del destino trágico de tantos otros pistoleros. Pese a que suelta con expresión lacónica que cuando tiene que disparar, la noche antes se acuesta temprano, sus intenciones en el relato son las de atrapar al forajido conocido como Indio (Gian Maria Volonté) para comprarse un rancho y retirarse, más o menos como el protagonista de *Sin perdón*.

Leone opone a El Manco el personaje del coronel Mortimer (Lee van Cleef), conocido también como El Enterrador y el mejor tirador de Carolina. Pasea por el ancho encuadre con un arsenal de armas y de rifles desmontables de su invención, cuidadosamente dispuestos en fundas especiales. Es un cazarrecompensas a la clásica usanza, que persigue también al Indio con fines más diversos que los de su rival: ansia la recompensa, pero también desea vengar la muerte de una hija. Van Cleef le da al personaje un tono elegante que choca frontalmente con la beligerancia hirsuta y tosca de El Manco; Leone fue el primero en llevar a su terreno y aprovechar las evidentes carencias expresivas de Eastwood.



Se tiende a recordar más el juego visual y narrativo, casi operístico, que proporciona *El bueno, el feo y el malo*, pero es en *La muerte tenía un precio* donde Leone presenta sus mejores atributos por lo que a la trilogía respecta. Por ejemplo, en la utilización de elementos sonoros, más propios del *cartoon*. En la secuencia en la que Eastwood y Van Cleef disparan mutuamente a sus sombreros, en una calle oscura de El Paso, el sonido del sombrero del primero al caer al suelo es idéntico al de los films cortos de dibujos animados. Por otro lado, *La muerte tenía un precio* es un western sobre las distancias: el coronel Mortimer ha diseñado un revólver de estilizado cañón y largo alcance, calcula siempre las distancias y se enfrenta a sus rivales situándose en el punto exacto en el que no podrá alcanzarle un disparo de un colt convencional.



VUELTA A CASA

Tras el éxito de las películas de Leone, Hollywood reclamó de nuevo la presencia de Eastwood en sus filas. No se trataba de hacerle pruebas ni darle papeles sin importancia en producciones de serie B. El protagonista de *La muerte tenía un precio* regresaba a su país imbuido de una popularidad que se había ganado a pulso en territorio almeriense. Allí había interpretado a tres pistoleros y antes, en la televisión, se había fogueado como cowboy, por lo que su decisión de interpretar y producir un western para su *rentrée* estadounidense resultó muy lógica.

El rodaje de *Cometieron dos errores* (*Hang 'Em High*, 1968) se inició coincidiendo con el estreno en Europa de la mayor rareza en la carrera de Eastwood, el episodio del film colectivo *Las brujas* (*Le streghe*, 1967), en el que compartió protagonismo con Silvana Mangano bajo las órdenes de Vittorio de Sica; Dino de Laurentiis, productor de la película, no hizo otra cosa que rentabilizar el efecto Eastwood en las plateas italianas tras su arrollador paso por las películas de Leone. *Cometieron dos errores* no es un buen film, pero sí resulta importante en la vocación independiente que manifestará Eastwood en su retorno al cine norteamericano. Se trata de la primera producción de la firma Malpasso, es decir, es el primero de los dieciséis largometrajes en los que ha asumido la doble función de actor principal y productor.

Aunque delegó la realización en uno de sus amigos televisivos, Ted Post, *Cometieron dos errores* es una película personal como, en líneas generales, lo serán todas las producciones Malpasso en las que Eastwood no se involucra directamente en la dirección, unas (*Un botín de 500.000 dólares*, *En la cuerda floja*, la mayoría de las firmadas por Don Siegel) con mayor implicación que otras (*Duro de pelar*, *La gran pelea*, *El cadillac rosa*). La elección del tema, con reminiscencias de *The Ox Box Incident*, un alegato contra el linchamiento dirigido por William A. Wellman en 1943, le llevó a constituir su propia compañía, ya que Hollywood esperaba de él una película con poncho raído, mirada imperturbable y una mayor ración de violencia tal como se presentaba en los eurowesterns. Eastwood, sin embargo, opuso una película

de tesis: «*Mi agente quería que trabajara en McKenna's Gold*» [11].

Eastwood se trajo de Italia los modos visuales y sonoros del western europeo, aunque la paisajística sea distinta y entre los secundarios aparezcan dos actores habituales en el cine del oeste más convulso y ocre de Sam Peckinpah, L. Q. Jones, que encarna a un linchador, y Ben Johnson, en el papel de alguacil. La música compuesta por Dominic Frontiere, por ejemplo, es posiblemente la más parecida a los trabajos conjuntos de Ennio Morricone y Sergio Leone que podía hacerse en aquellos momentos en Hollywood.

El espectador que esperaba la reconversión estadounidense del Hombre sin Nombre debió desconcertarse con el registro inicial de la película: Eastwood encarna a un cowboy apacible, más próximo a su cometido en *Rawhide*, que sólo desea comprar unas cabezas de ganado, pero la fuerza de las circunstancias —es tomado por un ladrón y linchado, aunque el alguacil le salva en el último momento— le convierte de un plumazo en un justiciero solitario y escéptico. Como el inspector Harry Callahan que estaba por llegar, realiza su trabajo al amparo de una ley en la que no cree demasiado. *Cometieron dos errores* es una obra significativa. Como película aislada resulta insatisfactoria y alimenta el temor de quienes veían en el western europeo una influencia nociva para un clasicismo hollywoodiense que ya no podía sostenerse en pie. Como film de conjunto, inaugura un sistema propio —la independencia de Eastwood en la macroestructura del cine estadounidense— y un determinado código de valores ideológicos, presentándose como un boceto de posteriores logros del actor y director en otro marco genérico, el del relato policíaco.

ACTOR A SUELDO

Su siguiente película, *La jungla humana* (*Coogan's Bluff* 1968), supone el decisivo encuentro con Don Siegel; pero antes me parece oportuno centrarnos en la figura de Eastwood como actor a sueldo de las grandes compañías, en aquellas películas en las que no interviene para nada en la producción y se limita a prestar sus servicios en proyectos que le interesan más o menos, de los que todo el mundo sale, en teoría, beneficiado. Al agonizar la década de los sesenta, Eastwood encarrilaba ya los primeros puestos del *star system* cinematográfico de su país. Cualquier película con él a la cabecera del reparto —por aquel entonces compartiendo siempre protagonismo con algún actor más prestigioso o de su misma categoría— resultaba comercialmente apetecible. Él, por su parte, podía apuntalar mejor los cimientos aún vulnerables de la firma Malpaso con el salario que cobraba por estos lucrativos trabajos.

Eastwood tan sólo ha interpretado cuatro películas como estrella asalariada de un estudio con el que no ha mantenido manifiestas y continuadas relaciones

contractuales. Tres pertenecen a esta época decisiva para alcanzar un estatus elevado en el voraz *ranking* de valores hollywoodiense: el musical *La leyenda de la ciudad sin nombre* (*Paint Your Wagon*, 1969), dirigido por Joshua Logan para Paramount, y las dos películas bélicas *El desafío de las águilas* (*Where Eagles Dare*, 1969) y *Los violentos de Kelly* (*Kelly's Heroes*, 1969), ambas realizadas por Brian G. Hutton y producidas por Metro Goldwyn Mayer. La cuarta es, por el momento, la última película en la que ha intervenido sólo como actor, *En La línea de fuego* (*In the line of fire*, 1993), de Wolfgang Petersen, una producción de Castle Rock para Columbia Pictures rodada entre *Sin perdón* y *Un mundo perfecto*, en uno de los momentos de mayor plenitud expresiva de Eastwood como realizador.



Si hay evidentes diferencias entre sus trabajos como director (en solitario o asumiendo también funciones interpretativas) y como actor a las órdenes de otros cineastas, también resulta relevante el registro distinto que se produce cuando Eastwood controla la producción o se limita a preparar su personaje, acudir al *plató*, interpretar el papel y cobrar unos buenos emolumentos sin más implicación que la del trabajo bien hecho, y eso teniendo en cuenta que a finales de los sesenta era un actor con presencia pero de escasa ductilidad interpretativa.

Nunca le hizo mucha gracia embarcarse en la compleja realización de *La leyenda de la ciudad sin nombre*. Eastwood siempre ha preferido los rodajes cortos, y el de este musical sobre la fiebre del oro inspirado en un éxito teatral de Alan Jay Lerner y Frederick Loewe resultó inacabable. Ciertamente se embolsó 600.000 dólares —al cambio de hoy serían unos 600.000 euros, es decir, casi cien millones de las antiguas pesetas—, 200.000 más de los que había percibido por *Cometieron dos errores*, pero la aventura no fue muy satisfactoria, al margen de permitirle interpretar varias canciones y encarar el western de una manera radicalmente distinta.^[12]

Desde la perspectiva arquetípica del actor, *La leyenda de la ciudad sin nombre*

supone un cambio que no tendría continuación inmediata. Eastwood encarna a un buscador de oro honrado, inocente, incauto e ingenuo, que no pelea porque puede enfurecerse mucho, no bebe ni juega a los naipes, sueña con una novia inexistente y de momento tampoco baila porque tiene una pierna y un hombro rotos. El personaje, al que conoceremos con un lacónico El Socio —parece un guiño a los westerns de Leone, pero prefiere llamarse así porque se avergüenza de su nombre real, Sylvester Newell—, es todo lo contrario del interpretado por Lee Marvin, pendenciero, tramposo, mujeriego y borrachín. Podría decirse que fue su primer intento de romper con la imagen, quizás incipiente aún, que el público se había hecho de él, por lo tanto, prematuro y tímido primer jalón para la aparcada reivindicación como actor de un Eastwood más versátil de lo que se ha escrito y dicho.

Joshua Logan, un experto en musicales de gran producción, le dio la posibilidad de cantar baladas amorosas dedicadas a esa novia que sólo revolotea en su romántica imaginación y de mostrar su lado más trágico, aunque ése nunca ha sido el punto fuerte de Eastwood hasta la aparición tardía de *Los puentes de Madison*. De hecho, es la tragedia personal de su personaje la que sirve de espoleta al relato. El carromato del Socio y su hermano se precipita por un barranco; el hermano muere y en la tierra donde cava su fosa encuentra pepitas de oro. Así surge la próspera ciudad sin nombre, habitada sólo por hombres buscadores de oro, jugadores de fortuna, comerciantes, aventureros. La filosofía del lugar es meridiana; el dueño del hotel no alquila camas a hombres solos, y sí lo hace cuando vienen acompañados de una prostituta.

La película, y con ella la interpretación de Eastwood, se mueve algo atribuladamente entre la comedia burda —la excavación de túneles bajo las enlodadas calles de la ciudad hasta llegar al saloon, de cuyo entarimado de madera cae constantemente el polvo de oro que los dos protagonistas recogen—, los números musicales cantados, un cierto aire nostálgico, algún que otro componente aventurero y una situación sentimental que no se ha repetido en ninguna otra película de o con Eastwood: Elizabeth (Jean Seberg), la segunda esposa de un taciturno mormón, se independiza de su marido y, atraída simultáneamente por Eastwood y Marvin, no duda en proponerles que vivan juntos los tres, dándole la vuelta así a las masculinas leyes de la comunidad mormona.

El díptico bélico para la Metro es de lo más prescindible en la trayectoria actoral de Eastwood. Ninguna de las dos películas brilla por la originalidad de sus planteamientos ni por la encorsetada dirección de Brian G. Hutton, que en un caso, *El desafío de las águilas*, debió lidiar con una enrevesada trama de espionaje mezclada con las hazañas bélicas, y en el otro, *Los violentos de Kelly*, acatar las reglas de una poco convincente mixtura entre cine bélico y comedia amoral. Además, los dos films son en cierta forma hijos bastardos de uno de los títulos más relevantes del cine de

guerra de aquella época, *Doce del patíbulo* (*The Dirty Dozen*, 1967). Aparte de repetir algún actor de la película de Robert Aldrich —Donald Sutherland y Telly Savalas aparecen también en *Los violentos de Kelly*—, las dos cintas de Hutton asumen como propias ideas y situaciones de aquélla. Recuérdese que a los protagonistas de *Doce del patíbulo*, un grupo de soldados estadounidenses condenados a prisión por diversos delitos, se les conmutaba la pena si aceptaban formar parte de un comando que debía realizar una operación de sabotaje tras las líneas enemigas, concretamente en una fortaleza alemana. Pues bien, los protagonistas de *El desafío de las águilas* pertenecen a un comando aliado formado por varios militares británicos (Richard Burton, Michael Horden, Patrick Wymark) y un teniente norteamericano (Eastwood) cuya misión es liberar al general que se encargaba de coordinar la estrategia del segundo frente aliado, retenido en una inexpugnable fortaleza conocida como Castillo de las Águilas, mientras que los de *Los violentos de Kelly* son también un grupo de soldados norteamericanos, tan mercenarios como los de *Doce del patíbulo*, que saben del paradero de dieciséis millones de dólares fundidos en catorce mil lingotes de oro y pasan a territorio alemán para hacerse con el botín.

En *El desafío de las águilas*, cuyo escenario nevado recuerda en más de una secuencia a otra película bélica de los sesenta, *Los héroes del Telemark* (*The Heroes of Telemark*, 1965; Anthony Mann), la supremacía argumental de la peripecia de espionaje da al traste con el estímulo bélico-aventurero con el que el film se inicia. Esta trama trufada de dobles agentes, espías infiltrados y sospechas por doquier resulta tan tediosa y forzada que se necesita una larga secuencia explicativa, como si se tratara de la resolución de un caso del inspector Hércules Poirot, para que tanto los espectadores como la mayoría de los personajes (el que encarna Eastwood no se entera de nada a lo largo del relato) no queden irremediablemente descolocados. Pero ni así, porque en esta explicación por parte del oficial John Smith (Burton), que se desarrolla en uno de los lujosos salones del castillo bávaro, todo resulta ser una mascarada del propio Smith, que en un mismo plano llega a adoptar tres personalidades distintas mientras que otros personajes aseguran ser quien en realidad no son.

Eastwood luce su faceta más lacónica, entre otras cosas porque tuvo como oponente al siempre brillante Richard Burton, según Boris Zmijewsky y Lee Pfeiffer el máximo instigador de la realización del film ^[13]. Los autores afirman que *El desafío de las águilas* existe porque Burton tenía ganas de protagonizar una película de aventuras con la que pudieran divertirse sus dos hijos; con razones aún más peregrinas se han hecho superproducciones en Hollywood. Sea cierto o no, Eastwood asumió que Burton iba a restarle protagonismo, aunque el salario de 800.000 dólares, 200.000 menos de lo estipulado en el contrato del marido de Elizabeth Taylor, mitigó

sus dudas. Eastwood tiene su secuencia de pistolero westerniano reconvertido en militar que dispara a sangre fría y sin pestañear contra un oficial de las SS, dos comandantes alemanes y, por la espalda, contra una agente que huye. Para que se note que su formación es estadounidense, no duda tampoco en disparar con dos ametralladoras a la vez, un gesto muy poco usual en los anales del cine bélico clásico.

Lo más atractivo de *El desafío de las águilas* reside en sus secuencias de acción, que llevan la firma de uno de los grandes especialistas de la segunda unidad, Yakima Canutt. Las de *Los violentos de Kelly* también fueron obra de otro especialista en estos menesteres, Andrew Marton, pero, en líneas generales, la película tiene algo más de enjundia pese a las numerosas modificaciones sufridas respecto al proyecto original. Eastwood se embarcó en su segunda peripecia bélica, esta vez filmada en escenarios yugoslavos, porque se trataba de «un guión antimilitarista muy bueno que manifestaba cosas importantes sobre la guerra y la propensión del hombre a destruirse a sí mismo. Pero en el montaje, las escenas que proponían un debate en términos filosóficos fueron cortadas y el estudio no paró de añadir escenas de acción. Al acabar, el film había perdido su alma». [14].

En la película sobre las peripecias del cabo Kelly (Eastwood) y sus delirantes compañeros a la búsqueda de los lingotes de oro prevalece la visión sarcástica de los acontecimientos. El capitán de la unidad de Kelly está mucho más interesado en cuidar de su pequeño yate y llevarlo a algún puerto pacífico. El personaje encarnado por Telly Savalas ordena secuestrar a un oficial alemán sólo para que les proporcione información sobre hoteles y mujeres. No falta la secuencia *spaghetti*, ese extraño tributo que Eastwood tuvo que pagar durante años: Eastwood, Savalas y Sutherland acarician sus respectivas armas y caminan en dirección al tanque alemán que protege el banco donde reposan los lingotes, mientras Lalo Schiffrin, el autor de la banda sonora, se olvida por unos instantes que es Lalo Schiffrin y se convierte en Ennio Morricone sin que el chiste, homenaje, burla o pastiche, qué más da, tenga la menor gracia.

Más interés, en medio del tono casi esperpéntico que adquiere la película, tienen algunos aspectos de mal disimulado valor realista en un producto que tampoco pretende serlo. Cuando el oficial alemán clama por las normas de la convención de Ginebra, Eastwood se limita a decirle que ahora no están en Ginebra (otro detalle que suscribiría Samuel Fuller). Cuando el personaje de Savalas se opone inicialmente a la expedición, asegurando que les matarán a todos si parten en busca del oro, uno de los soldados dice que ahora también se juegan el pellejo, pero lo hacen solamente por cincuenta dólares de paga.

Pocos años después de intervenir en *Los violentos de Kelly*, Eastwood no aceptó la oferta de Francis Ford Coppola para trabajar en *Apocalypse Now* (*Apocalypse Now*, 1979), aduciendo las mismas razones que ya le molestaron en *La leyenda de la*

ciudad sin nombre, un rodaje demasiado largo. En la película de Hutton, curiosamente, hay un adelanto de una de las secuencias más célebres del film de Coppola sobre el conflicto del Vietnam: el alucinante personaje que interpreta Sutherland utiliza la música a modo de guerra psicológica, como hará el teniente coronel Kilgore (Robert Duvall) con las walkirias wagnerianas en *Apocalypse Now*, sólo que él prefiere emplear temas *country and western*, que suenan a través de los altavoces de sus tanques para irritar a los soldados alemanes antes del combate.

En la línea de fuego parece escrita expresamente para Eastwood, y ésta es una razón de peso para diferenciarla de las tres películas recién comentadas. El actor interpreta a un otoñal y escéptico escolta presidencial, Frank Horrigan, que no pudo hacer nada para impedir la muerte del presidente John Fitzgerald Kennedy en el atentado de Dallas. Pero aunque Scott Fitzgerald dijera lo contrario, los norteamericanos siempre tienen un segundo acto en sus vidas. A Horrigan, que se divorció y alcoholizó después de su fracaso con Kennedy, aunque ha seguido trabajando en el servicio de seguridad presidencial, se le presenta una inmejorable oportunidad para sellar el pasado y reivindicarse a las puertas de la jubilación cuando un sofisticado psicópata, Mitch Leary (John Malkovich), amenaza con atentar contra la vida del actual mandatario de la Casa Blanca.



El itinerario de Horrigan es igual de obstinado que el de Harry Callahan en el primer film de la serie, como a continuación veremos, ya que ambos personajes se pasan toda la película siguiendo la pista de un asesino que juega al gato y al ratón con la policía, allí el delincuente apodado Scorpio, aquí el imperturbable y refinado Leary, uno de los mejores contrapuntos que ha tenido Eastwood en los últimos años. El actor asume nuevamente su imagen más crepuscular, aunque sólo en el sentido físico; estamos lejos del ideario manifiesto del western crepuscular de los setenta.

Como le ocurría al viejo pistolero de *Sin perdón*, el cansado guardaespaldas de *En la línea de fuego* sufre un acceso de fiebre tras empaparse de agua de lluvia. Intenta correr tras el asesino, aunque no está para muchos trotes, y encima no sabe conducir, lo que le convierte en un personaje absolutamente desarraigado por lo que al cine de acción contemporáneo se refiere.

Con ese gesto honesto y obligado, el del actor que envejece con sus personajes, construye Eastwood la interesante figura de Horrigan, primo hermano de algunos caracteres que desarrolló con posterioridad en sus propias películas. Pero el film realizado por Wolfgang Petersen no sólo es interesante en cuanto a su inserción en la evolución natural del actor. Presenta las suficientes fugas ambiguas en su entramado argumental para que el enfrentamiento entre escolta y asesino no adquiera tintes arquetípicos y previsibles, lejos, pues, de los villanos de la serie Callahan. De la misma manera que Horrigan manifiesta un cierto desprecio hacia la figura del actual presidente estadounidense, nada que ver con la callada devoción que sentía por Kennedy, por quien se hizo pasar en una ocasión para evitarle las repercusiones de un escándalo sexual, Leary no niega ser un producto de la CIA. Uno fue entrenado para defender, y es lo que sigue haciendo. El otro fue adiestrado para atacar y ahora, fuera de la agencia de inteligencia, continúa ejerciendo las mismas funciones, sólo que variando de objetivo.

Una secuencia, de las mejores de la película, define perfectamente lo que es *En la línea de fuego*. Tras uno de los varios encuentros con Leary que jalonan la historia, Horrigan está a punto de caer desde lo alto de un edificio y se agarra desesperadamente a una mano que le brinda, perverso, el psicópata. Pero con la mano libre, Horrigan blande su pistola y no deja de apuntarle. Es un gesto instintivo, inútil, porque si dispara firmará su propio acto de defunción. En los instantes que dedica a sopesar la situación, Leary abre la boca e introduce en ella el cañón de su arma. Ambos personajes dilatan el tiempo angustiosamente hasta que Leary balancea a Horrigan y lo deja caer en un lugar seguro. Mientras el guardaespaldas se pregunta por qué le ha salvado la vida, Leary dispara contra su joven ayudante (Dylan McDermott), al que Horrigan había empezado a tomar afecto, y le hiere mortalmente.

Sin que llegue a producirse una identificación plena entre los dos protagonistas, sin que sean nunca las dos caras de una misma moneda, sí es cierto que *En la línea de fuego* explora el proceso de acercamiento entre los dos personajes antagónicos. Leary prepara a conciencia su atentado. Matar al presidente es un simple pretexto. Lo que quiere realmente es vencer a Horrigan, cuyos actos, hábitos y rutinas ha estudiado a la perfección desde el magnicidio de Dallas, y presenciar así su segunda decepción profesional y personal; hundirle, en definitiva. Pero Leary sabe también que si él fracasa, Horrigan no sólo le habrá derrotado y habrá salvado la vida del presidente, sino que además gozará entonces de una oportunidad segura para olvidar el pasado y

salir a flote de una vez. Y en ese juego sobre el abismo reside la atracción de la película.

EASTWOOD Y SIEGEL

Don Siegel, uno de los cineastas encuadrados en la llamada generación de la violencia, aunque nunca ha gozado del fervor crítico de algunos de sus coetáneos (Nicholas Ray, Richard Brooks, Samuel Fuller) y siempre ha sido contemplado un poco por debajo de los otros nombres relacionados también con el calificativo de «artesanos» de aquella magnífica generación (Robert Aldrich, Richard Fleischer), fue muy importante para la evolución y transformación de la «máscara» de Eastwood. Siegel reforzó casi siempre el lado menos amable del actor y mitigó su faceta de estrella hollywoodiense, negando el proceso de identificación del espectador con los héroes tradicionales con los que Eastwood podía coquetear en algún que otro momento. En manos del director de la primera y sugestiva versión de *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956), Eastwood varía su repertorio y carece de la ingenuidad de Gary Cooper, por supuesto, pero también del carácter épico de John Wayne y del cinismo de Humphrey Bogart.

En *La jungla humana* le hizo interpretar, con su consentimiento, a un policía rural bastante paleta que se pierde en Nueva York con sus métodos anacrónicos y sus escasas entendederas, aunque al final salga victorioso en su misión. El título de *Dos mulas y una mujer* (*Two Mules for Sister Sara*, 1970) lo dice todo; es famosa la anécdota en la que se cuenta que Eastwood no supo hasta el final del rodaje que la otra mula a la que hace referencia el título era su propio personaje. En *El seductor* (*The Beguiled*, 1971), Siegel convirtió al actor en un títere nordista dominado y humillado por un grupo de mujeres sudistas en plena guerra de secesión. El actor fue el principal valedor de esta película inclasificable, ya que le permitía un registro interpretativo absolutamente nuevo en su carrera.

En *Harry el sucio* (*Dirty Harry*, 1971), Siegel hizo de él un policía lo suficientemente ambiguo para que fuera tildado de neofascista, justiciero, individualista y socialmente muy útil, según el prisma ideológico con que se contemplara la película en el momento de su realización o en décadas posteriores. Sin ninguna duda, la elección final de Eastwood para un personaje con el que Warner había tentado antes a Paul Newman, Steve McQueen, Robert Mitchum y Frank Sinatra, marcó unas características diferenciales en la configuración de este icono del cine policíaco llamado Harry Callahan. *Fuga de Alcatraz* (*Escape from Alcatraz*, 1979) produjo un cambio importante, recuperando la imperturbabilidad que tanto gustó a Sergio Leone en un contexto, el del relato carcelario, completamente opuesto

al del western de paisajística abierta y al thriller urbano.

El seductor, a contracorriente, y *Fuga de Alcatraz*, neoclásica en apariencia, son las dos películas que se ajustan mejor a la idea que Siegel y Eastwood tenían de un cine independiente forjado en la mecánica de los estudios. Ninguna de las dos fue bien recibida, ni por los sectores críticos más influyentes en Estados Unidos —no así en Europa o incluso España— ni por el público, pero en posteriores revisiones *El seductor* fue ganando enteros como obra anómala, inclasificable, valorada por su misma atipicidad en las trayectorias de su director y de su protagonista.

Plenamente consciente de ello, Siegel no dudaba en considerarla como una de las pocas películas suyas que realmente le gustaban, mientras que algunas voces críticas la valoran como un título seminal de su andadura. «*Es una afortunada refundición de todas las tensiones latentes en los films de Siegel dentro de una obra intimista*», reflexionaría Carles Balagué ^[15]; «*Al final, cristalizaría en una suerte de enfermizo y atmosférico psicodrama gótico construido con una insólita mezcla de humor, horror y emoción que puede considerarse una de las cimas de la filmografía de Siegel y, por supuesto, uno de los más sugestivos intentos por parte de Eastwood de explorar nuevos territorios temáticos*», escribió Antonio Trashorras en su libro sobre el actor ^[16].

Introducida con unas fotografías en blanco y negro de los campos de batalla durante la guerra civil americana, sin épica ni honor, sin heroísmo ni comprensión —también se ha apuntado que *El seductor*, como otros films estadounidenses de la época, es el retrato deformado de las tensiones sociales producidas por la guerra del Vietnam y la segregación racial—, la película de Siegel se abre como una pesadilla y se desarrolla como tal hasta sus planos finales, puntuados desde la penumbra y la luz cenital por Bruce Surtees en su primer y sorprendente trabajo como director de fotografía, en el que dibuja con precisión el estilo que tanto influiría en la forma de concebir la luz del propio Eastwood.

El actor interpreta el personaje de John McBurney, un soldado nordista que es hallado inconsciente y con la pierna rota por una de las habitantes de una escuela para señoritas del sur, una especie de fantasmagoría arquitectónica y moral en medio de la contienda. La niña que lo encuentra se enamora de él, así como una de las muchachas de mayor edad de la residencia. También la directora, Martha Farnsworth (una excelente Geraldine Page, encarnación de la atmósfera represiva que anida en la vieja mansión), de la que se apodera inclemente el demonio de los celos.

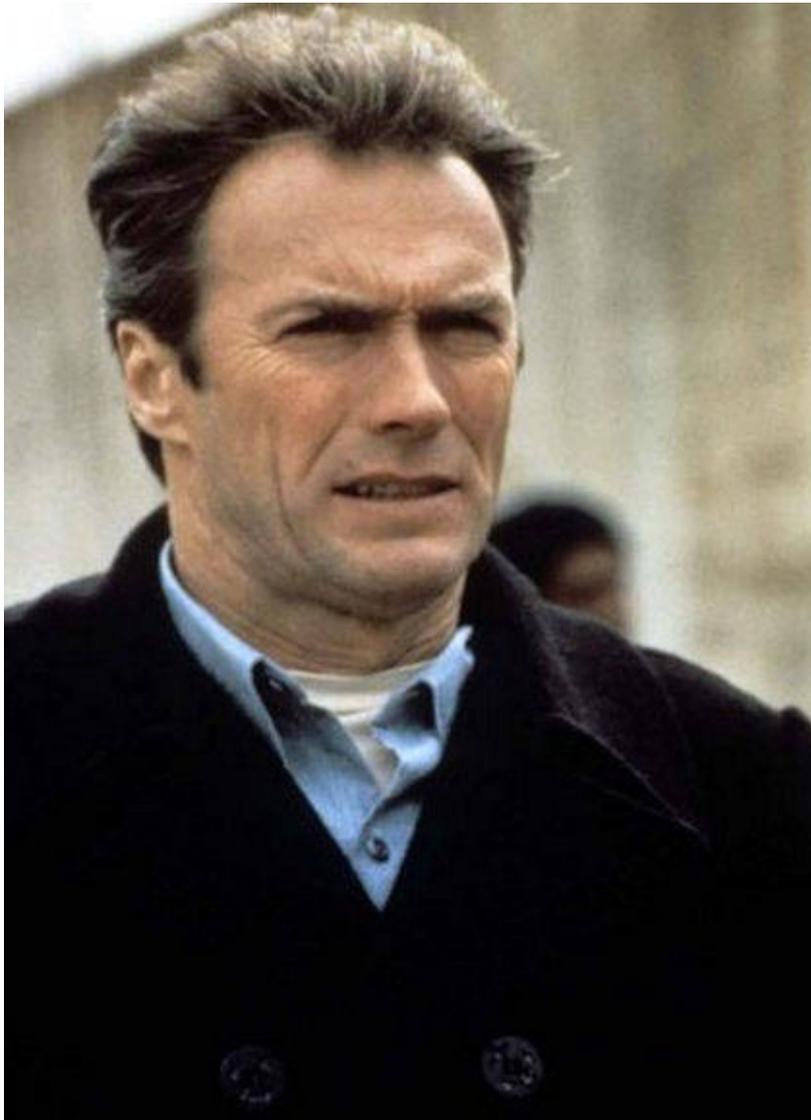
McBurney es consciente de su atractivo y decide rentabilizarlo seduciendo y rechazando cuando le apetece a cada una de las mujeres del lugar, aunque eso no hace más que sacar a la luz los fantasmas de cada una de ellas e iniciar el progresivo proceso de humillación en el que se verá sumido el soldado. Martha le amputa la pierna herida con una sierra, después de que empeorara debido a una caída provocada

por una de las jóvenes rechazadas y resentidas, y entre todas deciden hacerle comer setas venenosas para terminar con su jerarquía en la mansión.

Este perverso cuento sobre las frustraciones y fantasías sexuales, con toques de misoginia en un contexto más proclive a la misantropía por parte de todos los implicados en el drama, guarda ligeras similitudes con el posterior film australiano *Picnic en Hanging Rock* (*Picnic at Hanging Rock*, 1975), en el que Peter Weir exploraba la sexualidad tormentosa y reprimida sirviéndose también del estudio al microscopio de un internado femenino. Las imágenes casi feéricas de *El seductor* poseen el mismo aspecto turbador, cercano a ese horror interior que no necesita de espasmos externos para provocar el desasosiego.

El inicio del film marca una tonalidad que Siegel no abandonará durante todo el relato. El blanco y negro de las fotos se torna verde musgoso cuando la cámara desciende para encuadrar a la niña que, como si fuera una predicción, recoge setas en el bosque. La canción interpretada como una letanía por el propio Eastwood, acompañado tan sólo del redoble aciago de un tambor, deja paso a una música infantil tan sugerente como intimidatoria. Siegel inserta un plano a ras de tierra en el que una mancha negra y rojiza, la pierna herida de McBurney, parece florecer entre la húmeda vegetación. La pequeña se asusta y cae de espaldas en contrapicado, correspondiéndose con el punto de vista del soldado nordista que, a continuación, se desvanece. La niña le mira asustada y fascinada a la par. Comienza el juego de la atracción y el rechazo.

Fuga de Alcatraz se sitúa en un terreno algo menos peliagudo, partícipe de un clasicismo narrativo mal llamado funcional que se ponía en tela de juicio en el momento de su realización. El film relata con transparencia y economía de medios narrativos los planes de fuga que llevaron a Frank Morris (Eastwood) y otros dos reclusos a escaparse del penal rocoso de Alcatraz en 1960. Fue la última evasión, ya que la penitenciaría sería clausurada pocas semanas después dada su escasa fiabilidad. Esa idea de la cárcel fantasma que es hoy en día —y cuyo abandonado escenario había sido aprovechado en uno de los films de la serie Callahan, como veremos más adelante— ya está implícita en las imágenes iniciales de *Fuga de Alcatraz*, cuando Morris llega custodiado al penal en una noche de copiosa lluvia que difumina la visión y permite tan sólo ver formas y siluetas sin concretar. A pesar de que Siegel filma siempre el interior de la cárcel, o capta retazos del exterior desde dentro —sólo así se observa la geografía lejana de San Francisco y su bahía—, la arquitectura de Alcatraz y su peso granítico parecen participar de la composición de cada uno de los planos.



La película tiene algo de la ética dramática de *La evasión* (*Le trou*, 1959), de Jacques Becker, e incluso posee algo de su carácter litúrgico en la muestra de los pequeños y grandes detalles que constituyen la elaboración paciente del plan de fuga y su misma ejecución. Siegel se reafirma con esta historia espléndidamente trabajada desde el guión de Richard Tuggle, que poca relación guarda con el género carcelario al uso, ni en los melodramas pretéritos ni en las escabrosas producciones posteriores, y Eastwood compone su personaje tradicional —solitario, independiente, hosco, autosuficiente— desde una premisa completamente distinta en la que resulta más importante el gesto que el acto.

Quizá sea *Dos mulas y una mujer* la única de las cinco películas Siegel-Eastwood sin aportaciones dignas de mención. Budd Boetticher, autor del guión original, dijo siempre que Siegel le había traicionado. Éste llegó a comentar que hizo la película por dinero. Eastwood no acabó de encontrar su sitio en este western itinerante de ambientación mexicana y revolucionaria, condimentado con obligados elementos del *spaghetti western* —estética deudora de Leone, zooms de corrección, partitura de Morricone— que siempre chirriaban cuando los utilizaban los cineastas

norteamericanos, en un doble proceso de indigestas influencias: los europeos se sirvieron del western de Hollywood y éste acabó asumiendo mal las formas procedentes de los rodajes italianos, alemanes y españoles.

Ni el cambio constante de amenazas que sufren la hermana Sara y el mercenario Hogan, enfrentados a serpientes de cascabel, pumas, indios iaquis, violadores y soldados franceses, ni el poco escrupuloso ideario del personaje de Eastwood, que no es ganar dinero con la revolución para poner un rancho, sino irse a San Francisco para disfrutarlo en las casas de juego, ni la supuesta amoralidad que se desprende de la revelación final de la verdadera identidad de Sara, surte el mayor efecto. Tan sólo alguna secuencia aislada, como la de la extracción de la flecha o la de la voladura del puente, con Hogan disparando ebrio a la dinamita con su rifle apoyado en el blanco hombro de la monja, destacan en un conjunto errabundo.

Mejor personaje, trama y puesta en escena había presentado *La jungla humana*, el periplo del agente rural Walt Coogan que vuela desde Phoenix, Arizona, hasta Nueva York para recoger a un prisionero y debe quedarse varios días en la ciudad porque el delincuente se encuentra en el hospital penitenciario a causa de un mal viaje de LSD. En la primera secuencia del film, Siegel realiza una panorámica de izquierda a derecha del desierto de Arizona, combinada con un *travelling* de acercamiento a un hombre de raza india escondido en unos arbustos. Después, al fondo del encuadre, aparece un jeep a la carrera conducido por Coogan.

Este movimiento cinematográfico puede verse hoy, en la trayectoria de Eastwood, como el tránsito del western al policíaco. Aunque se trate del protagonista rural de un thriller urbano, del choque entre distintas formas de ver la vida e interpretar la ley, su primera aparición en pantalla se produce como una abstracción entre géneros: conduce un todoterreno, en vez de ir montado a lomos de un caballo, pero se desliza por el suelo polvoriento de idéntica manera, parando para observar las huellas dejadas por el fugitivo navajo y llevando el rifle enfundado en la parte exterior del vehículo, como si se tratara del caballo.

El individualismo de Coogan, manifiesto en las escenas rurales del principio del film, puede tener una justificación en su enfrentamiento con la burocracia establecida por la policía neoyorquina, acostumbrada a otros métodos y otro tipo de criminales. Realizado el proceso de trasplantar al individualista y poco escrupuloso tejano a la gran ciudad, Eastwood y Siegel ya estaban preparados para Harry Callahan.

LA SERIE DE HARRY CALLAHAN

En su libro sobre los vaivenes y movimientos del cine negro americano ^[17], François Guerif propone una lectura de *Harry el sucio* como señal de alarma ante el

crecimiento de la violencia urbana y la incapacidad del sistema para frenarla. Surge así la figura del justiciero que trabaja a priori dentro de la norma —Harry Callahan es el inspector con la placa 2211 del departamento de homicidios de la policía de San Francisco—, pero se muestra permanentemente asqueado del papeleo, la burocracia, la letra pequeña de las leyes, los pactos tácitos entre criminales y gobernantes y la inutilidad del propio sistema para solucionar de una manera radical el tema de la delincuencia.



Ésa es una de las obsesiones de Eastwood, que años después de protagonizar *Harry el sucio* volvía sobre el mismo tema: «Yo he sido educado en la idea de que no valía la pena ser criminal. Pero ahora, el sistema legal se ha vuelto increíblemente tortuoso y la condena media por asesinato se reduce hoy prácticamente a cinco años y medio» [18]. Si los posicionamientos políticos de Eastwood no siempre son claros, sobre todo desde la óptica europea de izquierdas, los de Don Siegel rozan siempre la ambigüedad; recuérdese el caso de *La invasión de los ladrones de cuerpos*, considerada por igual una película anticomunista y un film contra el reaccionarismo

de la sociedad estadounidense en plena guerra fría.

Hoy, con todo, se contempla la primera entrega de las peripecias de Callahan desde una perspectiva menos virulenta, pero en su momento la película de Siegel pasó a engrosar la ingente lista de productos fascistas procedentes de Hollywood que glorificaban la violencia. Eastwood criticó siempre esta lectura: *«La gente que ha dicho que se trataba de una película fascista no sabe de qué está hablando. El tipo es solo un hombre que se pelea contra la burocracia y una cierta forma de establecer las cosas. Emplea muchas horas en solucionar el caso y, por lo que le concierne, está más interesado en la víctima que en la ley (...) En Nuremberg, los americanos condenamos a gente que cometió crímenes. Les juzgamos sobre la base de que hubieran debido escuchar su conciencia en vez de seguir la ley y a sus jefes políticos. Y fue sobre esta base que los enviamos a la cárcel. Ocurre algo parecido con el personaje de Harry. Le dicen que las cosas funcionan así, y él contesta: “Pues estás equivocado y yo no puedo adherirme a esto”. Esto no es fascismo, es lo opuesto al fascismo»* [19].

• Tramas inductoras

En *Harry el sucio*, escrita por Dean Riesner y los creadores del personaje de Callahan, Harry Julian Fink y Rita M. Fink, aunque el primer tratamiento de guión fue obra del futuro director Terrence Malick (*Malas tierras*, *Días de cielo*, *La delgada línea roja*), el asesino apodado Scorpio (Andy Robinson) amenaza con matar a una persona cada día hasta que el alcalde de la ciudad no acceda a pagarle cien mil dólares; en la nota que deja al principio del film, asegura que tendrá un gran placer en matar mañana a un sacerdote o a un negro.

En *Harry el fuerte* (*Magnum Force*, 1973), dirigida por Ted Post a partir de un guión iniciado por John Milius y terminado por Michael Cimino, Callahan debe dismantelar un grupo parapolicial formado por cuatro motoristas de tráfico y dirigido por el teniente Briggs (Hal Holbrook), cuya máxima no deja lugar a dudas: todo el mundo es culpable mientras no se demuestre lo contrario. Estos justicieros se encargan de matar a los jueces que no pueden, no saben o no quieren condenar a los criminales. Luchan así contra la imperfección del sistema, lo que les emparentaría en primera instancia con el propio Callahan de no ser porque éste acata, aunque a regañadientes, las normas de sus superiores y nunca dispararía contra aquellos que desde la legalidad burocrática entorpecen su trabajo.

En *Harry el ejecutor* (*The Enforcer*, 1976), realizada por James Fargo y escrita por Riesner y Stirling Silliphant, una banda liderada por un tipo sádico, iluminado y de ojos de doloroso azul, y formada por hombres y mujeres de estilo hippy, asalta una

fábrica de explosivos. Se hacen llamar Fuerza de Huelga Revolucionaria del Pueblo y piden un rescate de un millón de dólares. De lo contrario, comenzarán a utilizar los explosivos para perpetrar diversos atentados.

En *Impacto súbito* (*Sudden Impact*, 1983), la única del ciclo dirigida por el propio Eastwood a partir de un guión acreditado a Joseph Stinson, se producen cambios importantes. Los superiores de Callahan desean apartarle de la ciudad y le envían a la localidad costera de San Paulo con el pretexto de esclarecer un asesinato. Jennifer Spencer (Sondra Locke), una pintora de estética retorcida, se venga de los cinco hombres y la mujer que, diez años atrás, las violaron a ella y a su hermana, quedando ésta sumida en un estado vegetativo. A uno de los violadores le dispara primero en los testículos y después en la frente. A la mujer, primero en el corazón y después en la cabeza para, acto seguido, descargar el revólver contra el espejo que refleja su propia imagen, como hacía James Coburn en el film de Sam Peckinpah consagrado a Pat Garrett y Billy el niño. Callahan descubre que ella es la autora de los crímenes pero no la entrega a la policía. Jennifer lucha a su modo contra las taras legales del sistema y comparte las teorías del inspector sobre los defectos de la justicia.



En el último título de la serie, *La lista negra* (*The Dead Pool*, 1988), dirigida por Buddy van Horn y con guión de Steve Sharon, Callahan aparece incluido en una lista negra creada por un engreído director de cine, Peter Swan (*Liam Neeson*), en la que también figuran un cantante heavy y yonqui (el comediante Jim Carrey en uno de sus primeros cometidos, acreditado aún James Carrey), un jugador de rugby, un presentador de televisión, un piloto de carreras y una crítica de cine, lo que suena a irónico ajuste de cuentas al estilo de *Matar o no matar, este es el problema* (*Theatre of Blood*, 1973; Douglas Hickox). Swan incluye a Callahan en su lista cuando se entera del papel fundamental que ha jugado en el arresto de un conocido mafioso. Todo consiste en un macabro juego emprendido por Swan y algunos de sus amigos,

en el que establecen un listado de famosos que pueden morir accidentalmente en los próximos meses; gana quien más víctimas acierta. No cuentan con que un psicópata robará la lista de Swan y la ejecutará nombre por nombre.

• Itinerarios

La misma estructura se repite en todos los films de la serie. Se trata de un itinerario narrativo similar al de las series de televisión policiales de la época, y que afectaría también a películas como *Los nuevos centuriones* (*The New Centurions*, 1972; Richard Fleischer). Consiste en estampas del quehacer cotidiano de Callahan, colocadas a modo de naturalista contrapunto respecto a la trama central, que definen a la perfección la singularidad del personaje.

En *Harry el sucio* resuelve a pistoletazo limpio (entronización de la pistola Magnum 44) el atraco a un banco y rescata a un individuo que quiere suicidarse arrojándose desde una cornisa. En *Harry el fuerte* deshace los planes de los dos secuestradores de un avión y de los asaltantes de un supermercado. En *Harry el ejecutor* se enfrenta con los atracadores de un almacén de licores, que tienen en su poder a cuatro rehenes, y, en clave más cómica, detiene a un hombre que simula un ataque cardíaco en el restaurante para no tener que pagar la cuenta. En *Impacto súbito* el paro cardíaco es de verdad, y lo sufre un mañoso que recibe la visita intimidatoria de Callahan. El protagonista soluciona también el asalto a su cafetería favorita, tiene una escaramuza con el joven que sale libre al principio del film y persigue a un atracador nada más llegar a la localidad de San Paulo, empleando para ello un minibús cargado de jubilados.

En *La lista negra*, con la excepción del caso del individuo que quiere prenderse fuego ante las cámaras de televisión, las peripecias colaterales aparecen integradas de un modo u otro en el *corpus* del relato. Así, el protagonista tiene a las primeras de cambio un encontronazo con los esbirros del mafioso Janero, personaje cuya encarcelación convierte a Callahan en integrante de la lista negra, y el inspector y su compañero resuelven el atraco en un restaurante chino, situación que se rentabiliza argumentalmente, ya que la famosa lista negra aparece en uno de los bolsillos del cliente muerto durante la refriega.

• Parejas

La serie es una especie de alegato en contra de las *buddy movies* (las películas de acción con pareja masculina), hasta que Eastwood se replanteó el tema con la

realización de *El principiante*, un vistoso y casi paródico sucedáneo del ciclo Callahan. No hay atisbos de formación y aprendizaje, tema westerniano por excelencia, en la relación que el inspector mantiene con sus compañeros de ronda, y en el enfrentamiento que se produce siempre con ellos el protagonista reafirma el marcado individualismo por el que se le conoce.

Pero, como han escrito Xavier Pérez y Nuria Bou, «*Harry Callahan tiene, sin embargo, una paradójica conciencia trágica en su interior: sabe que es en buena parte responsable de la muerte de las personas que le acompañan, y sabe que sus métodos justicieros lo preservan sólo a él de la muerte segura. Su invulnerabilidad no contagia a la gente que le rodea, agentes desafortunados que caen irremediabilmente en las trampas mortales de los enemigos a que la rutina policial les enfrenta. Harry, con tal de preservar la vida de estos ayudantes que él no pide, pero que la normativa policial (y la lógica de los guiones) le asignan, protestará hasta límites caricaturescos por su asignación y apelará, con un desacomplejado sentido del individualismo, a su superioridad como héroe solitario*» [20]. Aunque a veces pueda parecer irrelevante, es en la relación de Callahan con sus parejas policiales donde reposa la definición del personaje central de la serie.

Su superior le asigna un compañero recién salido de la universidad, el mexicano Chico (Reni Santoni), en *Harry el sucio*. El joven es herido en uno de los tiroteos y Callahan, en conversación con su esposa, comprende que quiera dejar la policía; sabremos entonces que la mujer de Harry murió al ser atropellada por un conductor borracho. Con su compañero en *Harry el fuerte*, el agente negro Early Smith (Felton Perry), también recién asignado cuando se inicia el relato, mantiene una mejor relación, de respeto mutuo. No es un joven advenedizo, como Chico, pero la mayor experiencia no logra salvarle la vida: muere al estallar un artefacto explosivo colocado en su buzón mientras Callahan le llama inútil e insistentemente por teléfono después de haber descubierto una trampa similar en el suyo.

En el inicio de *Harry el ejecutor*, el departamento de policía de San Francisco abre las puertas a las mujeres para erradicar el machismo, algo que no es del agrado de Callahan; no desea compañeros, y aún menos del sexo femenino. Trasladado de homicidios a la sección de personal después de la violenta forma con la que solucionó el asunto de la licorería, es decir, un descenso literal a los infiernos de la burocracia y el papeleo que tanto odia, Callahan vuelve a la actividad tras el asesinato de su único amigo en el trabajo, Frank Di Giorgio (John Mitchum, que aparece en las tres primeras entregas de la serie), y le asignan como compañera a la inexperta y dubitativa Kate Moore (Tyme Daly), que también fallecerá cuando empezaba a convencer a Callahan respecto a sus aptitudes.

Siendo la más violenta de las cinco, *Impacto súbito* es paradójicamente la que marca una mayor distancia cómica desde la famosa frase de «*alégrame el día*» que

Callahan le dice al atracador de la cafetería, hasta la configuración del compañero opcional de esta peripecia, que no es humano, sino un baboso perro que antecede a otras películas más rutinarias con pareja policial formada por un hombre y un can. Que Callahan se entienda mejor con el perro que con las personas no es ningún prodigio de sutilidad. En *La lista negra* recupera al compañero humano, Al Quan (Evan C. Kim), que es experto en artes marciales; el signo de los tiempos. Para el jefe del departamento, preocupado especialmente por la imagen pública de la policía, que Callahan forme pareja con un asiático-americano resultará muy beneficioso para todos; Harry debe aceptar la corrección política. El abanico de comunidades queda completado con Quan, herido como Chico en el primer film, aunque su convalecencia carece de la densidad dramática que Siegel le otorgara a la del policía mexicano.

• Fisuras

El personaje encarnado por Eastwood tiene problemas más difíciles de solucionar con las imperfecciones del sistema legal que con los asesinos, ladrones, violadores y extorsionadores que persigue por todos los rincones de San Francisco. Por culpa de la ilegalidad en la detención de Scorpio, el psicópata al que se enfrenta Callahan en *Harry el sucio* vuelve a estar en la calle a las pocas horas; ésa es una fisura en el sistema según el protagonista. *Impacto súbito* comienza allí donde más le duele a Callahan: un acusado sale indemne porque el inspector consiguió las pruebas en un registro ilegal. A vueltas con los defectos de forma del sistema. Para refrescar la memoria al espectador, la fiscal comenta que esto no es la primera vez que ocurre cuando es Callahan quien se encarga del caso.

En la misma película, los violadores de Sondra Locke no llegaron a ser encarcelados porque el padre de uno de ellos es el jefe de la policía de San Paulo. En este sentido, Callahan aplica a su manera la teoría bíblica del ojo por ojo, diente por diente: si los agresores salieron libres gracias a la influencia de un policía, él, otro policía, decide no entregar a la justicia a la autora de los asesinatos. En *Harry el ejecutor*, uno de los motivos temáticos del relato es la ridiculización persistente y permanente del alcalde, los políticos y la burocracia en la que se han instalado.

• Mitología Callahan

Callahan está contra la delincuencia y en contra de un sistema que es incapaz de erradicarla. No lo disimula en ninguna de las cinco películas, y sus convicciones generan una fuente permanente de conflictos dramáticos, resoluciones violentas y

frases taxativas de los que se ha nutrido la serie satisfactoriamente, creando incluso una cierta «mitología Callahan».

El inspector se entrevista con el alcalde (John Vernon) en una secuencia de *Harry el sucio*. Éste no permitirá que se repita un hecho conflictivo ocurrido en el pasado. Callahan asegura que su política es la de matar a un hombre que tiene la intención de violar a una mujer, refiriéndose a aquel hecho en cuestión. «¿Cómo está seguro de que quería violarla?», le pregunta el alcalde. «Cuando un hombre desnudo persigue a una mujer con un cuchillo en la mano, imagino que no está recaudando fondos para la Cruz Roja» es la respuesta del protagonista.

Callahan cuestiona el sistema, pero lo acata democráticamente. «Odio este asqueroso sistema, pero hasta que no haya alguien que realice los cambios necesarios, lo defenderé», sentencia en *Harry el fuerte*. La conciencia del profesional. Sus capitanes, tenientes, jueces y fiscales se defienden contra él. «Cada vez que empuña esa pistola mi trabajo burocrático se atrofia tres meses», le recrimina airado uno de sus superiores en *Harry el fuerte*. «Las opiniones son como los culos, todos tienen uno» es su conclusión sarcástica ante el cuestionamiento de sus métodos en *La lista negra*.

Quienes le rodean le definen también con exactitud. Early, su compañero en *Harry el fuerte*, comenta medio en broma medio en serio que quizás el asesino de jueces sea Harry, ya que nadie odia más a los delincuentes que él (la película de Ted Post nunca explota la idea de convertir a Callahan en el principal sospechoso, algo que hubiera creado un extraordinario conflicto ideológico en el film). Pero es en *Impacto súbito* donde se acumulan las definiciones certeras procedentes de amigos y enemigos. Para el capo mafioso al que visita durante la boda de su nieta, Callahan es «la única constante en un universo cambiante». Según el capitán Briggs (Bradford Dillman prolongando el idéntico personaje, aunque con distinto nombre, que había interpretado en *Harry el ejecutor*), «es como un dinosaurio, sus ideas no pertenecen ya a este mundo». Algo más benevolente se muestra el teniente Donnelly (Michael Currie), el oficial que toma el relevo de Di Giorgio como único valedor de Callahan en el departamento: «Es un conflicto con patas».

Una secuencia de *Harry el sucio* define a la perfección sus métodos. Callahan ha resuelto sin miramientos el atraco al banco y tiene encañonado a uno de los atacadores ^[21]. Éste, malherido en el suelo, intenta coger su rifle, pero no sabe si el policía ha disparado las seis balas de la pistola Magnum 44 o si aún le queda una en el cargador. Callahan juega y se deleita con esta idea, comentado que él también ha perdido la cuenta de los disparos que ha efectuado mientras le mira fijamente sin dejar de apuntarle. Al final, el atacante aparta la mano y el inspector coge su rifle. El delincuente le dice que necesita saberlo. Callahan vuelve a acercarse, apunta y dispara; no había ninguna bala en el cargador.

• Amigos y conocidos

El universo de Callahan es el de la autodeterminación. Se intuye que, desde la muerte de su esposa, ha roto lazos emocionales con el mundo exterior y se ha adaptado a la soledad como forma de vida, sin ningún tipo de sentimentalismo, aunque no excluye puntuales acercamientos amistosos o sexuales a otros personajes. Son figuras y situaciones breves, casi esbozadas, al margen de la relación impuesta que el protagonista debe mantener con la respectiva pareja policial de cada película.

En *Harry el sucio* se observa que tiene conocidos en el departamento, pero no amigos. Aún menos fuera de la policía. En este primer film sólo se intuye un acercamiento amistoso con el enfermero que le cura la pierna herida durante el altercado en el banco. El enfermero se refiere a la esposa de Callahan, pero calla inmediatamente. La escena, en todo caso, sirve para mostrar la vertiente tradicionalista y primaria del personaje, que apegado a su indumentaria y objetos como nadie, prefiere quitarse los pantalones, pese al dolor, antes de permitir que el enfermero se los corte con las tijeras, ya que aún le haría más daño tener que comprarse unos pantalones nuevos.

El círculo de amistades se extiende ligeramente en *Harry el fuerte*, aunque proyecta sobre la figura solitaria de Callahan un desencanto aún mayor. Los únicos amigos que parece tener en esta película son el agente Charlie McCoy (Mitchell Ryan) y su ex esposa Carol (Christine White). En el personaje de McCoy se notan detalles de Michael Cimino. Profundamente desencantado y amargado desde la separación matrimonial, visita a Carol y a sus tres hijos antes de acabar jugando a la ruleta rusa con un revólver y perder la vida. Poco después, Carol se insinúa a Callahan, aunque con quien se acuesta fugazmente el inspector es con una muchacha que vive en su mismo edificio.

En *Harry el ejecutor* reaparece la figura del teniente Bressler (Harry Guardino), que en el film inaugural de la serie ya había desempeñado similar función, la de figura pactante entre Callahan y el capitán, aunque aquí no logra impedir que el inspector sea degradado al departamento de personal. Lo mismo puede decirse del teniente Donnelly de *Impacto súbito*, ascendido a capitán en *La lista negra* y convertido en el protector en la sombra del protagonista. Pero es en esta última película donde se produce una radical inversión de valores respecto a las relaciones de Callahan con el mundo exterior. El fiscal de la ciudad reconoce ante las cámaras de televisión la inestimable ayuda del inspector en la detención del mafioso Janero, y sus superiores están dispuestos a condecorarlo y a que ofrezca entrevistas a la prensa para rentabilizarlo políticamente; una periodista de televisión desea consagrarle un reportaje y... ¡le piden autógrafos por la calle! Los tiempos han cambiado. Callahan

se muestra igual de expeditivo al empuñar una pistola y menos arisco en las relaciones personales, pero sigue fiel a sus ideas: lo de los culos y las opiniones.

• Patologías

Los rivales de Callahan en tres de las cinco películas se sitúan en un terreno puramente ideológico. Los agentes justicieros de *Harry el fuerte*, el grupo mal llamado revolucionario de *Harry el ejecutor* y la pintora-asesina de *Impacto súbito* admitirían las más diversas lecturas. No en vano los primeros creen menos en el funcionamiento del sistema judicial que el propio Callahan, los segundos utilizan la violencia en función de una mal digerida (y maniquea) idea de la anarquía y la tercera toma el expeditivo camino de la venganza ante la imposibilidad de ver condenados a sus agresores.

Por el contrario, los villanos de la primera y de la última película de la serie están forjados en el mismo carácter individualista de Callahan; son psicópatas que actúan por libre y con unas patologías y pautas concretas, sin ser por ello representativos asesinos en serie. La disputa en este caso es más visceral. Callahan intenta comprender las razones de los justicieros de *Harry el fuerte*, y las comparte en el fondo, aunque no en la forma. Entiende, acepta y perdona al personaje de Sondra Locke en *Impacto súbito*, pero no hay nada que perdonar en Scorpio y el asesinato de la lista negra, los dos villanos más tradicionales con los que ha tenido que lidiar Callahan.

Aunque de breve cometido dramático, Scorpio es de todos el mejor dibujado. Uno tiene la sensación de que su placer está en poner en jaque a toda la ciudad más que en cobrar los cien mil dólares; que disfruta contemplando con la mira telescópica del fusil a su futura víctima y le importa relativamente poco en qué va a gastarse tamaña fortuna. Su noción del dolor descoloca a su rival. Tras ser apuñalado y disparado en la misma pierna, Scorpio paga a un hombre para que le destroce la cara a puñetazos y poderle imputar la paliza a Callahan.

El personaje de Eastwood es más vulnerable de lo que todo parece indicar; cualquier oponente aprende inmediatamente sus puntos flacos y los rentabiliza, como años después hará el personaje de John Malkovich en la película *En la línea de fuego*. Callahan no es vapuleado físicamente, pero Scorpio logra convertirlo en un títere en la secuencia del canje del dinero: el asesino le obliga a correr de una cabina telefónica a otra, de punta a punta de la ciudad, apurando al máximo su tiempo, para despistar a otros posibles agentes que pudieran seguirle, idea retomada en algunos thrillers contemporáneos como *Jungla de cristal 3. La venganza* (*Die Hard with A Vengeance*, 1995; John McTiernan) y *La hora de la araña* (*Along Came Spider*, 2001; Lee

Tamahori).

En el transcurso de *La lista negra*, el asesino puede ser brutal —apuñala a la crítica de cine— o tremendamente sofisticado —sitúa el coche de juguete cargado de explosivos y accionado por control remoto debajo del automóvil de otra de sus víctimas, situación que después se convierte en la escena más ingeniosa del film, la persecución con los acostumbrados saltos por los desniveles en las calles de San Francisco substituyendo uno de los automóviles por la bomba teledirigida en miniatura—. El asesino no hace otra cosa que poner en práctica los argumentos de las películas baratas de Swan, el autor del juego de la lista negra, ya que asegura que el cineasta le robó todas las ideas argumentales. Un ejercicio de metalingüismo con la usurpación artística como borroso telón de fondo.

• Estilo

Exceptuando *Harry el sucio*, con su excelente secuencia de apertura en la que la cámara abre en *travelling* de retroceso hasta mostrar a Scorpio apuntando con un fusil de mira telescópica a la muchacha que se baña en la piscina situada en lo alto de un rascacielos, todas las películas de la serie Callahan presentan los créditos iniciales sobre imágenes aéreas de San Francisco. La cámara se aproxima a la ciudad antes de que arranque el relato, de la misma manera que la cámara se alejará, elevándose sobre el decorado urbano, una vez finalizado el film, recurso descriptivo de presentación, situación y desenlace que Eastwood ha convertido en propio y ha impuesto a sus directores como si se tratara de una unidad de estilo.

No solamente atañe a las películas del ciclo Callahan, sino que afecta prácticamente a todas las producciones de Eastwood con escenario urbano, sean o no thrillers y acontezca la acción en San Francisco u otras ciudades estadounidenses; Nueva Orleans y Savannah, en, respectivamente, *En la cuerda floja* y *Medianoche en el jardín del bien y del mal*, también son introducidas de esta forma aérea y deslizante.

La oscuridad, en el plano visual, se ha apoderado progresivamente de la serie, mucho antes de que se instalara moral y visualmente en el cine de Eastwood como director. De hecho, *Impacto súbito*, rodada en 1983, cinco años antes de que las sombras y las zonas en penumbra aparecieran en el imaginario del cineasta (*Bird*, *Sin perdón*, *Poder absoluto*, *Ejecución inminente*), ya es una película abiertamente nocturna, a diferencia de los tres anteriores títulos del ciclo Callahan. La resolución de *Harry el sucio* acontece a la luz del día, junto al río en el que el inspector arroja su placa tras matar a Scorpio desobedeciendo las órdenes del alcalde. Por el contrario, el desenlace de *Harry el fuerte* es en las bodegas metálicas y húmedas de un viejo

buque abandonado por donde se persiguen hombres a pie y en moto; el de *Harry el ejecutor* se desarrolla dentro de la penitenciaría, también abandonada, de Alcatraz — escenario que Eastwood volvería a transitar tres años después a las órdenes de Siegel — e *Impacto súbito* concluye de noche en un parque de atracciones cerrado.

Esta tendencia hacia la jerarquía de los espacios claustrofóbicos y oscuros acaba convirtiéndose en otro precoz ejercicio de metalingüismo en *La lista negra*, cuya traca final, con Callahan arponeando al asesino, se desarrolla ni más ni menos que en un decorado cinematográfico, como si la última aventura del expeditivo inspector quisiera desnudar de una vez por todas al personaje desvelando su carácter de artificio.

Resulta poco probable que Eastwood vuelva a interpretar al inspector Harry Callahan. Sus intereses como narrador no coinciden tanto con la práctica del thriller tradicional y su imagen está, por razones obvias, más cercana a la del policía enfermo del corazón de *Deuda de sangre* que a la del *macho man* de aquella serie. Pese a ello, los valores que un día defendió Callahan siguen de una forma u otra adheridos a la visión que el actor y director tiene de la ética y la sociedad de su tiempo. Veintidós años después del primer film, Eastwood seguía reivindicando el modelo: «*Harry el sucio aportaba soluciones simples a problemas horriblemente complicados. Si el personaje tuvo un impacto semejante en la época, fue porque tocó algún nervio sensible. Lo que no ha envejecido para nada es la frustración del profesional que tiene una misión que cumplir en un tiempo determinado y sólo encuentra trabas puestas por el gobierno, los políticos, los funcionarios... ¿No creen que la burocracia, a nivel federal y también estatal o municipal, no ha hecho más que empeorar?*» [22].

OLVIDOS Y FRACASOS

El cambio de décadas, de los años sesenta a los setenta, estuvo aún estigmatizado por el western por lo que a la carrera de Eastwood se refiere. Ciertamente que su película más popular de aquella época es *Harry el sucio*, pero Malpaso comenzó a engrasar su maquinaria gracias al género del oeste. Hemos hablado de *Cometieron dos errores*, *Dos mulas y una mujer*, el western musical *La leyenda de la ciudad sin nombre* y los neowesterns *La jungla humana* y *El seductor*. La segunda realización de Eastwood, *Infierno de cobardes*, también pertenece al género, pero meses antes el actor se puso a las órdenes de John Sturges para protagonizar y producir una de sus películas más olvidadas, *Joe Kidd* (*Joe Kidd*, 1972), escrita por el novelista Elmore Leonard (puesto en circulación posmoderna a finales de los noventa después de que Quentin Tarantino le adaptara en su película *Jackie Brown*).

Pese a la influencia italiana, con una banda sonora de Schifrin que mezcla sonoridades de spaghetti western, sintonías televisivas y los thrillers franco-italianos de la época al estilo de Henri Verneuil, *Joe Kidd* es mucho más sobria en todos los sentidos que los westerns de Eastwood inmediatamente anteriores rodados por Post y Siegel. Se nota la mano ecuánime de Sturges, aunque el cineasta estuviera ya en el otoño de su carrera y el film sea menor si lo comparamos con sus mejores logros en el género (*Fort Bravo*, *Duelo de titanes*, *Desafío en la ciudad muerta*, *El último tren de Gun Hill*, *Los siete magníficos*).

Joe Kidd, el protagonista, fue cazarrecompensas y guía de cazadores, pero al iniciarse la acción no tiene ni un cuarto de dólar, viste ropa usada de *dandy*, está completamente borracho y ha sido encarcelado por alteración del orden. El proceso que vive el personaje es similar al del mercenario de *Dos mulas y una mujer*, aunque todo resulte más contenido, tanto la evolución de la trama como las características del personaje de Eastwood, que presenta un lado más amable que en la trilogía de Leone y las entregas de Callahan.

La película modela un buen oponente, Frank Harlan (Robert Duvall), que quiere atrapar al indio Luis Chama (John Saxon) porque está promoviendo una reforma agraria que pondría en peligro su hegemonía caciquista. Kidd persigue inicialmente a Chama porque le robó sus caballos y golpeó a uno de sus hombres, pero al final se pone de su lado y le ayuda a luchar contra el despiadado Harlan; esbozo, pues, del papel que en los dramas ajenos jugarán algunos de los pistoleros interpretados por Eastwood en sus propias películas.

En un conjunto bastante homogéneo, en pleno estertor del western tal como podía entenderlo un cineasta de la Formación clásica de Sturges, *Joe Kidd* se defiende más con los personajes que con las situaciones. La galería de secundarios, caso de los esbirros de Harlan, es excelente. A uno de ellos, el tirador más experto del grupo, tan lacónico y parco en palabras como Kidd, uno de sus compañeros le avisa de que si no parpadea se le secarán los ojos. Está escrita por Leonard, apuntada por Sturges o incluso sugerida por Eastwood, es una descripción magistral de la ausencia de toda expresión en un rostro humano.



Olvidadas por otras razones, aunque no en el plano comercial, son las dos películas en las que Eastwood encomendó su suerte a la posible química que estableciera con un orangután y quiso demostrarse a sí mismo que era válido para la comedia. No le bastó con una sola película, *Duro de pelar* (*Every Which Way but Loose*, 1978), sino que produjo una continuación, *La gran pelea* (*Any Which Way You Can*, 1980), ambas realizadas por dos de sus hombres de confianza, James Fargo y Buddy van Horn.

Duro de pelar era para todo el mundo un film innecesario. Sigue siéndolo, por mucho que se realizara. Colaboradores y amigos le dijeron que no lo hiciera. El guión original había sido rechazado en cuarenta y seis ocasiones, pero Eastwood llevó el proyecto a término y demostró tener intacto el olfato para los títulos populares. Además, como sugirió acertadamente Julio Pérez Perucha, *Duro de pelar* «es el remake blando y blanqueado de la anterior producción de Clint Eastwood-Malpaso Company, Ruta suicida» [23]. La película fue un espectacular éxito de taquilla que generó una de las características situaciones contractuales en la relación del actor con las *majors*; dos años después realizó uno de sus primeros films realmente poco viables en el plano comercial, *Bronco Billy*, a condición de interpretar una secuela de *Duro de pelar*. Como comentaría Eastwood, lo que el estudio pierde con una lo gana con otra, y así sucesivamente, aunque lo más obvio del caso es que el éxito se obtuviera con la visión más reaccionaria de unos determinados temas muy arraigados a la cultura norteamericana, temas precisamente cuestionados en *Bronco Billy*, el reverso del díptico con orangután.

La fórmula no es especialmente original, aunque tampoco puede hablarse de dos películas desgajadas del resto de la obra de su protagonista, dada su afición por el relato rural y las raíces de la música country. *Duro de pelar* mezcla peleas de bar, comedia, acento campestre, relato de carretera, canciones country por la radio, en directo y extradiegéticas, pareja con orangután, combates organizados en las paradas de camiones, vestimenta tejana en todo su esplendor y unas cuantas secuencias

epicéntricas en un club nocturno de la ciudad. Y todo para contar los avatares de Philo Beddoe, un rudo camionero que reta a quien quiera medirse con él con los puños desnudos, su pandilla de amigos, la cantante de country que ama (Lynn Halsey-Taylor: Sondra Locke), el orangután que ganó como trofeo en una de sus peleas, una estrafalaria pandilla de motoristas y la pareja de policías a los que Philo golpeó en un club.

Estamos ante el Eastwood más tradicionalista y el de sentido del humor más dudoso —pone una dentadura postiza en la sopa de una estudiante de sociología que se quiere ligar en el bar—, pero también el menos heroico, la deformación del macho clásico, el lado más amable, rudo, bruto y bufonesco de Eastwood como figura que trasciende los personajes que encarna, la contracción del arquetipo. El esquema se repite a pie juntillas en *La gran pelea*, cuyo título hace referencia al combate que el patrocinador James Beckman (Harry Guardino, habitual en la serie Callahan) organiza a condición de que Philo participe en él. Es una continuación con todas las de la ley: mismo reparto, idéntico inicio con una pelea para entrar en situación, misma camioneta, similares escauceos amorosos —Lynn intenta reconciliarse con Philo después de haberlo dejado tirado al final de *Duro de pelar*—, el regreso de los motoristas que aún quieren ajustar cuentas y una decena de actuaciones en el club del anterior film, el Palomino, entre las que se cuenta una de Fats Domino.

La gran pelea introduce, con todo, algunas variaciones. Hay en el relato algo más de melancolía y un amago de ternura cercenada en el personaje de Philo, herido aún por Lynn en materia amorosa e incapaz aquí de bromas como la de la dentadura postiza. La pandilla de motoristas se muestra en esta segunda ocasión según el modelo de los piratas a los que se enfrentan Astérix y Obélix en cada álbum, ya que siempre acaban vapuleados por Philo y el orangután Clyde, y resultan ridículos en su aparente maldad. De hecho, en *La gran pelea* son personajes más propios de un *cartoon*; en una escena terminan completamente cubiertos de alquitrán y no pueden moverse cuando el espeso líquido se seca.

Claro que la pelea final entre Philo y el rival con el que ha entablado una sólida amistad, Jim Wilson (*Will Smith*), rodeados por los apostantes y las gentes del pueblo, parece un homenaje ciertamente rupestre y zoquete a la pelea de la fordiana *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, 1952).

Poco puede decirse del supuesto duelo de estrellas viriles en el que se enfrascaron Eastwood y Burt Reynolds con *Ciudad muy caliente* (*City Heat*, 1984), una comedia policíaca ambientada en 1933 en una de las cunas del jazz, Kansas City, que para el primero representaba una oportunidad de autoparodiarse como taciturno héroe del género policíaco con cierta estética retro, mientras que para el segundo suponía un nuevo y frustrado intento por recuperar la hegemonía comercial perdida.

Nadie sabrá nunca cuál hubiera sido el resultado de completar Blake Edwards la

película. Debido a una serie de diferencias con Warner, o directamente con los productores, Eastwood y Reynolds, Edwards fue despedido y substituido por el escasamente dúctil Richard Benjamin. De Edwards se conservó el argumento y, según los créditos, parte del guión, aunque el creador del inspector Clouseau prefirió aparecer con el malévolo pseudónimo de Sam O. Brown, que no es otra cosa que las siglas de *Son Of a Bitch* (*hijo de puta*), utilizadas igualmente por Edwards para titular una virulenta y profética comedia sobre los entresijos de Hollywood rodada tres años antes, *S.O.B.* (*S.O.B.*, 1981).

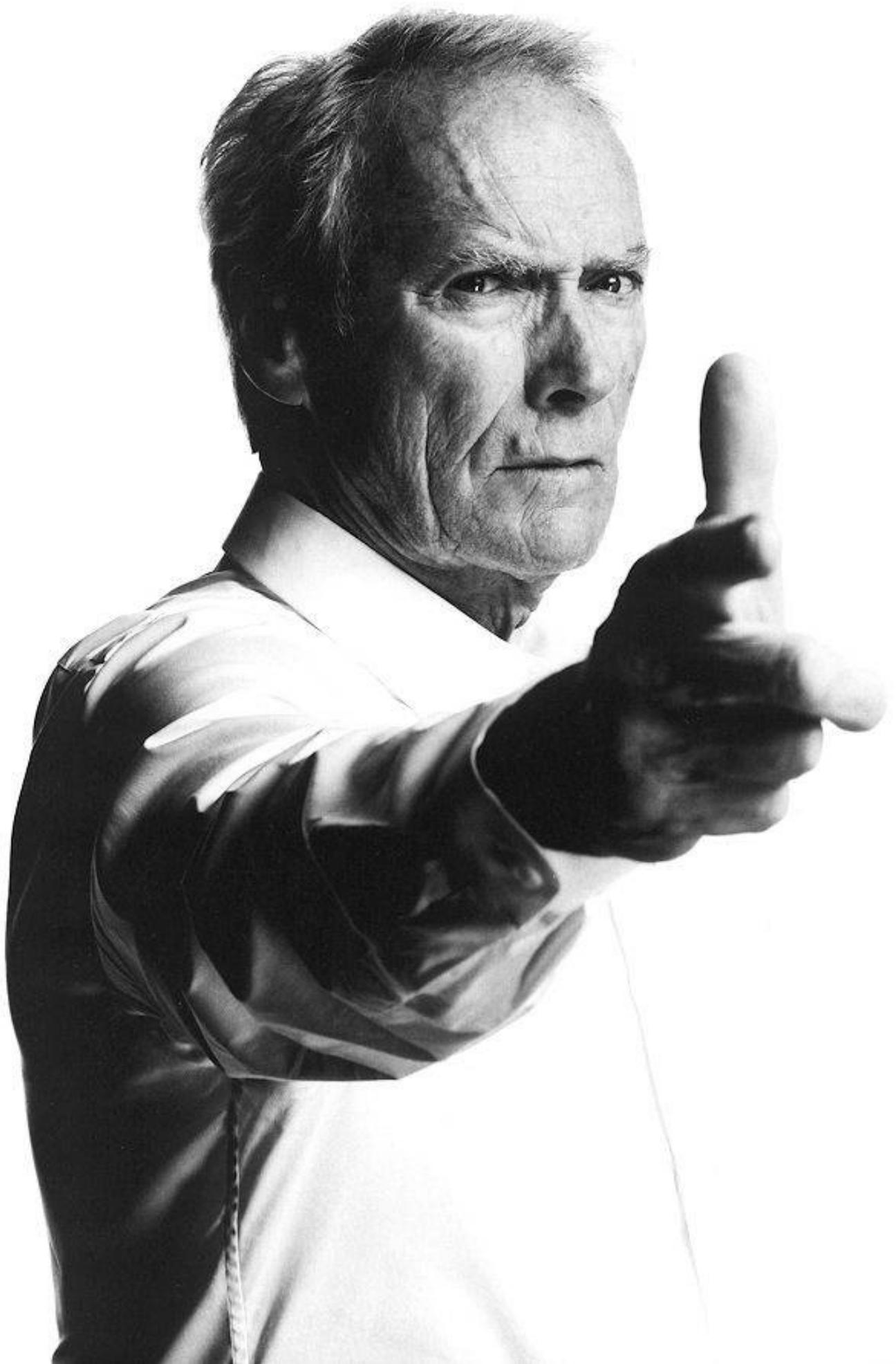
El caso de *El cadillac rosa* (*Pink Cadillac*, 1989), de Van Horn, fue sintomático de una determinada escala de valores de la que Eastwood debía desprenderse a tiempo. Con esta comedia de acción volvió el actor al medio rural, a las pandillas de motoristas, al country, a la peripecia amable por encima de la severidad que emanaba de sus películas como realizador. Eastwood confiaba en que su imagen menos conflictiva seguía siendo rentable y le servía para apaciguar las aguas revueltas — reciente estaba aún la polémica suscitada por *El sargento de hierro* y, en otro orden de cosas, el desafío de *Bird*—, pero *El cadillac rosa* fue un considerable fracaso comercial que, en todo caso, sirvió para que Eastwood se decantara casi exclusivamente por la realización. Desde entonces sólo se ha puesto en manos de otro director en la ya comentada *En la línea de fuego*.

Como todos los trabajos de Van Horn, *El cadillac rosa* es un film tosco y en exceso funcional, sin aristas dignas de mención, caligráfico y pasajera deudor de una iconografía desencantada sobre la América profunda —el desierto, los moteles de carretera, los casinos de Reno, la mística de Elvis Presley, el mismo Cadillac rosa del título— que conecta con algunos films del propio Eastwood pero por la vía del guiño fácil, de la observación tópica. El actor encarna a un moderno cazarrecompensas que trabaja solamente para un fiador de fianzas y prefiere dar caza y captura a delincuentes de poca monta, a poder ser que no vayan armados. Ninguna relación, pues, con el arquetipo heroico al que Eastwood da la vuelta otra vez en este film. Pero esa nueva metamorfosis, cuyo efecto sobre el espectador que acude a ver aún «una película Eastwood» a la antigua usanza puede ser desconcertante o contraproducente, resulta insuficiente debido a la vulgaridad de la trama y las nulas ideas visuales. Tesis conocida, nula puesta en escena.

El cadillac rosa supuso el cierre definitivo de un estilo temático, de una tonalidad más afable identificada con la cultura tradicional estadounidense, en la obra de Eastwood. Con la excepción del apunte desmitificador por la vía de la acumulación que ostenta *El principiante*, y de la comicidad otoñal de *Space Cowboys*, en su filmografía posterior no ha habido tiempo ni espacio para la comedia. Aún menos para los relatos al «estilo americano», las peleas de boxeo, los orangutanes o la música country. Un detalle significativo: cuando realizó *Los puentes de Madison*, una

película ambientada en una zona rural de Iowa, en la América profunda, Eastwood prefirió utilizar temas de jazz melódico y cantado antes que piezas de country más representativas del lugar donde transcurría toda la acción.





CAPÍTULO IV

LA POLÍTICA DEL PRODUCTOR



De todas las compañías de producción creadas y controladas por un actor estadounidense, Malpaso es la que mejores y más prolongados frutos ha dado. Empezó a funcionar cuando pocas estrellas de Hollywood se atrevían a crear su propia productora, y sin su existencia es probable que hoy no estuviéramos escribiendo sobre Eastwood en los términos que lo hacemos. Malpaso no sólo significó la independencia de gestión sin por ello alejarse del engranaje hollywoodiense. A través de su propia firma, Eastwood ha crecido como cineasta, ha sabido ofrecer al público lo que le pedía en cada momento, ha dado la alternativa a otros directores —aunque las posteriores trayectorias de éstos han sido más que discretas, todo debe decirse, con la única excepción de Michael Cimino— y ha hecho posible una serie de películas como director y productor, solamente como productor, en calidad de director y actor o tan sólo como intérprete, de muy difícil gestación incluso teniendo en cuenta el tirón comercial que siempre suele ofrecer el nombre de Eastwood a la cabecera de un reparto o en los títulos de crédito.

Bird, sin ir más lejos, una de las cuatro únicas películas dirigidas por Eastwood en las que no aparece como actor —las otras tres son *Primavera en otoño*, *Medianoche en el jardín del bien y del mal* y *Mystic River*—, es absolutamente impensable, tanto en 1988, año en el que se rodó, como en la actualidad, sin la cobertura logística que Malpaso proporciona a todos los trabajos del autor, sean de pequeño formato, intimistas, de acción o de considerable aparato de producción. Además, Malpaso no es simplemente una oficina de producción, como puedan serlo Tribeca, de Robert de Niro, o Tig, de Kevin Costner, sino que ha ido creciendo con el tiempo hasta convertirse, si no en un estudio, sí en una firma que funciona con un equipo compacto

que se repite film tras film.

En este sentido, hablar de Malpaso es referirnos también a una serie de nombres (el director de fotografía Bruce Surtees, el montador Joel Cox, el diseñador de producción Henry Bumstead o el músico Lennie Niehaus, entre muchos otros) con los que Eastwood ha establecido unos fuertes lazos de colaboración y que han ayudado a consolidar los rasgos básicos del estilo del cineasta.

Hace muchos años se entabló una fuerte disputa a nivel de historiografía cinematográfica en torno a la autoría de la profundidad de campo en el cine, con motivo de su empleo en *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1940). La cuestión era ¿fue Orson Welles quien le sugirió el tipo de encuadre y objetivos al director de fotografía Gregg Toland, o fue éste quien llegó al *plató* de rodaje de la ópera prima welliesiana para poner en marcha sus revolucionarias ideas sobre la profundidad de campo, que ya había experimentado en algún film de William Wyler? Ni el debut de Eastwood como director, ni ninguna de sus otras películas, ha causado un revuelo cinematográfico, social y cultural tan contundente como el que originó *Ciudadano Kane*, pero los mismos planteamientos respecto a la responsabilidad de determinados rasgos distintivos podrían ponerse sobre el tapete al hablar de la fecunda relación entre Eastwood y el iluminador Bruce Surtees, sin que por ello deba dudarse de la originalidad de uno o de otro. Eastwood ha sido muy alabado por su tratamiento naturalista de la luz en interiores y escenas nocturnas (*El jinete pálido*, *Bird*), pero no debe olvidarse que Surtees fue bautizado entre la profesión como «el príncipe de la oscuridad», y no precisamente por alguna que otra veleidad vampírica; el apodo venía dado por su afición a utilizar un tipo de iluminación discreto, esencialmente realista. El debate, si se quiere, queda establecido: ¿le sugirió Eastwood a Surtees la luz en penumbra de *El jinete pálido*, o se trata de una idea del director de fotografía que el realizador aceptó y convirtió en una cierta marca de estilo?

Y aún hay más. Tom Stern, un estrecho colaborador de Eastwood y de Surtees de quien luego hablaremos, era jefe de electricistas en *El jinete pálido*. El rodaje de esta película se efectuó cerca de Seattle, ciudad que en aquellas fechas, otoño de 1984, albergaba una exposición dedicada a Van Gogh. Stern la visitó y...: «Aparecí en el *plató* con una reproducción de *Campesinos comiendo patatas*. Se la mostré a Bruce Surtees y a Clint, sugiriéndoles filmar los interiores con una exposición muy baja y los exteriores muy iluminados. Lo discutimos y Clint dio su conformidad para que la imagen fuera de esta naturaleza, que el contraste fuera el máximo posible» [24]. Total, que la luz naturalista de *El jinete pálido* le debe mucho al autor de *Los girasoles* y a la feliz coincidencia de que su rodaje se hiciera en una ciudad que durante unos días exponía la obra del pintor holandés.

PEQUEÑA HISTORIA DE UNA GRAN PRODUCTORA

Pocas semanas después de firmar su contrato para protagonizar *Cometieron dos errores*, Eastwood creó la compañía Malpaso, nombre tomado de una zona de Carmel, y se convirtió así en coproductor de aquel western que significó su regreso al cine estadounidense. Todas las películas dirigidas o protagonizadas por Eastwood desde entonces son producciones de Malpaso excepto, como ya ha quedado dicho anteriormente, *La leyenda de la ciudad sin nombre*, *El desafío de las águilas*, *Los violentos de Kelly* y *En la línea de fuego*, aunque en estas dos últimas algún papel acabó jugando Eastwood en la producción, ya que sin aparecer el nombre de Malpaso en los créditos, sí que están sus hombres de confianza en las respectivas épocas, Irving Leonard y David Valdés, en tareas de producción.

No deja de ser curioso que la nueva compañía firmara un contrato de distribución con el estudio en el que Eastwood realizó sus primeras apariciones como actor en papeles minúsculos y producciones baratas, hasta que el estudio en cuestión, Universal Pictures, se cansó de su parca hoja de servicios y rescindió su contrato en 1955. El grueso de esta primera etapa de Malpaso está unido a Universal, que aprueba, financia y distribuye *La jungla humana*, *Dos mulas y una mujer*, *Escalofrío en la noche*, *El seductor*, *Joe Kidd*, *Infierno de cobardes*, *Primavera en otoño* y *Licencia para matar*, es decir, todas las producciones realizadas por Malpaso entre 1968 y 1975 con la excepción de *Cometieron dos errores*, que fue distribuida por United Artists, y las dos primeras entregas de la serie Callahan, *Harry el sucio* y *Harry el fuerte*.

Los derechos del relato de Harry Julian Fink y Rita Fink sobre Harry Callahan pertenecían a Warner, el estudio de los grandes *duros* de Hollywood que en uno u otro momento fascinaron a Eastwood (Humphrey Bogart, James Cagney, George Raft), al que el autor de *Sin perdón* ligó su suerte cinematográfica desde 1976, y sin sobresaltos dignos de mención hasta la fecha. Si un contrato casi de por vida con una productora puede significar una condena para algunos actores y directores, como lo era en cierto modo en la época de los grandes estudios, el caso de la relación contractual entre Eastwood y Warner ha dado pie a una posición balsámica del cineasta dentro de la industria hollywoodiense y a una apuesta segura por parte de la vieja escudería creada por los hermanos Warner.

Irving Leonard, el ex agente de Eastwood, fue el primer presidente de Malpaso Company y el encargado de la producción asociada de los títulos de la firma hasta su muerte, acontecida a finales de 1969. Robert Daley le substituyó coincidiendo con la modificación del nombre de la compañía, que desde entonces se llama Malpaso Productions. Un nuevo cambio llegó en 1981, cuando Fritz Manes, que ya había

desempeñado distintas funciones en Malpaso, como asistente de dirección, director de producción, productor asociado e incluso actor, suplió a Daley y asumió la producción ejecutiva de todas las películas. Su estrecha relación con Eastwood se rompió en 1986, al parecer tras un conflicto entre ambos por culpa de una serie de cuestiones logísticas en el rodaje de *El sargento de hierro*.

David Valdés, que ya había trabajado como productor asociado en *El jinete pálido* y *Ratboy*, y era más o menos el segundo de Manes, como éste lo había sido de Daley, tomó las riendas de la compañía durante poco menos de una década. A partir de 1995, Eastwood se agenció los servicios de distintos gestores. Es el caso de Tom Rooker, que empezó a trabajar con él durante la campaña para la alcaldía de Carmel, convirtiéndose poco a poco en uno de los hombres fuertes de Malpaso después de foguearse como ayudante de producción o de dirección en varias películas dirigidas o protagonizadas por Eastwood, y de Michael Maurer, también en tareas de producción en los últimos films tras haber trabajado como figurante o secundario en *Impacto súbito*, *Ciudad muy caliente* y *El sargento de hierro*. El último hombre de confianza es Robert Lorenz.



LA FAMILIA MALPASO

Cubiertas las necesidades de producción, Eastwood fue consolidando con el paso del tiempo un equipo técnico estable capaz de generar sus lógicos recambios; cuando Bruce Surtees empezó a espaciar sus trabajos en Malpaso, el que había sido su operador de cámara desde principios de los ochenta, Jack N. Green, tomó el relevo natural y se convirtió en el segundo director de fotografía predilecto de Eastwood. La sucesión se produjo con *El sargento de hierro*, y dos años después, el teóricamente aún inexperto Green se encargaba de la espléndida iluminación de *Bird*.

Un detalle significativo de la buena entente entre Eastwood y sus colaboradores

más fijos reside en el hecho de que éstos hagan muy pocos trabajos fuera de Malpaso. Ésta es una lista sucinta de los principales técnicos «de la casa», a los que deben añadirse los productores antes citados.

• **Bruce Surtees**

Hijo de otro inspirado director de fotografía estadounidense, Robert L. Surtees, empezó a destacar con *El seductor* y *Harry el sucio*, y desde entonces iluminó una docena de producciones Malpaso, entre ellas *Escalofrío en la noche*, *El fuera de la ley*, *Fuga de Alcatraz*, *El aventurero de medianoche*, *En la cuerda floja*, *El jinete pálido* y su último trabajo en la compañía, *The Stars Fell on Henrietta*, aceptando escasos cometidos para otros estudios y cineastas; el más destacable de ellos es sin duda *Lenny* (*Lenny*, 1974; Bob Fosse), en el que reconstruyó la vida y época del cómico Lenny Bruce en un humeante blanco y negro.

• **Edward Carfagno**

Entró en el departamento de dirección artística de Metro Goldwyn Mayer a mediados de los años treinta y, formando equipo con Cedric Gibbons —jefe del departamento— y William Horning, entre otros, logró tres Oscar en el apartado de decorados por *Cautivos del mal* (*The Bad and the Beautiful*, 1952; Vincente Minnelli), *Julio César* (*Julius Caesar*, 1953; Joseph Leo Mankiewicz) y *Ben-Hur* (*Ben-Hur*, 1959; William Wyler). Eastwood utilizó en sus primeras producciones Malpaso para Universal al veterano director artístico de este estudio, Alexander Golitzen, responsable de los decorados de casi todas las películas de serie B en las que había intervenido en los cincuenta como actor. Probó después a diversos decoradores cuando firmó contrato con Warner, pero a partir de 1982 halló en el veterano Carfagno al diseñador de producción que llevaba tiempo buscando.

Carfagno se encargó de los decorados de todas las películas de Malpaso desde 1982 hasta 1989, a tiempo total, destacando especialmente su labor en la reconstrucción de épocas pretéritas emprendida en *El aventurero de medianoche* y *Bird*, el diseño de los garitos, callejuelas nocturnas y viviendas de Nueva Orleans de *En la cuerda floja*, y la creación del enlodado y solitario poblado y el campamento de buscadores de oro de *El jinete pálido*.

• **Henry Bumstead**

Substituyó a Carfagno, aunque ya había tenido contactos previos con Eastwood en los setenta, y es otro de los referentes esenciales en el estilo visual del último período del cineasta. Tan veterano como su antecesor en el puesto, comenzó como constructor de decorados y director artístico a finales de los años treinta, en Paramount. Allí realizó la decoración de dos películas de Alfred Hitchcock, *El hombre que sabía demasiado* (*The Man who Knew Too Much*, 1956) y *Vértigo* (*Vértigo / De entre los muertos*, 1959), volviendo a colaborar con él en *Topaz* (*Topaz*, 1969). Bumstead ganó un par de Oscar a la mejor decoración por *Matar a un ruiseñor* (*To Kill A Mockingbird*, 1962; Robert Mulligan) y *El golpe* (*The Sting*, 1973; George Roy Hill).

Fue precisamente en la época de la realización de esta comedia de estafas a ritmo del piano de Scott Joplin cuando inició su colaboración con Eastwood, encargándose de la dirección artística de los westerns *Joe Kidd* e *Infierno de cobardes*. Eastwood volvió a requerir sus servicios dos décadas después para otro western, *Sin perdón*, y desde entonces Bumstead es el diseñador de producción oficial de Malpaso, creando sin excesos la atmósfera campestre de *Los puentes de Madison*, la arquitectura e interiorismo del sur colonial de *Medianoche en el jardín del bien y del mal* o el interior de una nave espacial en *Space Cowboys*.

• **Joel Cox**

Es el colaborador más longevo. Comenzó como asistente de Ferris Webster, el montador de las primeras películas de Eastwood, en *El fuera de la ley*, de 1976. Al año siguiente, con *Ruta suicida*, ya subió de categoría y desde entonces es el hombre de absoluta confianza de Eastwood en la sala de montaje, encargándose además de supervisar la calidad de las copias destinadas al vídeo y DVD. Ha fallado en dos ocasiones (*Firefox* y *Vanessa en el jardín*) y sólo ha trabajado en el montaje de un film fuera de Malpaso, el thriller *Adiós, muñeca* (*Farewell my Lovely*, 1975; Dick Richards). Cox ganó el Oscar en 1992 por *Sin perdón*.



• Lennie Niehaus

Eastwood estuvo realizando probaturas en materia musical durante más de una década, recurriendo a compositores como Dee Barton, John Williams, Maurice Jarre, Lalo Schifrin y, especialmente, Jerry Fielding. La muerte de éste en accidente de coche, en 1980, así como un considerable cambio de orientación en su cine, hizo que Eastwood llamara a uno de sus compañeros de jazzística juventud, Lennie Niehaus, con quien había coincidido en el servicio militar y que ya había realizado varios trabajos en Malpaso, encargándose de las orquestaciones y arreglos de las bandas sonoras de Fielding (*Harry el ejecutor*, *El fuera de la ley*, *Ruta suicida* y *Fuga de Alcatraz*). Eastwood le pidió que escribiera una de las canciones que él mismo canta en *Ciudad muy caliente*. Niehaus se encargó también de la música incidental de esta película y de la siguiente producción Malpaso, *En la cuerda floja*. La ambientación jazzística de Nueva Orleans de este thriller le iba como anillo al dedo al estilo conciso del veterano saxofonista nacido el 1 de junio de 1929 en Saint Louis.

Todo parecía indicar que Eastwood contaría con su amigo cuando se tratara de bandas sonoras relacionadas con el jazz, pero al poco tiempo le confió la música de un western, *El jinete pálido*, y desde entonces ha compuesto las bandas sonoras de todas sus películas y se ha sumergido de lleno en la faceta cinematográfica. Además de los films Malpaso, Niehaus ha escrito las partituras de una producción televisiva sobre el hundimiento del Titanic, fechada en 1996, y las de películas como *Never Too Young To Die* (1986; Gil Bettman), *Emanon* (1987; Stuart Paul), *Dogwatch* (1996; John Langley), *The Fixer* (1997; Charles Robert Carner) y *The Jack Bull* (1999; John Badham); como podrá apreciarse, ninguna de ellas a la altura de la repercusión del más discreto de los films de Eastwood.

Antes de entrar en la nómina de Malpaso, Niehaus había desarrollado una callada, no reconocida y muy estimable carrera como saxo alto y arreglista. De 1952 a 1960

intervino activamente en las orquestas del pianista Stan Kenton. Es en esta época donde ofrece también lo mejor de su carrera en solitario liderando sus propios quintetos, sextetos y octetos, con un estilo que bebe esencialmente de las *big bands* y el jazz de la costa oeste. Uno de los máximos representantes de este sonido, el batería Shelly Manne, se convirtió en colaborador asiduo de Niehaus, y músicos de la talla de Jimmy Giuffre (clarinete, saxos), Hampton Hawes (piano), Pepper Addams (saxo barítono), Jack Montrose (saxo tenor) y Red Mitchell (contrabajo) formaron parte de los diversos combos de Niehaus, que en 1955 fue considerado el mejor nuevo saxofonista alto por *Downbeat Magazine*.

La compañía Contemporary Records editó el material de Niehaus comprendido entre el verano de 1954 y principios de 1959, y algunos de estos vinilos han sido reeditados en compacto por el sello Fantasy: *The Quintets, Vol. 1, The Octet # 2, Vol. 3, The Quintets & Strings, Vol. 4, The Sextet, Vol. 5* y *Zounds! The Lennie Niehaus Octet!*

• **Jack N. Green**

Sucesor natural de Bruce Surtees en el apartado de fotografía, se formó como ayudante de cámara y operador en la propia Malpaso, apareciendo acreditado por vez primera en 1978 en el film *Duro de pelar*. Es el responsable de la fotografía de todas las películas de Eastwood desde *El sargento de hierro*, aunque en las dos últimas, *Deuda de sangre* y *Mystic River*, ha sido relevado por Tom Stern, quien fuera primero asistente de Bruce Surtees y, después, jefe de electricistas de las producciones Malpaso desde *El aventurero de medianoche*; otro recambio natural.

• **Buddy van Horn y James Fargo**

Son los dos asalariados de Malpaso a los que Eastwood apadrinó en su paso a la realización, siempre con él como protagonista. Wayne “Buddy” van Horn es uno de los más veteranos especialistas de Hollywood. Nacido en 1929, dobló a Henry Fonda, James Stewart y Gregory Peck, entre otros, y trabajó en películas como *Espartaco* (*Spartacus*, 1960; Anthony Mann). Estuvo siempre familiarizado con el cine, ya que su padre se había instalado en Hollywood en 1926, trabajando como repartidor en los estudios Universal. La relación de Van Horn con Eastwood comenzó en el rodaje de *La jungla humana*, cuando dobló al actor en los planos generales en los que conduce un jeep por el desierto. Poco después asumió la función de coordinar a los especialistas para las tomas de acción de *Dos mulas y una mujer*.

Ha desempeñado esta indispensable función, la de coordinación de *stuntmens*, en casi todas las películas del actor y director, asumiendo también breves cometidos interpretativos en *El seductor* (aparece como un soldado), *Infierno de cobardes* (encarna al sheriff Duncan) y *El jinete pálido* (es el conductor de la diligencia), y responsabilizándose de la dirección de segunda unidad en *Harry el fuerte* y *El principiante*. Eastwood le dio la alternativa como director con *La gran pelea*, en 1980, y su discreta trayectoria tras la cámara ha estado siempre ligada a su mentor; solamente ha hecho dos películas más, *La lista negra* y *El cadillac rosa*. Dada la escasa repercusión de estos films, continúa trabajando como coordinador de especialistas.



James Fargo tuvo una evolución más lógica: fue el ayudante de dirección de John Sturges en *Joe Kidd* y del propio Eastwood en *Infierno de cobardes*, *Primavera en otoño*, *Licencia para matar* y *El fuera de la ley*. Debutó como director en *Harry el ejecutor*, a la que siguió *Duro de pelar*, que no son precisamente dos de las mejores películas de Malpaso. Dejó el tutelaje de Eastwood para emprender películas algo más ambiciosas aunque igual de discretas, caso de *Caravanas* (*Caravans*, 1978), un relato de aventuras tan liso como las arenas del desierto de Oriente Medio donde transcurre la acción.

Eastwood no sólo ha buscado la regularidad de los mismos técnicos en las funciones más destacadas. En el trabajo «sucio», aquel en el que pocos nombres acostumbran a destacar, también prevalece la complicidad. Conviene contar con un director de fotografía de confianza, pero también con un jefe de electricistas que entienda las necesidades de uno y de otro, tarea que ha asumido Tom Stern durante dos décadas. El vestuario de los largometrajes de Eastwood desde *Licencia para matar* hasta *Sin perdón* es responsabilidad de Glenn Wright —quien también aparece fugazmente en *El jinete pálido*, compartiendo asiento con Fritz Manes en la diligencia conducida por Van Horn—, y de Deborah Hopper desde *Poder absoluto*

hasta la actualidad, y un grupo de técnicos de sonido se repiten escalonadamente en los créditos de sus películas: James y Richard Alexander, Bert Hallberg, Les Fresholtz, Vern Poore o Jayme S. Parker.

La idea perseguida por Eastwood va un poco más allá de la garantía que ofrece tener a un operador, un decorador o un montador que conoces a la perfección. Es también un estado de ánimo, la creación de una atmósfera familiar y de trabajo en equipo que algunos cineastas de la era clásica, como John Ford y Howard Hawks, lograron introducir aisladamente a través de sus propias y pequeñas compañías de producción. Bumstead y Stern lo definen a la perfección ^[25]: «Yo he trabajado en estudio una gran parte de mi vida, y pertenezco a una generación que tiene esta cultura de la imagen, de la cámara, de la elección de los ejes... Trabajar con Clint me recuerda a la atmósfera del sistema de los estudios de hace cincuenta años. Conozco a todo el mundo: Joel, Tom, Jack Green... Cuando nos reencontramos, es como si estuviera en casa. Es la familia (...) Amo este método de trabajo. Es el mejor. Si tengo un problema, puedo hablar con Tom o Joel y viceversa» (Bumstead). «Si uno tiene un problema, Clint no lo sabrá jamás. La complicidad y los automatismos de trabajo son tan grandes que podemos arreglar los problemas entre nosotros» (Stern).

Eastwood ha ampliado ocasionalmente la colaboración con algunos guionistas, caso de Dean Riesner, ya comentado en el anterior capítulo; de su amiga Jo Heims, responsable de los guiones de *Escalofrío en la noche* y *Primavera en otoño*; del tándem formado por Michael Butler y Dennis Shryack, autores de los guiones originales de *Ruta suicida* y *El jinete pálido*; de Joseph Stinson, firmante del libreto de *Impacto súbito* y responsable de la remodelación final de *Ciudad muy caliente*; y John Lee Hancock, el muy hábil guionista de *Un mundo perfecto* y *Medianoche en el jardín del bien y del mal*.

Al crear su propia compañía y rodearse de colaboradores fijos, Eastwood no olvidó repescar en varias películas (*Ruta suicida*, *Impacto súbito*, *El principiante*) a Mara Corday, la aterrada protagonista de *Tarántula*, uno de los primeros films en los que intervino en Universal. Pero pocos actores han ingresado en el equipo estable del director, al margen de algunos secundarios que aparecen en las diversas entregas de la serie Callahan y la nutrida nómina familiar: dos de sus compañeras sentimentales, Sondra Locke y Frances Fisher, y tres hijos, Kyle, Alison y la pequeña Francesca Ruth. Tampoco son muchos los que han repetido en una o más ocasiones en sus producciones: Pat Hingle (*Cometieron dos errores*, *Ruta suicida* e *Impacto súbito*), Don Stroud (*La jungla humana* y *Joe Kidd*), John Vernon (*Harry el sucio* y *El fuera de la ley*), Robert Duvall *Joe Kidd* y *The Stars Fell on Henrietta*), Verna Bloom (*Infierno de cobardes* y *El aventurero de medianoche*), George Kennedy (*Un botín de 500.000 dólares* y *Licencia para matar*), Diane Venora (*Bird* y *Ejecución inminente*), Laura Linney (*Poder absoluto* y *Mystic River*), Marcia Cay Harden (*Space Cowboys*

y *Mystic River*) y, con carácter de protagonista, Gene Hackman (*Sin perdón y Poder absoluto*).

Tan sólo el caso del actor secundario Geoffrey Lewis, padre de la actriz Juliette Lewis, resulta destacable. Eastwood le dio un papel en *Infierno de cobardes* y después pasó a ser una presencia habitual en todas sus producciones desarrolladas en un ambiente rural, convirtiéndose así en un peculiar signo distintivo (casual o buscado) para una de las grandes parcelas de su obra, ya sea en comedias (Lewis es el contrapunto humorístico del propio Eastwood en *Duro de pelar* y *La gran pelea*), tragicomedias elegiacas (*Bronco Billy*), thrillers itinerantes (*Un botín de 500.000 dólares*), comedietas de acción (*El cadillac rosa*) y en la variante sureña del género rural (*Medianoche en el jardín del bien y del mal*, película en la que Lewis asume el desconcertante papel de un hombre permanentemente acompañado por una decena de moscas).

LA FIRMA DEL PRODUCTOR

Buena parte de la obra de Eastwood como actor-productor ha sido contemplada en el anterior capítulo, pero dos de las películas que corresponden a esta doble faceta, *Un botín de 500.000 dólares* (*Thunderbolt and Lightfoot*, 1974) y *En la cuerda floja* (*Tightrope*, 1984), encajan mejor en este apartado, ya que rubrican a la perfección la idea de que Eastwood también ha sabido ser «autor» sin situarse detrás de la cámara como director.

Aunque no realizara personalmente ninguna de estas dos películas, por otro lado estupendas producciones de Malpaso, sí supo vislumbrar en sus guiones, escritos por sus respectivos directores, Michael Cimino y Richard Tuggle, una caracterización de personajes que le iba a la perfección para la sistemática reconversión de su propia imagen emprendida de manera gradual. Podría decirse que Eastwood hizo suyos, sin intervención directa como realizador, unos argumentos ajenos y supo llevarlos a su terreno respetando, y eso es lo verdaderamente importante, la personalidad de los cineastas en los que decidía confiar. Por tono y desmitificación, *En La cuerda floja* podría haberla dirigido Eastwood perfectamente, pero prefirió dejarle las manos libres a Tuggle, que no era solamente el autor del guión original, sino que ya le había escrito la excelente *Fuga de Alcatraz*.

El mismo proceso había empleado con Cimino. Eastwood quedó satisfecho de su trabajo como guionista en *Harry el fuerte* —substituyó a John Milius cuando éste recibió una oferta para dirigir *Dillinger* (*Dillinger*, 1973), aunque aparecen acreditados los dos— y aceptó producirle una historia original que significó, como ambos han aireado varias veces, una suerte de desafío personal: Cimino quería

demostrarse a sí mismo que podía igualar a su mentor por lo que respecta al cumplimiento del presupuesto y el plan de rodaje. Lo logró, sin duda porque Eastwood también producía y estuvo encima de él, ya que en sus siguientes empresas (*El cazador*, *La puerta del cielo*, *Manhattan Sur*, *El siciliano*), Cimino hizo cualquier cosa menos ajustarse a los imperativos de la producción. Con todo, la atormentada y atropellada carrera de este creador de grandes tragedias cinematográficas tiene, pese a que arrastre de por vida la culpa aún no expiada de haber acelerado la desaparición de United Artists con el fracaso comercial de *La puerta del cielo*, muchísimo más interés que la singladura de Tuggle tras abandonar la tutela de Eastwood.

Lo que sigue es el análisis de estas dos películas y de las tres en las que Eastwood se ha limitado a desempeñar las funciones de productor, sin injerencia alguna en la dirección ni mediación comercial a través de su presencia como actor. Son tres obras extrañas pero a la vez coherentes en el grueso de su obra. En la primera, *Ratboy* (1986), quiso impulsar la carrera como directora de su entonces compañera sentimental, Sondra Locke, con resultados más que discretos. La segunda surge de su pasión por el jazz y cristaliza en uno de los mejores documentales musicales de los últimos años, *Thelonious Monk: Straight No Chaser* (1988), de Charlotte Zwerin. La tercera es una modesta tragicomedia rural que muy bien podría llevar su firma por lo que al tema se refiere, aunque se resuelve con menos gravedad, *The Stars Fell on Henrietta* (1995), de James Keach, inédita comercialmente, como las dos anteriores, pero emitida por televisión con el título de *Camino de la fortuna*.

UN BOTÍN DE 500.000 DÓLARES

La primera película de Michael Cimino es un thriller rural con estilo de western, por la captación y función dramática del paisaje y la relación de amistad y aprendizaje viril entre sus dos protagonistas, John Doherty, apodado *Thunderbolt* (Eastwood), y Lightfoot (Jeff Bridges). El primero es un ladrón de bancos con el cuerpo curtido por cicatrices de la guerra de Corea y una pierna maltrecha, amante de la poesía, escéptico, que oficia también de predicador —como el personaje de Eastwood en *El jinete pálido*— y es acosado por dos pistoleros. Lightfoot es todo lo contrario. Apenas tiene cicatrices, ni exteriores ni interiores, es joven, impulsivo, no sabe guardarse las espaldas y tiene algo de alelado en su comportamiento. Pero Cimino les respeta por igual. No en vano sus apodos y nombres, los que dan título al film originalmente, están tomados de dos héroes clásicos irlandeses sobre los que Douglas Sirk construyó una de sus escasas películas de aventuras, *Orgullo de raza* (*Captain Lightfoot*, 1954); Rock Hud son encarnaba al valiente rebelde Michael Martin, instalado en la leyenda como capitán Lightfoot, mientras que Jeff Morrow daba vida

a John Dogerthy (americanizado como Doherty por Cimino y Eastwood), otro heroico irlandés cuyo apodo era el de capitán Thunderbolt.



Años después de su realización, Cimino se mostraba extremadamente comedido al referirse a este primer film: «*Fue mi primera oportunidad para dirigir. Una primera película es como una primera novela, se tienen los mismos defectos. No consigues poner en ella todo lo que te gustaría. Básicamente, sólo hace intuir una promesa*» [26]. Es evidente que esa promesa no se materializó hasta controvertidos títulos posteriores, pero *Un botín de 500.000 dólares* tampoco es un simple esbozo con trazo desdibujado. Cimino ya muestra aquí un sentido del paisaje típicamente estadounidense que el director no recuperaría hasta algunos pasajes de las muy posteriores *57 horas desesperadas* (*The Desperate Hours*, 1990) y, sobre todo, *Sunchaser* (*The Sunchaser*, 1996), película con la que intentó recuperar un poco el sentido y el sentimiento de su film con Eastwood tras los innumerables batacazos sufridos en su épica carrera en Hollywood.

Precisamente la épica no tiene ninguna posibilidad en *Un botín de 500.000 dólares*, una relato itinerante sobre ladrones de bancos en el que la acción y la violencia son contempladas de manera lacónica, al más puro estilo de un Eastwood que asumía como propias las características cansadas de su personaje. Puede que algunas de esas ideas tan antiépicas ya estuvieran presentes en el guión que Cimino le presentó a su protagonista y productor, pero en su resolución sobrevuela el estilo de un cineasta que por aquel entonces planeaba dirigir *Licencia para matar*.

La persecución por el campo de trigo es un buen ejemplo; Thunderbolt corre manteniendo siempre la misma distancia con respecto al pistolero que le persigue, para que éste no pueda alcanzarle con su arma. El cansancio se apodera de los dos; Eastwood comienza a hacer añicos la imagen estereotipada del *macho men*. En la película también abundan situaciones y personajes que captan ese vaivén cultural y social de la América profunda a la que el actor se ha ido apegando con el paso del

tiempo y de las películas. Como muestra, un personaje tan extraño como el del conductor que recoge a los dos protagonistas en la carretera: lleva un mapache en una jaula, el maletero del coche repleto de conejos blancos y tiene el tubo de escape conectado al interior del automóvil.

También el tema de la amistad masculina y el aprendizaje casa muy bien con el escepticismo de Eastwood y su voluntad individualista, bien presente por aquella época en la serie del inspector Callahan. Lightfoot demanda el afecto y la protección de Thunderbolt, y el encallecido ladrón acaba ofreciéndoselos por la fuerza de las circunstancias más que por necesidad afectiva. Su honestidad se traduce en una de las muchas conversaciones entre ambos personajes; cuando Lightfoot le pide su amistad, Thunderbolt le contesta que su encuentro llega con diez años de retraso, señal inequívoca de que antes sí albergó alguna esperanza para romper la soledad que ahora asume como norma.

EN LA CUERDA FLOJA

Realizada un año después de *Impacto súbito*, la cuarta entrega de las correrías de Harry Callahan, *En la cuerda floja* parece querer finiquitar por la vía directa con la imagen más tradicional de Eastwood asociada al inspector de policía de San Francisco. Y lo consigue, aunque cuatro años después volviera a interpretar al hosco Callahan en *La lista negra*, una película en la que ya no creía.

Callahan y la geografía de San Francisco dan aquí paso a otro policía, Wes Block, y una ciudad de arquitectura y temperatura bien distinta, Nueva Orleans. El cometido de Block, que está separado de su esposa y se encarga de sus dos hijas, Amanda (Alison Eastwood en el primer trabajo con su padre) y la pequeña Penny (Jennifer Beck), es encontrar a un hombre que viola y asesina mujeres de actividad sexual poco común, como se comenta en un momento del film. El principal problema con el que se enfrenta Block, más que la dificultad de la pesquisa en sí misma, es que todas las víctimas habían tenido relaciones con él, por lo que cada nuevo hallazgo y cada nueva mujer asesinada representan un brutal encontronazo con sus fantasmas sexuales.

Aunque escrita y dirigida por el novel Tuggle, *En la cuerda floja* deviene una fundamental pieza bisagra en la trayectoria de Eastwood. Por primera vez el personaje no vive solo, aunque Block tampoco está muy a gusto con la custodia de sus dos hijas, cuya educación y afecto desatiende en líneas generales; en este sentido, Eastwood se arriesgó a un rechazo frontal de su personaje por parte de un público determinado. Hasta entonces, los personajes encarnados por el actor en sus películas o en las de otros cineastas estaban sentimentalmente solos por decisión propia,

aunque mantuvieran ocasionales escarceos amorosos, o porque les habían separado violentamente de sus seres queridos, como en el caso de *Harry el sucio* y *El fuera de la ley*. Block estuvo casado, se divorció, mantiene a sus dos hijas y busca encuentros sexuales a veces poco ortodoxos con mujeres de muy diversas tendencias, ya sean prostitutas, habituales de los locales nocturnos o la responsable de un centro de asistencia a mujeres violadas, Beryl Thibodeaux, personaje interpretado por Geneviève Bujold.

El policía Wes Block estaba escrito por Tuggle a la medida de lo que Eastwood deseaba: una ruptura frontal. Nunca un guión pudo llegar en momento más oportuno. Si la película actúa de bisagra en su obra, el personaje es ciertamente medular. Salvo en el citado caso de *El fuera de la ley*, la tipología representada por Eastwood se salvaba del más que probable desastre familiar al renunciar a la vida en común. La relación entre Block y sus hijas hizo saltar la chispa, y en la posterior trayectoria de Eastwood como director han proliferado las relaciones matrimoniales rotas y las disputas entre padres e hijos condicionadas por la forma de ser de los personajes que asume el actor (*Poder absoluto*, *Ejecución inminente*).

Por otro lado, esta esquiva relación con las dos niñas procura una de las situaciones tradicionales de una vertiente del cine negro que no desatiende los problemas emocionales de los policías, aunque con un intercambio concluyente de personajes: Block no decepciona aquí a su mujer al tener que dejarla en un día festivo porque le reclaman del trabajo, sino que decepciona a sus hijas, tan desencantadas como acostumbradas a esta situación. Block no vive con Amanda y Penny por decisión propia, ya que cuando su esposa les abandonó no quiso responsabilizarse enteramente de ellas, y de hecho son una carga para su independiente y sexualmente complicada vida, pero a ráfagas logra infundirles un cariño incapaz de imaginar en otros personajes de Eastwood. Block estalla al observar la cama (la suya) en la que el asesino golpeó y ató con esposas (como lo hace él con sus fugaces amantes mercenarias) a su hija mayor. Quita violentamente la colcha y las sábanas, golpea la puerta y mirándose frente al espejo, reverso de su conciencia, jura que atrapará al asesino.

La película gira sobre esta idea: unos controlan el lado oscuro que todos llevamos dentro y otros lo manifiestan, mientras que el resto andamos en la cuerda floja. La ambigüedad de Block, un servidor de la ley fascinado por el lado oscuro del sexo, resulta muy sugestiva al estar presentada con las facciones de Eastwood. En muy pocos otros actores «de una pieza» sería tan dramáticamente atractiva. Ahí reside la fuerza y la razón de ser de *En la cuerda floja*, una película cargada de estilo Eastwood —se abre con un nuevo plano aéreo sobre la ciudad en la que acontecerá toda la acción—, cuyas imágenes inesperadas —el plano *gore* de la mano cercenada del asesino agarrada al cuello de Block en la secuencia final— no chocan con el

neoclasicismo que Tuggle hereda de su productor. La fotografía de Bruce Surtees está nuevamente al servicio de una concepción visual de la nocturnidad tan afín al autor de *Bird*, con una excelente secuencia de apertura, la persecución de una muchacha por parte del asesino tras salir de una fiesta de cumpleaños, en la que la luz neblinosa, junto al ruido de los zapatos de la víctima sobre el suelo adoquinado, nos sitúa en el Londres de Jack el destripador antes que en el Nueva Orleans contemporáneo.

Con *En la cuerda floja* Tuggle pareció quemar todas sus naves. Lástima que ninguno de los debutantes de Malpaso haya cuajado posteriormente, con la excepción citada de Cimino. La película tiene numerosas y sugerentes ideas de puesta en escena que Eastwood debió aplaudir. Tuggle, en el inicio, filma siempre los pies del asesino para que le reconozcamos por su calzado deportivo, como había hecho anteriormente Richard Fleischer en *Terror ciego* (*Blind Terror*, 1971). De repente, el cineasta corta a un plano de los pies de Block con idéntico calzado, aunque no procura sorpresa, confusión ni suspense alguno ya que, pese a la penumbra, nos ha mostrado el rostro del asesino; es un corte de montaje que interrelaciona los dos polos de la misma historia, las dos caras de la misma moneda, aunque Tuggle sucumbe luego a la tentación de filmar de nuevo las zapatillas deportivas en la escena del sueño de Block, cuando el policía se imagina a sí mismo estrangulando a Beryl.

RATBOY

Eastwood puso todo el operativo de Malpaso y los colaboradores habituales al servicio de su compañera y actriz, que con la elección de una historia como la narrada en *Ratboy* quiso alejarse de manera radical del tipo de cine con el que estaba identificada, es decir, con las películas de acción de su propio productor. El film, editado directamente en vídeo en nuestro país, como el resto de los dirigidos por Locke (el thriller *Impulse*, 1990, y la comedia sentimental *Trading Favors*, 1997, en los que delegó el protagonismo en Theresa Russell y Rosanna Arquette respectivamente), pretende ser una fábula sobre el derecho a ser diferente, pero carece de toda profundidad analítica y se queda en el siempre molesto territorio de las buenas intenciones; curiosa como primera obra de una actriz discreta tentada por la realización, deficiente e insatisfactoria por el tema que trata y la manera en que lo muestra en pantalla.

El personaje que da título al film es un niño con cara y extremidades de rata. El maquillaje a cargo del especialista Rick Baker es un reflejo perfecto de lo que pretende ser *Ratboy* sin conseguirlo. Baker diseña un rostro de tonos realistas, nada espectacular ni pavoroso, que al mismo tiempo podría ilustrar perfectamente un cuento infantil, un cruce entre la antropología y la pura fantasía. Pero *Ratboy* no es un

estudio sobre la anormalidad en una sociedad autodenominada civilizada (como *El hombre elefante* o *Máscara*, films de David Lynch y Peter Bogdanovich centrados en la deformidad humana y los rechazos y prejuicios que genera), sino que se centra en los esfuerzos de una especie de periodista, Nikki Morrison (Locke), para rentabilizar el fenómeno y convertirse en alguien importante.

La película resultaría superficial pero no molesta, incolora pero olvidable sin más, de no contener secuencias tan burdas como la de la visita de Ratboy y Nikki a la vidente reciclada en psiquiatra o la rebelión final del niño roedor, huyendo por los tejados cuando es presentado en público en un teatro, vulgar remedo de la odisea final de King Kong escapando con su amada por los rascacielos de Nueva York.

THELONIOUS MONK: STRAIGHT NO CHASER

Este precioso film sobre el pianista Thelonious Monk es el segundo de los cuatro largometrajes documentales realizados por Charlotte Zwerin. En 1968 había dirigido con Albert y David Maysles una película sobre un vendedor de biblias, *Salesman*. En 1999 capturó retazos de la vida y las actuaciones de la cantante Ella Fitzgerald en *Ella Fitzgerald: Something To Live For*, narrado por el *crooner* Tony Bennett; y un año después volvió a colaborar con los Maysles en *Gimme Shelter*, una reconstrucción de la famosa gira norteamericana de The Rolling Stones que acabó con las trifulcas mortales con los ángeles del infierno en el concierto de Altamont.

El jazz ocupa, pues, la mitad de su filmografía. Y en ese terreno, el del documental jazzístico, Eastwood era el máximo valedor posible en la época en la que la realizadora emprendió su película sobre Monk. *Bird* estaba a la vuelta de la esquina y Eastwood asumió la producción ejecutiva de *Thelonious Monk: Straight No Chaser* como una suerte de complemento a su biografía de Charlie Parker. Ambos, pianista y saxofonista, habían sentado con el trompetista Dizzie Gillespie las bases de un nuevo sonido, el *be bop*, por lo que la gestación casi en paralelo de ambas películas fluyó de manera dinámica y coherente en territorio Malpaso.

La base del trabajo de Zwerin son las catorce horas de material filmado en blanco y negro por Christian Blackwood, que logró estar con Monk durante seis meses entre los años 1967 y 1968. De aquel ingente material se había realizado un montaje de una hora, emitido por una cadena de televisión alemana en la época. Zwerin lo remontó y complementó con una serie de datos biográficos y las entrevistas al hijo del pianista, Thelonious Monk Jr., uno de sus saxofonistas, Charlie Rouse, su manager personal, Harry Colomby, y el manager de gira, Bob Jones, añadiendo además un par de emotivas interpretaciones a dos pianos de los temas de Monk “Well, You Needn’t” y “Misterioso”, ejecutadas por Tommy Flanagan y Barry Harris.

El resultado se centra esencialmente en la evolución musical de Monk, dejando en una zona de penumbra los aspectos más complejos de su vida privada. El film empieza con una actuación en directo del cuarteto de Monk interpretando el tema “Evidence”; el pianista, ensimismado, ausente, encerrado en su propio mundo, se mueve por el escenario hasta que de repente se sienta frente al piano y se incorpora a la pieza. El documental abunda en la captación de estos «momentos» puramente Monk, como en la interpretación de “We See”, en la que se levanta un par de veces para reñir al trompetista Ray Copeland y ganarse con su actitud los silbidos de desaprobación de parte del público, o durante la ejecución de otra pieza en la que toca el piano sólo con una mano en la que también sostiene el pañuelo con el que acaba de enjuagarse el sudor de la frente.

Zwerin logra un relato dinámico a partir de los fragmentos de actuaciones —casi ningún tema es contemplado en toda su extensión—; las entrevistas montadas puntualmente que plantean o esbozan aspectos de la controvertida personalidad de Monk; la breve narración biográfica sobre fotos familiares apoyada en la música incidental compuesta por Dick Hyman, habitual arreglador y productor musical en las películas de Woody Allen; los apuntes en torno a la relación de Monk con Coleman Hawkins, su radicalismo negro, la etapa en la que en su cuarteto militó John Coltrane, las primeras actuaciones en el club The Five Spot o el inicio de sus problemas mentales; una impagable escena de las sesiones con el influyente productor Teo Macero; imágenes de las giras en aeropuertos, aviones y autocares; la relación con su esposa, Nellie, y con la baronesa Nica de Koenigswarter —la misma que frecuentó a Charlie Parker, y que en *Bird* aparece interpretada por Diane Salinger—, de la que Zwerin incluye una grabación sonora en la que relata algunas de sus experiencias con Monk; fotografías de las portadas de los discos más representativos del pianista y varios planos rodados en su funeral, en febrero de 1982.

En cuanto al temario musical, aunque a veces en exceso fragmentado y centrado por regla general en las partes solistas de Monk en cada tema, incluye casi todas las piezas maestras de su repertorio, ya sea en actuaciones en directo, ensayos en el estudio o, en menor medida —un par de cortes con Coltrane—, tomadas directamente de las grabaciones originales: “Evidence”, “Rhythm-A-Ning”, “Round Midnight”, “Bright Mississippi”, “Blue Monk”, “Trinkle Tinkle”, “Ugly Beauty”, “Ask Me Now”, “Crepuscule with Nellie”, “We See”, “Oska T.”, “Epistrophy”, “Ruby, My Dear”, “I Mean You”, “Pannonica” (escrita para Nica), “Off Minor”, “Boo Boo’s Birthday” y “Monk’s Mood”, además de las versiones de temas ajenos como “Just A Gigolo”, “I Should Care”, “Don’t Blame Me”, “On the Bean”, “Lulu’s Back in Town” y “Sweetheart of All my Dreams”.

THE STARS FELL ON HENRIETTA

Hay mucho de Eastwood en *The Stars Fell on Henrietta*: melodrama rural, años de depresión económica, relaciones entre padres e hijos, la revisión agrídulce de la América profunda. Pero el film no tiene el fuelle que, en teoría, habría poseído de asumir Eastwood algo más que las funciones de productor. No es tan sólo una cuestión de puesta en escena, tan elegante como aplicada a cargo de James Keach, otro actor atraído por la dirección cuya andadura detrás de la cámara alcanza su mejor momento precisamente con este film; olvidemos *Camouflage* (2000), por ejemplo, una comedia policíaca al servicio de Leslie Nielsen. El trazado argumental resulta demasiado blando para la época, situaciones y personajes que la película desarrolla, y la fuerza del personaje central, Mister Cox, minimiza el talante del resto de figuras humanas que conforman la historia. Incluso la música, firmada por David Benoit en vez del habitual Lennie Niehaus, tiene un almibarado regusto telefílmico.

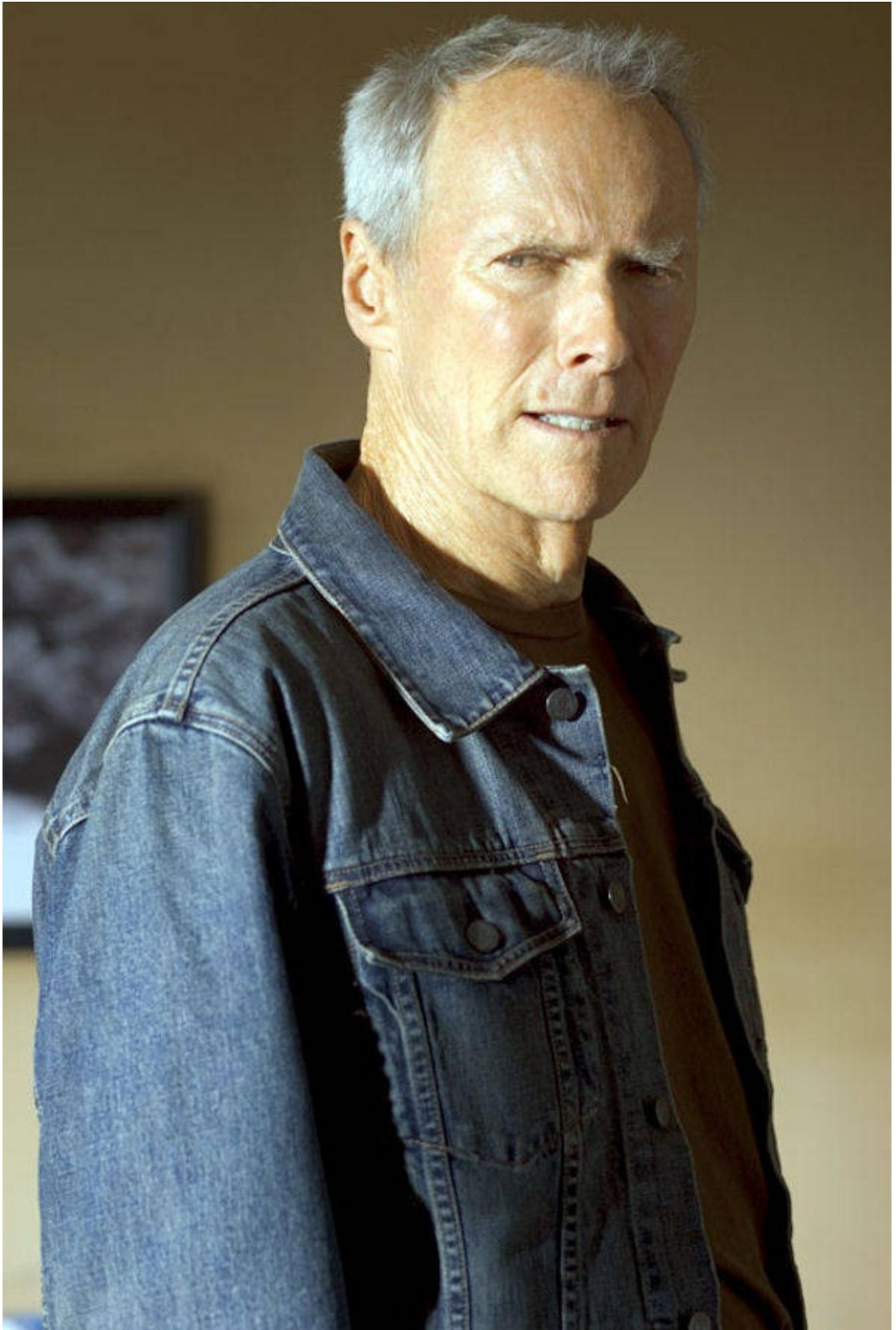
Mister Cox, encarnado por un mesurado Robert Duvall, es un viejo cateador, o pequeño buscador de petróleo que actúa por cuenta propia. Cox se ayuda de su gata para olisquear el preciado y espeso líquido, como si el felino fuera su varita mágica. El azar, su mejor compañero de viaje por las carreteras norteamericanas, le lleva hasta una granja situada en las afueras de la ciudad de Henrietta, en Wichita. Es el año 1935. Los Estados Unidos se lamen aún las heridas del derrumbe de Wall Street. El paisaje que contempla la cámara de Bruce Surtees está salpicado de infinidad de torres de madera y hierro para extraer crudo. Parece una evocación de los molinos de viento cervantinos: sólo los miran los soñadores.

Muchos fueron los que aseguraban tener la intuición necesaria para saber en qué parte de la tierra se escondía el petróleo. Pocos, salvo potentados como el que encarna un proteínico Brian Dennehy, el cacique de Henrietta, lograron hallarlo. Nadie, por supuesto, cree en el señor Cox. Nadie excepto Don Day (Aidan Quinn), un granjero tan soñador como el viejo husmeador de crudo, que es capaz de enfrentarse a su esposa, Cora (interpretada por Frances Fisher, entonces compañera sentimental de Eastwood; la pequeña hija de la pareja, Francesca Ruth, aparece como la tercera hija de los Day), para endeudarse aún más de lo que ya está, reunir el material y los hombres necesarios y creer a pie juntillas en las profecías de Cox.

La tierra que rodea Henrietta está desangrada, como dice uno de sus habitantes, seca para el cultivo y para el petróleo. Pero *The Stars Fell on Henrietta* es como un blues amable —a diferencia de *El aventurero de medianoche*, la película de Eastwood sobre el mismo período histórico— que sólo hacia la mitad de su metraje adquiere unos tintes dramáticos pantanosos, más adecuados para la pobreza que retrata y la tristeza real de sus personajes. Así, Keach se vuelve más atento hacia las fricciones

entre Don y Cora, introduce detalles acordes con la época y la situación económica, como el enfrentamiento de los Day con el banco, muestra sin cargar las tintas las humillaciones recibidas por Cox al tratar de encontrar financiación para su nuevo proyecto petrolífero, e incorpora situaciones necesarias para incentivar la tensión cuando el relato entra en fase estanca: Ray, el joven que coquetea con la hija mayor de los Day, cae desde lo alto de la torre cuando intenta rescatar a la hija pequeña, Pauline, y esto agrava aún más las relaciones de Don, culpable de creer que el petróleo se mueve bajo la corteza de su terreno, con el resto de la comunidad.

Es precisamente Pauline quien, ya en la edad adulta, aunque sin aparecer en pantalla, relata toda la historia en retrospectiva. La amabilidad de *The Stars Fell on Henrietta*, que culmina con el previsible éxito petrolífero —Keach nunca hace dudar al espectador de que así será—, la supresión de todos los conflictos y la vuelta del señor Cox a la carretera, ya que su vida es olfatear petróleo más que disfrutar de las ganancias que éste pueda darle, está activada por esa narración en primera persona que filtra los tragos amargos de la vida a través del recuerdo resplandeciente de quien una vez fue niña y pensó siempre con un mundo mejor, en el que soñadores como Cox y su padre tendrían todas las de ganar.



CAPÍTULO V

LA POLÍTICA DEL DIRECTOR



Eastwood debutó como director con *Escalofrío en la noche* (*Play Misty for Me*, 1971). Cualquier biografía del cineasta lo confirmará, aunque no es del todo cierto si hacemos caso de sus declaraciones: «Hice mi debut como realizador dirigiendo la segunda unidad en un film de Don Siegel, *Harry el sucio*. Don tenía gripe y yo le reemplacé para rodar la secuencia en la que el inspector intenta convencer al suicida para que no se arroje al vacío» ^[27]. El dato resulta confuso, ya que prácticamente todos los libros biográficos, filmografías, textos y ensayos consultados colocan antes *Escalofrío en la noche*, cuyo rodaje debió iniciarse a mediados o finales de 1970, y después *Harry el sucio*, que se filmó entre junio y agosto del siguiente año. Pero a Eastwood no tiene por qué jugarle una mala pasada la memoria, y menos al recordar la primera toma que realizó en su vida.

Sea de un modo u otro, lo cierto es que el debut de una fulgurante estrella de Hollywood como director —en verano de 1971 apareció por vez primera en la portada de la influyente revista *Life*— era en aquella época un pequeño acontecimiento, y más si asumía también la producción y el papel protagonista, y se distanciaba con él del arquetipo que había desarrollado previamente en el western, el cine bélico y el policíaco. Nacía, según la conciencia *cahierista* —que tanto había alabado a los que asumían el mayor número posible de roles en la gestación de un film—, un nuevo autor, aunque temáticamente y a nivel de puesta en escena aún le quedaba cierto camino que recorrer antes de ser reconocido como un *auteur* total.

Lo que entonces era un accidente, un capricho, una curiosidad o un riesgo es ahora la norma. En la actualidad, y desde hace más o menos una década, el paso de la interpretación a la dirección es una práctica completamente normalizada, sobre todo

en el cine estadounidense, tan o más extendida que la de los guionistas (y en los últimos tiempos los directores de fotografía) que acometen la realización. Pero en el momento en el que se produce el debut de Eastwood como realizador, esa nueva función asumida por un actor no resultaba tan normal. En la misma época, año arriba año abajo, debutaron también tras la cámara Paul Newman, Jack Nicholson, Peter Fonda, Jack Lemmon, Sidney Poitier, George C. Scott, Charlton Heston y Kirk Douglas, por lo que al cine estadounidense se refiere. Lo hicieron con desigual fortuna y solamente Eastwood encarriló de manera firme su trayectoria en paralelo como realizador, mientras que la mayoría de los otros casos quedaron como tentativas aisladas, con la excepción de Newman, o muy espaciadas en el tiempo, como Nicholson.

INTERLUDIO A UN LADO Y OTRO DE LA CÁMARA

Lo que sigue, a modo de interludio informativo y con la intención de recordar que el caso de Eastwood no resulta ni mucho menos aislado o disconforme, es una lista que puede parecer exhaustiva (más de un centenar de nombres), pero que no lo es tanto, en la que he procurado incluir actores y actrices de primera fila, puntales del *star system*, intérpretes secundarios, independientes, casos curiosos de directores que se convirtieron después en actores y volvieron a su primer trabajo de vez en cuando (como Mel Ferrer), protagonistas de producciones de serie B y olvidados galanes de aventuras en Technicolor (Jon Hall, sorprendente director de una serie Z de monstruos y adolescentes playeros) para que el panorama resulte lo más ilustrativo posible y quede desmontada la teoría de que, especialmente en Hollywood, sólo pueden acceder a la dirección los actores de prestigio y cotización comercial asegurada.

También se mezclan los nombres que compaginan o compaginaron ambas funciones, dirigiendo sus propios films y poniéndose después a las órdenes de otros cineastas, la modalidad que más abunda en la actualidad: Kevin Costner, Mel Gibson, Warren Beatty, Jodie Foster, Danny de Vito, Forest Whitaker —a quien Eastwood catapultó como actor con *Bird*—, Steve Buscemi, Tim Robbins o Sean Penn; los que aparcaron la interpretación por la más espaciada tarea de realizador, caso de Richard Benjamin, quien precisamente dirigió a Eastwood en *Ciudad muy caliente*, o Sir Richard Attenborough; y los que tan sólo realizaron una única pero excelente incursión tras la cámara, como Marión Brando, Burgess Meredith, Jack Lemmon y, sobre todo, Charles Laughton. He añadido igualmente nombres de actores y actrices de diferentes países europeos (Francia, Italia, Gran Bretaña, España, Alemania, Portugal y Suecia, siendo en este último caso intérpretes habituales de Ingmar

Bergman los que pasan a la dirección) para constatar que el fenómeno afecta a todas las cinematografías por igual y, en el tiempo más reciente, se ha visto beneficiado por la eclosión del movimiento Dogma; Jean-Marc Barr, Julie Delpy y Jennifer Jason Leigh han asumido esta modalidad de cine «barato» para sus primeras tentativas como directores.

Quedan fuera de este listado los casos de Charles Chaplin, Buster Keaton, Jerry Lewis, John Cassavetes, Woody Allen, Terry Gilliam, Vittorio de Sica, Fernando Fernán Gómez o Takeshi Kitano, de quienes se reconoce hoy sobre todo su trabajo tras la cámara por mucho que frente a ella tengan también una dilatada andadura, o los de los shakesperianos Orson Welles y Kenneth Branagh, que frecuentaron, en el caso del primero, y frecuentan, por lo que respecta al segundo, las dos líneas, la de la dirección y la de la interpretación, aunque sea la primera la que prefirieron y prefieren.

La lista está separada en dos bloques, antes de 1971 y después de este año, el de la realización de *Escalofrío en la noche*, para que quede bien claro el aumento de actores-directores que se ha producido desde que Eastwood gritara por vez primera «¡Acción!», fuera en el *plató* de *Escalofrío en la noche* o en el escenario urbano de *Harry el sucio*, convirtiéndose este permanente trasvase de funciones en un fenómeno digno de estudio que ha modificado las relaciones de poder y control en el aparato cinematográfico contemporáneo.

PRIMER BLOQUE

- Charles Laughton

La noche del cazador (The Night of the Hunter, 1955).

- Marlon Brando

El rostro impenetrable (One-Eyed Jacks, 1961).

- James Cagney

Short Cut no Hell (1957).

- Robert Montgomery

La dama del lago (The Lady in the Lake, 1946);

Persecución en la noche (Ride the Pink Horse, 1947);

Once More, My Darling (1949);

Eye Witness (1950);

The Gallant Hours (1960).

- Ida Lupino

Not Wanted (1949, codirigida con Elmer Clifton);

Never Fear (1950);

Outrage (1950);

Hard, Fast and Beautiful (1951);

The Hitch-hiker (1953);

The Bigamist (1953);

Ángeles rebeldes (The Trouble with Angels, 1966).

- John Ireland

Outlaw Territory (1953, codirigida con Lee Garmes).

- Mel Ferrer

The Girl of the Limberlost (1945);

Vendetta (1950);

Furia secreta (The Secret Fury, 1950);

Mansiones verdes (Green Mansions, 1959);

Cabriola (1965).

- José Ferrer

- *The Shrike (1955);*

El infierno de los héroes (The Cockleshell Heroes, 1956);

The Great Man (1956);

Yo acuso (I Accuse!, 1957);

The High Cost of Loving (1958);

Regreso a Peyton Place (Return to Peyton Place, 1961);

State Fair (1962).

- Burgess Meredith

El hombre de la torre Eiffel (The Man on the Eiffel Tour, 1949).

- Ray Milland

Un hombre solo (A Man Alone, 1955);

Lisboa (Lisboa, 1956);

Ladrón de manos de seda (The Safecracker, 1958);

Pánico infinito (Panic in Year Zero, 1962);

Hostile Witness (1968).

- Cornel Wilde

Storm Fear (1955);

The Devil's Hairpin (1957);

Maracaiho (Maracaibo, 1958);

Lancelot and Guinevere (1963);

La presa desnuda (The Naked Prey, 1966);

Playa roja (Beach Red, 1967);

Contaminación (No Blade of Grass, 1970);

Shark's Treasure (1975).

- Jon Hall

The Beachgirls and the Monster (1965).

- Karl Malden

Labios sellados (*TimeLimit*, 1957).

- Anthony Quinn

Los bucaneros (*The Buccaneer*, 1958; supervisada por Cecil B. De Mille).

- Gene Kelly

Un día en Nueva York (*On the Town*, 1949; codirigida con Stanley Donen);

Cantando bajo la lluvia (*Singin' in the Rain*, 1952; con Donen);

Siempre hace buen tiempo (*It's Always Fair Weather*, 1955; con Donen);

Invitación a la danza (*Invitation on the Dance*, 1957);

The Happy Road (1957);

Mi marido se divierte (*The Tunnel of Love*, 1958);

Gigot (1962);

Guía para el hombre casado (*A Guide for the Married Man*, 1967);

¡Hello, Dolly! (*Hello, Dolly!*, 1969);

El club social de Cheyenne (*The Cheyenne Social Club*, 1970);

Hollywood, Hollywood (*That's Entertainment II*, 1976).

- Burt Lancaster

El hombre de Kentucky (*The Kentuckian*, 1955);

El hombre de la medianoche (*The Midnight Man*, 1974; codirigida con Roland Kibee).

- John Wayne

El Álamo (*The Alamo*, 1960);

Boinas verdes (*The Green Berets*, 1968; codirigida con Ray Kellogg).

- Walter Matthau

The Gangster Story (1960).

- Frank Sinatra

Todos eran valientes (*None but the Brave*, 1965).

- Paul Newman

Rachel, Rachel (*Rachel, Rachel*, 1968);

Casta invencible (*Sometimes A Great Notion*, 1971);

El efecto de los rayos gamma sobre Las margaritas (*The Effect of Gamma Rays on Man in the Moon*, 1972);

Harry e hijo (*Harry and Son*, 1984);

El zoo de cristal (*The Glass Menagerie*, 1987).

- Dennis Hopper

Buscando mi destino (*Easy Rider*, 1969);

The Last Movie (*The Last Movie*, 1971);

Caído del cielo (*Out of the Blue*, 1980);

Colors (*Colores de guerra*, 1988);

Camino de retorno (*Backtrack/Catchfire*, 1989);

Labios ardientes (*The Hot Spot*, 1990);

Misión explosiva (*Chasers*, 1994).

- Gérard Blain

Lesamii (1970);

El pelícano (*Le pelican*, 1973);

Un enfant dans le foule (1975);

Un second souffle (1978);

La rebelle (1980).

- Peter Lorre

Der Verlorene (1951).

- Laurence Olivier

Enrique V (Henry V, 1944);

Hamlet (Hamlet, 1948);

Ricardo III (Richard III, 1955);

El príncipe y la corista (The Prince and the Shotvgirl, 1957);

Tres hermanas (Three Sisters, 1970).

- Albert Finney

Charlie Buhéles (1967).

- Richard Attenborough

Oh! What A Lovely War (1969);

El joven Winston (Young Winston, 1972);

Un puente lejano (A Bridge Too Far, 1977);

Magic (Magic, 1978);

Gandhi (Gandhi, 1982);

Chorus Line (A Chorus Line, 1985);

Grita libertad (Cry Freedom; 1987);

Chaplin (Chaplin, 1992);

Tierras de penumbra (Shadowlands, 1993);

En el amor y en La guerra (In Love and War, 1996);

BúhoGris (Grey Owl, 1999).

- Richard Harris

El ídolo caído (Bloomfield, 1970).

- Vittorio Gassman

Kean (1957).

- Ugo Tognazzi

Il mantenuto (1961);

¡Qué dulce morir así! (Il fisciò al naso, 1967);

El fiel servidor (Sissignore, 1968);

*¿Quién se acuesta con mi mujer? (Cattivipenoieri, 1976);
Los viajeros del atardecer (Il viaggiatori della sera, 1979).*

SEGUNDO BLOQUE

- Jack Lemmon

Kotch (1971).

- Sidney Poitier

Buck y el farsante (*Buck and the Preacher*, 1971);

Un cálido diciembre (*A Warm December*, 1973);

Uptown Saturday Night (1974);

Dos tramposos con suerte (*Let's Do It Again*, 1975);

A Piece of the Action (1977);

Locos de remate (*Stir Crazy*, 1980);

Una fuga muy chiflada (*Hany Panky*, 1982);

Ghost Dad (1990).

- Peter Fonda

Hombre sin fronteras (*The Hired Hand*, 1971);

Idaho Transfer (1973);

Wanda Nevada (1979).

- Jack Nicholson

Drive, He Said (1971);

Camino del sur (*Goin South*, 1978);

Los dos Jakes (*The Two Jakes*, 1990).

- George C. Scott

Furia (*Rage*, 1972);

The Savage is Loose (1974).

- Charlton Heston

Marco Antonio y Cleopatra (1972);

Duelo en las profundidades (*Mother Lode*, 1982).

- Kirk Douglas

Pata de palo (Scalawag, 1973);

Los justicieros del oeste (Posse, 1975).

- Gene Wilder

El hermano más listo de Sherlock Holmes (The Adventures of Sherlock Holmes Smarter Brother, 1975);

El mejor amante del mundo (The Worlds Greatest Lover, 1977);

un episodio de *Los seductores (Sunday Lovers, 1980);*

La mujer de rojo (The Woman in Red, 1984);

Terrorífica luna de miel (Haunted Honeymoon, 1986).

- Marty Feldman

Mi bello legionario (The Last Remake of Beau Geste, 1977);

El hábito no hace al monje (In God we Trust, 1979).

- Burt Reynolds

Gator, el confidente (Gator, 1976);

De miedo también se muere (The End, 1978);

La brigada de Sharky (Sharky's Machine, 1979).

- Sylvester Stallone

La cocina del infierno (Paradise Alley, 1978);

Rocky II (Rocky II, 1978);

Rocky III (Rocky III, 1982);

La fiebre continúa (Staying Alive, 1983);

Rocky IV (Rocky IV, 1985).

- Warren Beatty

El cielo puede esperar (Heaven Can't Wait, 1978; codirigida con Buck Henry);

Rojos (Reds, 1981);

Dick Tracy (Dick Tracy, 1990);

Bulworth (Bulworth, 1998).

- Robert Redford

Gente corriente (Ordinary People, 1980);

Rebelión en Milagro (The Milagro Beanfield War, 1988);

El río de la vida (A River Runs Through It, 1992);

Quiz Show, el dilema (Quiz Show, 1994);

El hombre que susurraba a los caballos (The Horse Whisperer, 1998);

La leyenda de Bagger Vance (The Legend of Bagger Vance, 2000).

- Lee Grant

Tell me A Riddle (1980);

Jóvenes intrépidos (Staying Together, 1988).

- James Caan

Hide in Plain Sight (1980).

- Robert Duvall

Angelo, my Love (1982);

The Apostle (1997);

Assassination Tango (2003).

- Barbra Streisand

Yentl (Yentl, 1982);

El príncipe de las mareas (The Prince of Tides, 1991);

El amor tiene dos caras (The Mirror has Two Faces, 1996).

- Richard Benjamín

Mi año favorito (My Favorite Year, 1982);

Adiós a la inocencia (Racing with the Moon, 1984);

Ciudad muy caliente (City Heat, 1984);

Esta casa es una ruina (The Money Pit, 1986);

Espías sin identidad (Little Nikita, 1987);

Sireiuu (Mermaids, 1990);

Los cuasicops (Downtown, 1990);

Made in América (Made in America, 1993);

Un regalo para papá (Milk Money, 1994);

Con cariño desde el cielo (Mrs. Winterbourne, 1996);

The Pentagon Wars (1998);

Marci X (2003).

- Sondra Locke

Ratboy (1986);

Impulse (1990);

Trading Favors (1997).

- Anthony Perkins

Psicosis III (Psycho III, 1986);

Lucky Stiff (1988).

- Diane Keaton

Heaven (1987);

Twin Peaks (1990, episodio 23);

Wildflower (1991, telefilm);

Unstrung Heroes (1995).

- Danny de Vito

Tira a mamá del tren (Throw Mama from the Train, 1987);

La guerra de los Rose (The War of the Roses, 1989);

Hoffa (Hoffa, 1992);

Matilda (Matilda, 1996).

- Rip Torn

The Telephone (1988).

- Gary Sinise

Más allá de la ambición (Miles from Home, 1988);

De ratones y hombres (Of Mice and Men, 1992).

•James Keach

False Identity (1990);

Sunstroke (1992);

The Stars Fellon Henrietta (1995);

Camouflage (2000).

•Kevin Costner

Bailando con lobos (Dances with Wolves, 1990);

Mensajero del futuro (The Postman, 1997);

Open Range (Open Range, 2003).

•Jodie Foster

El pequeño Tate (Little Man Tate, 1991);

A casa por Navidad (Home for the Holydays, 1995).

•Sean Penn

Extraño vínculo de sangre (The Lidian Runner, 1991);

Cruzando la oscuridad (The Crossing Guard, 1995);

El juramento (The Pledge, 2001).

•Tim Robbins

Ciudadano Bob Roberto (Bob Roberts, 1992);

Pena de muerte (Dean Man Walking, 1995);

Abajo el telón (Cradle Will Rock, 1999).

•Billy Crystal

El showman de los sábados (Mr. Saturday Night, 1992).

•Robert de Niro

Una historia del Bronx (A Bronx Tale, 1993).

•Mel Gibson

El hombre sin rostro (The Man Without A Face, 1993);

Braveheart (Braveheart, 1995).

- Forest Whitaker

Strapped (1993);

Esperando un respiro (Waiting to Exhale, 1995);

Siempre queda el amor (Hope Floats, 1998).

- Tom Cruise

The Frighting Fratnmis (1993, episodio de la serie Fallen Angels).

- Ben Stiller

Reality Bites (Reality Bites, bocados de realidad, 1993);

Un loco a domicilio (The Cable Guy, 1996);

Zoolander (Zoolander, 2001).

- Steven Seagal

En tierra peligrosa (On Deadly Ground, 1994).

- Al Pacino

Looking for Richard (Looking for Richard, 1996).

- Tom Hanks

I'll be Waiting (1993, episodio de la serie Fallen Angels);

The Wonders (That Thing You Do!, 1996).

- Anthony Hopkins

August (1996).

- Billy Bob Trotón

El otro lado de la vida (Sling Blade, 1996);

Todos los caballos preciosos (All the Pretty Horses, 2000);

Daddy and Them (2002).

- Steve Buscemi

Una última copa (Trees Lounge, 1996);

Animal Factory (*Animal Factory*, 2000).

- Kevin Spacey

Albino Alligator (*Albino Alligator*, 1996).

- Stanley Tucci y Campbell Scott

Big Night (*Big Night*, 1996).

- Stanley Tucci

The Impostors (*The Impostors*, 1998).

- Johnny Depp

The Brave (*The Brave*, 1997).

- Kiefer Sutherland

Truth of Consequences (1997).

- Vincent Gallo

Buffalo '66 (*Buffalo '66*, 1998);

The Brown Bunny (2003).

- Julie Delpy

Looking for Jimmy (1998).

- Antonio Banderas

Locos en Alabama (*Crazy in Alabama*, 1999).

- Anjelica Huston

Agnes Browne (*Agnes Browne*, 1999).

- Ethan Hawke

Chebea Watls (2001).

- Jennifer Jason Leigh y Alan Cumming

The Anniversary Party (2001).

- Tim Blake Nelson

Eye of God (1997);

Kansas (1998);

Laberinto envenenado (O, 2001);

La zona gris (*The Grey Zone*, 2001).

- Matt Dillon

La ciudad de los fantasmas (*City of Ghoosts*, 2001).

- John Malkovich

Pasos de baile (*The Dancer Upstairs*, 2002).

- Bill Paston

Escalofrío (*Frailty*, 2001).

- Todd Field

En la habitación (*In the Bedroom*, 2001).

- Dustin Hoffman

Personal Injuries (2002).

- Salma Hayek

The Maldonado Miracle (2002; TV).

- George Clooney

Confessions of A Dangerous Mind (2002).

- Denzel Washington

Antwone Fisher (2002).

- Nicolás Cage

Sonny (2002).

- Andy García

The Lost City (2003).

- Jean-Claude Brially

Eglantine (*Eglantine*, 1971);

Les volets clos (1972);

L'oiseau rare (1973);

Un amor de lluvia (*Un amour de pluie*, 1974).

- Anna Karina
 - Vivre ensemble* (1973).
- Jeanne Moreau
 - Lumière* (*Lumière*, 1976);
 - L'adolescente* (1978).
- Alain Delon
 - Por la piel de un policía* (*Pour la peau d'un flic*, 1981);
 - Le battant* (1982).
- Agnes Jaoui
 - Para todos los gustos* (*Le gout des autres*, 1999).
- Jean-Marc Barr
 - Lovers* (*Lovers*, 1999);
 - Demasiada carne* (*Too Much Flesb*, 2000; codirigida con Pascal Arnold).
- Vincent Pérez
 - Peau d'ange* (2001).
- David Hemmings
 - The Running Scared* (1972);
 - The 14* (1973);
 - Gigoló* (*Just A Gigolo*, 1978);
 - El superviviente* (*The Survivor*, 1981);
 - En busca del avión perdido* (*Race to the Yankee Zephyr*, 1981).
- Bob Hoskins
 - El enigma del hechicero* (*The Raggedy Rawney*, 1988);
 - Rainbow* (1995).
- Gary Oldman
 - Nil by Mouth* (1997).
- Tim Roth

La zona oscura (The War Zone, 1998).

- Óscar Ladoire

A contratiempo (1981);

Esa cosa con plumas (1987).

- José Sacristán

Soldados de plomo (1983);

Cara de acelga (1986);

Yo me bajo en la próxima ¿y usted? (1992).

- Félix Rotaeta

El placer de matar (1987).

- Ana Belén

Cómo ser mujer y no morir en el intento (1991).

- Santiago Segura

Torrente, el brazo tonto de la ley (1998);

Torrente 2. Misión en Marbella (2001).

- Achero Mañas

El Bola (2000);

Noviembre (2003).

- Jordi Molla

No somos nadie (2001).

- Monica Vitti

Scandalo segrets (1990).

- Erland Josephson

Uno más uno (En Och En, 1977; codirigida con Ingrid Thulin y Sven Nykvist).

- Ingrid Thulin

Uno más uno; Brusten Himmel (1982).

- Gunnel Lindblom

Villa Paraíso (Paradistorg, 1977);

Sally och Friheten (1981);

Nagra Sommarkb Allar Pa Jorden (1987).

- Max von Sydow

Katinka/Ved Vejen (1988).

- Liv Ullman

Sophie (1992);

Kristin Lavransdotter (1995);

Confesiones privadas (Enskilda Samtal, 1996);

Infiel (Trolosa, 2000).

- María de Medeiros

Capitanes de abril (Capitães de abril, 1999).

De la necesidad del control absoluto del producto y de la máxima implicación en el mismo surge la figura del Eastwood realizador. Era consciente de que su primera tentativa tras la cámara no iba a quedarse en una simple eventualidad, en un capricho fugaz. *Escalofrío en la noche* está firmada por un actor con vocación nada tardía de cineasta; hacía apenas tres años de su regreso a Hollywood tras el triunfal paseo por latitudes italianas. Eastwood sintetizaría así el proceso: «*Ser actor es agradable y da mucho placer. Me apasionó durante años. Pero si uno quiere comprometerse a fondo con la producción de un film, tiene que hacerlo todo. Ser simplemente actor resulta muy pasivo y te implicas sólo en una pequeña parte del conjunto. Me gusta implicarme en las películas, me gusta el proceso de la puesta en escena y, agudamente, es a lo que se tiene que llegar*» [28].

Y ese concepto de la puesta en escena, del trabajo de dirección, no lo ha contemplado nunca como una función totémica en la que todos deben estar supeditados a sus decisiones. La gestación de una película es para Eastwood un trabajo de equipo, la creación de una atmósfera determinada de la que emerge, especialmente, la buena relación entre actores y director. Lo explicó en una ocasión, en el *plató* de rodaje de *Medianoche en el jardín del bien y del mal*, en 1997: «*Sólo intentas crear el ambiente que te hubiera gustado tener a lo largo de tu carrera. Dirijo las escenas lo mejor que puedo e intento ofrecer a los actores el ambiente de trabajo que siempre había deseado. Creo que éste es mi punto fuerte, intentar que todos se encuentren a gusto y se sientan seguros, satisfechos de lo que hacen*» [29].

En este primer capítulo centrado en su trayectoria como realizador analizaré los diez primeros largometrajes dirigidos por Eastwood, los que delinean un estilo cada vez más conciso y personal, aunque supeditado aún a ciertos esquemas inherentes a su tipificación como estrella de los géneros de acción hollywoodienses, cuando no se le contemplaba como un «director», sino como un «actor que dirige», que es bastante distinto. Ciertamente que en este posible y sin duda arbitrario primer período se encuentran títulos susceptibles de pertenecer al segundo, el del reconocimiento como autor, caso de *Bronco Billy* y, muy especialmente, *El aventurero de medianoche*; pero he preferido practicar el corte después de *Impacto súbito*, ya que es la posterior película de Eastwood, *El jinete pálido*, la que generó en el espectro crítico las oportunas reconsideraciones sobre su obra cinematográfica y, también, la que marcó su definitiva consideración como último cineasta con vocación clásica en activo en el pantagruélico y multiforme panorama del cine norteamericano de las dos últimas décadas.

ESCALOFRÍO EN LA NOCHE

En unas oportunas reflexiones de Eastwood sobre su trabajo, el cineasta confesaba que «*me gusta lo que es bizarro, inhabitual. Todo el mundo intenta explicar historias nuevas, pero lo más probable es que las autorías realmente nuevas no existan. Lo que sí hay, en revancha, son formas distintas de contar una autoría, maneras novedosas de estilizar los relatos y hacerlos interesantes. Esto es válido para muchas cosas de la vida*» ^[30]. Muchos cineastas, pretéritos y contemporáneos, suscribirían esta aseveración, de John Ford a David Lynch, pasando por Federico Fellini, Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Yasujiro Ozu, Fritz Lang, Howard Hawks, Jerry Lewis, Claude Chabrol, Jim Jarmusch, John Woo o Woody Allen, autores todos ellos cuya tendencia natural ha sido la de repetir un tipo similar de historias y planteamientos dramáticos aplicando distintos formatos y puntos de vista. Pero no deja de ser curioso que el primer largometraje de Eastwood como director sea, en este sentido, el producto de un argumento ciertamente imprevisible que, al estar el film interpretado por el propio realizador, deviene aún más anómalo e invita, a las primeras de cambio, a un posible replanteamiento del arquetipo Eastwood.



Escalofrío en la noche es la historia de un popular *discjockey* radiofónico de Carmel y Monterey, Dave Garber, seducido y acosado de forma casi psicótica por la más convencida de sus fans, Evelyn Drapper (*Jessica Walter*). La trama, tan popularizada como vulgarizada años después en *Atracción fatal* (*Fatal Atracción*, 1987; Adrián Lyne), no deja de ser una de esas historias originales en cuya existencia no cree Eastwood, y el hecho de que él mismo asuma el personaje masculino, bien alejado de los tipos duros y «activos» que había representado hasta la fecha, motiva aún una mayor extrañeza. De hecho, la película puede verse como la segunda pieza del díptico formado con *El seductor*, de Siegel, pincelando en ambos casos las

reacciones de un hombre enfrentado a los fantasmas sexuales femeninos.

Siegel, que interpreta al camarero del Sardine Factory, el bar en el que Dave pasa buena parte de su tiempo, allí donde conoce a Evelyn, fue el primero en animar a Eastwood a que diera el salto a la realización. Algo de la sequedad expositiva del autor de *La jungla humana* puede rastrearse en la puesta en escena de *Escalofrío en la noche*, aunque se trate de una propuesta a todas luces más naturalista que, en su fase final, escapa un poco al control del realizador. El dibujo de los dos protagonistas y el inicio de su relación está mostrado con brevedad expositiva. Garber es un tipo más bien solitario que acaba de ser abandonado por su compañera sentimental, Tobie (Donna Mills). Ocupa su tiempo entre la radio y el citado bar, y es un gran amante del jazz. El hecho de que Evelyn le llame cada noche durante su programa para pedirle que ponga el tema “Misty”, un estándar jazzístico firmado por Erroll Gardner que da pie al título original de la película, *Play Misty for Me* (Pon “Misty” para mí), alimenta el interés del *discjockey* en la enigmática muchacha. Dave se acuesta con ella, convencido de que eso no implica nada más que un furtivo encuentro sexual, pero al día siguiente comienza a padecer las acometidas de Evelyn.

La voluntad de estilo de Eastwood es aún limitada. La construcción de la película resulta demasiado evidente. Cuando Dave retoma las relaciones con Tobie, el director filma a los dos personajes siempre en espacios abiertos, ya sea paseando por la playa en el momento del crepúsculo —un momento que no desdeñaría el Claude Lelouch más empalagoso—, reconciliándose durante un almuerzo campestre, besándose mientras gimen las grandes olas marinas y la espuma desborda por los arrecifes, o acudiendo a una de las sesiones del festival de jazz de Monterey, en una secuencia de acento documental algo forzada. Por el contrario, todo lo que se relaciona con la figura de Evelyn, un poco más trastornada a cada nueva escena en la que aparece, acontece en espacios cerrados en manifiesta contraposición a la sensación de libertad con la que Dave acomete el reencuentro sentimental con Tobie.

Caligrafía correcta, sin más. Luces y sombras. Tomas largas, generalmente en teleobjetivo y zooms de corrección, frente a planos cortos y cerrados, crispados en su movimiento, fiel reflejo del desequilibrio que se apodera de Evelyn y, por extensión, de la vida hasta entonces ciertamente placentera de Dave, llevándola por derroteros tortuosos en los que Eastwood abusa en demasía de los climax de choque: Evelyn es capaz de cualquier cosa para conseguir la compañía, que no el afecto, del locutor radiofónico, por lo que no duda en apuñalar a la asistente del protagonista, destrozar su casa, cortarse las venas para reclamar su atención —lo mismo que hacía Glenn Close en la película de Lyne— y, como medida extrema, asesinar con unas tijeras al policía que debe proteger a Tobie y secuestrar a la muchacha, la que cree su oponente directa en el corazón de Dave, en el último, desesperado y fútil de los pasos de esta concatenación en espiral de violencia irracional que culmina con la muerte de Evelyn

mientras se combinan las estrofas de un poema de Edgar Allan Poe en torno a la doncella de un reino marino, “Annabel Lee”, y de nuevo las notas suaves del tema “Misty”.

Al final, la cámara se eleva a partir del cadáver de Evelyn en la playa, de la misma forma que al comenzar la película Eastwood había utilizado una larga toma aérea de acercamiento a Carmel y su topología —arrecifes, playas, carreteras, casas—, para acabar encuadrando al protagonista masculino en la terraza de su casa. El director acota su propio territorio expresivo, pero estas imágenes de apertura, repetidas con distintas visiones aéreas urbanas en casi todos los thrillers del autor, como hemos comentado anteriormente, remiten al sensual inicio de un gran melodrama de Vincente Minnelli, *Castillos en la arena* (*The Sandpiper*, 1965), film también ubicado en la costa californiana en el que las rocas, el mar y el sonido del oleaje establecían un estado de ánimo singular.

Frente al tremendismo de algunos de estos momentos, Eastwood opone algunas ideas brillantes de puesta en escena. Cuando Evelyn intenta apuñalar a Dave en su dormitorio, la planificación resulta lo suficientemente ambigua para que no sepamos si se trata de una pesadilla del protagonista o de una situación real, y no será hasta la irrupción sonora de la llamada telefónica en esa misma estancia que tengamos conciencia de la autenticidad de la situación. Destaca igualmente una dirección de actores que serena, por momentos, los estragos violentos del relato, sobre todo en lo que concierne al matizado trabajo de Jessica Walter como amante trastornada. Resulta curiosa la transformación del propio Eastwood, que sin variar demasiado de registro expresivo por lo que respecta a *Dos mulas y una mujer*, *Harry el sucio* o *Los violentos de Kelly*, logra hacer creíble un personaje que está en las antípodas del mercenario, el policía y el militar encarnados en estos tres títulos. En todo caso, es el efecto que la figura extrema de Evelyn tiene sobre él lo que marca la notable variación en la configuración del arquetipo, como ya ocurría en *El seductor*.

Película de tanteo sin excesivas ni obvias implicaciones personales, *Escalofrío en la noche* sí tiene importancia a nivel de autoafirmación independiente de Eastwood en el aparato industrial hollywoodiense: «*Hice Escalofrío en la noche sin que me pagaran nada por dirigirla. La rodé en cinco semanas, sin que el estudio metiera las narices en lo que hacía. El plan era dejarme hacer tranquilamente mi película a cambio de que luego hiciera para el estudio un western o un thriller*» ^[31]. El actor, director y productor perfilaba el que ha sido su sistema de funcionamiento habitual en relación a los grandes estudios, logrando la máxima libertad para los productos que así lo demandaban. Y como lo prometido es deuda, Eastwood se embarcó a continuación no en uno, sino en dos westerns para acallar a los ejecutivos más descontentos de Universal. Si en el más funcional de ellos, *Joe Kidd*, delegó la dirección en John Sturges, para el más atípico de los dos, *Infierno de cobardes* (*High*

Plainst Drifter, 1973), se reservó su segundo tanteo tras la cámara.

INFIERNO DE COBARDES

La ciudad en la que acontece *Infierno de cobardes* se llama Lago. No es más que dos hileras de casas situadas a ambos lados de una rudimentaria calle, bajo un cielo desnudo de nubes y a la orilla de un lago de límpido color azul. El decorado es sumamente importante en esta película, más que en cualquier otro western de Eastwood. El director descubrió el lugar, Mono Lake, en Nevada, por azar. Y su contemplación marcó al hierro las pautas del film. El guión original transcurría en una localidad no muy distinta, pero situada en pleno desierto. Eastwood llamó al director artístico, Henry Bumstead, y éste, al llegar a Mono Lake, exclamó que creía estar en la luna.

De la extrañeza del lugar, de la presencia omnisciente del agua, surge la fuerza que a ráfagas posee *Infierno de cobardes*, una película aún heredera de los westerns de Leone en la configuración del personaje central, conocido simplemente como El extranjero, y en algunos de sus rasgos esenciales, pero que deja ver igualmente la esquiva personalidad de un director que iba a utilizar su género preferido, el cine del oeste, para experimentar precisamente sobre las normas genéricas, ya que estamos ante una historia tradicional de venganza subvertida y pervertida.



En una aparición similar a la de la posterior *El jinete pálido*, aunque sin el contraplano bíblico de la niña que realiza la plegaria invocando su llegada, el pistolero de *Infierno de cobardes* llega a Lago en plano general largo, emergiendo a caballo de la línea del horizonte.

El sonido de las gaviotas que le acompaña, como si fuera Eastwood entrando en la ciudad de Carmel, provoca una primera ruptura. La disposición ordenada de las casas y la ausencia de signos distintivos (el saloon no parece un saloon clásico, las calles no están enlodadas, no hay un local de coristas, ni banco ni prostíbulo visibles), o la transformación de los mismos (las habitaciones del hotel tienen hermosas vistas a la superficie cristalina del lago y la presencia de una diligencia sólo sirve para que el chasquido del látigo sobre los caballos alerte al pistolero y reavive su memoria, como después comprobará el espectador), nos sitúan en un terreno a la par tan reconocible como francamente anómalo.

El extranjero se convierte en el dueño de la ciudad de la forma más sencilla posible. Las fuerzas vivas de Lago, atemorizadas por la inminente llegada de tres delincuentes que tuvieron en jaque a la población antes de ser reclusos en la cárcel por el asesinato del sheriff, deciden comprar los servicios del forastero para que les proteja. El personaje encarnado por Eastwood, cuyo laconismo raya en la autoparodia

por momentos, acepta a condición de que le den todo lo que quiera. En un encadenado de pequeñas escenas, vemos cómo El extranjero adquiere mantas para un viejo indio y su nieto, invita a todos los parroquianos a whisky y cerveza en el bar, compra armas, vestimenta y calzado a su antojo y obliga al dueño del hotel a desalojar a todos los clientes para quedarse solo en el establecimiento, y todo ello gratis. Mientras les entrena para que sepan defenderse de los tres convictos, con resultados francamente patéticos, el forastero no duda en llevarse a la cama a toda mujer que se le ponga por delante —la misoginia del personaje es lo menos trabajado del film y provoca discutibles escenas, como aquella en la que viola a la amante de uno de los líderes de la ciudad, aunque al final la mujer aparezca tan complacida por el fogonazo sexual como el violento protagonista—, provocar la destrucción del hotel, humillar a todos los ciudadanos y enfrentarlos entre sí.

Nada es gratuito. Se trata de una venganza en doble dirección. La filmación de una pesadilla recurrente del extranjero, cuando se queda dormido en la habitación del hotel nada más llegar a Lago, nos suministra una ambigua información relacionada con el anterior sonido del látigo del conductor de la diligencia. En unas imágenes nocturnas e infernales, vemos cómo los tres hombres que ahora acaban de salir de la cárcel dan una paliza salvaje con sus látigos al sheriff Jim Duncan, ante la presencia pasiva de los hombres y mujeres de la ciudad. Es una información ambigua porque nunca acabamos de ver claramente el rostro del sheriff, cuyo cuerpo se va surcando poco a poco de sanguinolentas heridas, e incluso podemos llegar a pensar que se trata del propio pistolero encarnado por Eastwood.

El director jugó al despiste con inteligencia. Buddy van Horn, su fiel coordinador de dobles, incorpora al sheriff Duncan, y teniendo en cuenta que su relación con Eastwood se inició cuando dobló al actor en los planos generales de *La jungla humana*, su elección para dar vida al azotado alguacil en esta secuencia está destinada a provocar el equívoco o, como mínimo, una ligera brisa de inquietud, reafirmada por la elección del emplazamiento de la cámara y el trabajo de montaje que no nos permiten reconocer al personaje. ¿Sobrevivió Duncan pese a la paliza y al hecho de que todo el mundo diga que está enterrado en las afueras de la ciudad? ¿Ha vuelto el sheriff al lugar de los hechos para vengarse tanto de quienes le castigaron brutalmente como de quienes no hicieron nada para ayudarlo? El enigma se resuelve al final, después de que en otra evocación de aquella noche infernal, la cámara se acerque un poco más al rostro magullado y ensangrentado de Duncan y apreciemos ligeramente sus diferencias con el semblante del extranjero; el personaje interpretado por Eastwood es el hermano de Duncan, y una vez consumada su doble venganza se aleja de la ciudad de Lago hacia la línea del horizonte filmada en teleobjetivo de la que emergió al inicio del film.

Infierno de cobardes tiene relación con *Por un puñado de dolares* —el

protagonista de ambos films se enfrenta a dos grupos humanos antagónicos, allí dos bandas de forajidos, aquí los ciudadanos y los tres convictos— y con el primer western interpretado y producido por Eastwood a su regreso a Hollywood, *Cometieron dos errores*, del que recupera la idea de la venganza pero empleando un proceso inverso. Si en aquella película de Ted Post un hombre acusado injustamente de robo y asesinato se convertía en sheriff para vengarse de quienes estuvieron a punto de lincharle, en este caso es el hermano de un sheriff asesinado quien se imbuje de los elementos recurrentes del justiciero tradicional, aunque desprovisto de toda condición mítica, tanto por la configuración amoral del personaje como por la interpretación del actor —El extranjero de *Infierno de cobardes* nunca podrá ganarse el aprecio de nadie, a diferencia del predicador de *El jinete pálido*—, para saldar las cuentas del pasado.

Pero si *Infierno de cobardes* resulta hoy interesante, es, sobre todo, por su particular e innovadora iconografía, que nace tanto del lugar donde la película fue rodada como de la metamorfosis que ese mismo escenario sufre en la ficción de la mano del pistolero protagonista. El extranjero, una vez ha reconstruido el paisaje moral de la ciudad, humillando a sus caciques, seduciendo a sus mujeres y reestructurando el parco orden establecido, decide transformar también la fisonomía del lugar para que la catarsis sea absoluta: manda pintar de rojo todas las casas, prende fuego a algunas de ellas y castiga con el látigo a uno de los tres convictos como si fuera un vengador bíblico, para partir al amanecer dejando tras de sí los restos humeantes de un auténtico infierno de cobardes; por una vez, el título español hizo justicia.

PRIMAVERA EN OTOÑO

Podría decirse que, más allá de sus logros y defectos, *Primavera en otoño* constituyó la primera sorpresa mayúscula en la trayectoria de un cineasta que siempre ha intentado esquivar la expectación puesta sobre su obra desde parámetros comerciales. Durante años, hasta la aparición de *Medianoche en el jardín del bien y del mal*, el propio Eastwood aseguró que *Primavera en otoño* era su película preferida como director. Se trataba, sin duda, de una aseveración muy calculada; poca gente aplaudió su decidido gesto de realizar un melodrama otoñal con poco dinero —menos de un millón de dólares de presupuesto— y en el que no aparecía como actor, razón por la que Eastwood utilizó posteriormente *Primavera en otoño* a modo de bandera de su autorreivindicación como autor capaz de dirigir films de distintas tendencias genéricas, aunque sin por ello olvidar en absoluto su papel en la maquinaria hollywoodiense: los protagonistas de *Primavera en otoño* van a un cine donde

proyectan el anterior film del director, *Infierno de cobardes*.

Salvando las distancias y sin ánimo de comparar *Primavera en otoño* con *La condesa de Hong Kong* (*A Countess from Hong Kong*, 1966), la situación se me antoja bastante similar entre ambas películas; pocos espectadores y, menos aún, críticos cinematográficos, vieron con buenos ojos el último acto valiente de Charles Chaplin, que se enfrascó en la realización de una comedia sofisticada interpretada por Marión Brando y Sofía Loren que rompía de manera brusca con su anterior y dilatada obra. Eastwood tenía en su haber como director bastantes películas menos que Chaplin, pero el público, la crítica y las compañías de producción esperaban de él cualquier cosa menos un melodrama sentimental interpretado por una vieja estrella del cine estadounidense, William Holden, y una auténtica desconocida, Kay Lenz, enfrascados en un romance que rompe por igual ataduras generacionales y de clase social.

El personaje que encarna Holden, Frank Harmon, es un agente inmobiliario rico, maduro, callado y escéptico, a quien le gusta estar solo. Breezy (Kay Lenz) es una joven hippy, conversadora, dinámica, idealista y que no puede vivir sin gente a su alrededor. Pero tan antagónicos personajes, sobre los que gira absolutamente todo el relato, coinciden en su libertad en términos sexuales: no desean atarse. Eastwood refuerza esa idea recurriendo a la simetría de las dos situaciones iniciales que le sirven para presentar a los protagonistas. Breezy despierta en casa de Bruno, un hippy al que ha conocido la noche anterior, mientras que Frank despide con frialdad a la mujer con la que ha pasado la velada, pidiéndole un taxi y arrugando después el papel en el que ha apuntado su número de teléfono. Además de perfilar muy bien las características de Breezy y Frank, tan aparentemente distintos, el montaje continuo de estas dos secuencias no hace otra cosa que identificar entre sí a unos personajes cuya forma de vida, edad, posición social y aspiraciones no guardan relación alguna entre sí. La mejor virtud de *Primavera en otoño*, un film envejecido, pero no humillado, por el paso del tiempo, estriba precisamente en su forma de hacer simple y creíble la historia de amor entre el otoñal ejecutivo y la jovencita hippy de la costa californiana.

Eastwood está más cerca del personaje de Harmon, al que comprende mejor, pero ello no le impide trazar un retrato insospechadamente sólido de la figura de Breezy y, por extensión, perfilar la forma de vida hippy sin la mirada de desaprobación de la que haría gala Eastwood bajo los rasgos duros del inspector Callahan. En el guión de Jo Heims, autora de la historia de *Escalofrío en la noche* y, por lo tanto, responsable en la obra de Eastwood de un peculiar doblete sobre relaciones sentimentales antagónicas pero a la vez coincidentes en su carácter extremo, abundan las frases aparentemente despreocupadas que definen muy bien a los intérpretes de este suave drama sentimental. «*Me gusta ver cómo te vistes*», le dice Breezy a Frank. «*Me gusta ver cómo te desnudas*», le contesta él. Las dos frases son sinceras y dibujan

perfectamente lo que, al inicio de la relación, espera el uno del otro: la protección para Breezy y el calor inesperado de un cuerpo joven para Frank.

El agente inmobiliario asegura que nunca ha sabido qué es la soledad y, si alguna vez lo supo, se le ha olvidado. Su escepticismo nace quizá de una relación desastrosa —«*mi ex mujer no hace nada, y eso lo hace con absoluta perfección*», comenta Frank — que le ha abocado a una misoginia y un individualismo erosionados poco a poco por el fluir de su historia con Breezy. Frankie, que así lo llama la joven, necesita de las vicisitudes y comentarios de los demás para darse cuenta de las cosas. Tras la conversación en la sauna con su amigo sobre la vejez y el deseo sexual, decide dejar a Breezy. Después de ver a Beth, su ex amante, en el hospital, vuelve con la joven; Beth, que ha sufrido un accidente automovilístico en el que ha perdido la vida el hombre con quien acababa de casarse, recuerda lo maravilloso que era reconocer la sinceridad de su marido al decirle que la quería por la mañana. Frank Harmon, hábil en los negocios de fincas, seductor en los bares y las fiestas, ágil en las partidas de tenis, seguro en la intimidad de su preciosa casa de las colinas, no deja de ser un títere de los sentimientos, mientras que la escurridiza Breezy, para quien el compromiso es algo menos firme, pero a la vez más sincero, no duda en amar si tiene la necesidad y convicción de hacerlo.

En esta película muy de su época, con una fotografía que no sortea los reflejos circulares del sol sobre el objetivo y emplea una sonoridad estilo *cocktail music* (cortesía de Michel Legrand) tanto para la música diegética como para los fragmentos de transición entre escenas, Eastwood ofrece su vertiente más pudorosa, arañando aquí y allí atisbos de ternura impensables en el resto de sus películas. La diferencia de edad entre sus protagonistas le permite, a la vez que le obliga, ese tono pudoroso. Sabemos que Breezy perdió a sus padres en accidente de coche hace cinco años, por lo que la búsqueda tanto de un amante como de un padre, de un hombre seguro y firme al fin y al cabo, se formula sin misterios en la historia. Una escena lo sintetiza: cuando regresan de ver el océano, Breezy se ha dormido y Frank la coge en brazos como si fuera la hija pequeña que nunca tendrá. No es de extrañar que Eastwood filme la primera escena de amor de la película en silencio y en penumbra, con respeto y desde la distancia, queriendo capturar con su cámara la extrañeza inicial a la que se entregan los dos inesperados y aún sorprendidos amantes.

LICENCIA PARA MATAR

Inspirada en una novela de intriga, aventuras y escalada de montaña escrita por Trevanian, firma misteriosa tras la que se esconde un escritor del que pocas cosas se saben, *Licencia para matar* (*The Eiger Sanction*, 1975) supuso el canto de cisne de

Eastwood en Universal Pictures, descontento por el tipo de promoción y distribución que la vieja *major* realizaba con las producciones Malpaso. La película nació como un proyecto del estudio, nunca del cineasta, que debía limitarse en principio a interpretarla. Pese a las reticencias iniciales de los responsables de la producción, que no veían con buenos ojos que Eastwood asumiera la doble función e hiciera personalmente, sin dobles, los arriesgados planos de escalada filmados en Monument Valley y el monte Eiger, un monolito suizo situado a tres mil metros de altura, *Licencia para matar* acabó convirtiéndose en una película de y con Eastwood. Es más, *Licencia para matar* sigue siendo hoy, quizá con la posterior inmersión en el cine de ciencia-ficción, *Firefox*, el arma definitiva, la película más inclasificable, para lo bueno y para lo malo, de toda la trayectoria de su autor.

Esquemática y supeditada a las citadas secuencias de escalada, incrustadas en el corazón del relato sin fluidez ni funcionalidad narrativa, alardes esquivos de una variante genérica (el cine de escalada montañosa, tan exitoso en Alemania durante décadas) muy poco atractiva, *Licencia para matar* cuenta, en su aspecto más aprovechable, con la presentación de un personaje único, por lo que a la tipología Eastwood se refiere, en el que se mezclan elementos procedentes de James Bond, otro agente con licencia para matar, y se anticipan signos del flamante renovador del cine de aventuras clásico que estaba por llegar, Indiana Jones. Veamos sus rasgos básicos.

Jonathan Hemlock es un espía y asesino profesional retirado. Cuando arranca la acción, Hemlock ha substituido la pistola con silenciador y el microfilm por las animadas clases sobre Historia del Arte que da en la universidad, rompiendo corazones, como lo haría cuatro años después el personaje de Harrison Ford a las órdenes de Steven Spielberg, entre el alumnado femenino. Pero Hemlock era también un alpinista célebre, motivo que justifica que buena parte de la trama se desarrolle durante la escalada al monte Eiger, donde los responsables del guión la toman entonces con las novelas de misterio, asesinatos, pistas falsas y múltiples sospechosos de Agatha Christie: todos los escaladores son susceptibles de ser el asesino que el protagonista debe desenmascarar.

Planteado así, entre el agente secreto, el pistolero, el escalador y el profesor de arte que acepta realizar otra misión (eliminar a un agente enemigo que ha asesinado a un miembro de la organización) para poder costear la adquisición de nuevas piezas para su envidiada colección artística, el personaje central de *Licencia para matar* necesitaba de una interpretación algo más matizada, entre la severidad y un cierto distanciamiento, de las que habitualmente realizaba Eastwood. Parte de la película falla por aquí, al no dibujarse con la precisión necesaria las diversas facetas de una tipología tentacular mucho más atractiva sobre el papel que en la pantalla.

Eastwood, como director, parece especialmente interesado en lograr el máximo verismo de las escenas de riesgo y en la captura física de un paisaje más próximo al

western que al género al que pertenece el film, el thriller (aunque sea de montaña), en detrimento de la definición de los personajes y la evolución natural de una trama que termina enfrentando a antiguos compañeros de armas, Hemlock y Ben Bowman (George Kennedy), sin atisbos de relato crepuscular ni amistad traicionada. Con todo, algunos aspectos de la historia resultan sugerentes pese a no pertenecer por derecho propio a los intereses más evidentes del cine de Eastwood. Por ejemplo, la presencia de Dragón, el jefe de la organización que obliga a Hemlock a salir de su retiro bajo chantaje para perpetrar una nueva sanción. Se trata de un individuo albino, anémico y alérgico a cualquier virus que no quiere contacto humano alguno, como si fuera un remedo pálido del obsesivo Howard Hughes, y necesita de regulares transfusiones de sangre a las que se somete en una estancia muy poco iluminada, ya que está medio ciego y no acepta el mínimo fulgor solar.

La morbidez que preside la secuencia entre Dragón y Hemlock, así como el laconismo característico del cine de espionaje en tiempos de la guerra fría con el que se resuelve el asesinato inicial del agente en la habitación de un hotel de Zurich, o el bloque que contempla el retorno de Hemlock a la sordidez propia del mundo del espionaje, del que había querido desmarcarse impartiendo clases de arte y coleccionando lienzos valiosos, apuntan detalles oscuros, desazonadores, que nunca acaban de confirmarse porque Eastwood prefiere la luminosidad diurna y la arqueología pétrea de las grandes montañas que los escaladores desean conquistar. Pudiendo ser un buen relato de espionaje interiorizado, *Licencia para matar* se convierte en una película de acción exterior que debe cargar con demasiado lastre. Incluso la larga secuencia de la escalada al Eiger, aparente meollo de la cuestión, figura climática en una película sin climax destacado, resulta menos convincente, pese a ser el teórico reclamo de la función, que la de la escalada de Hemlock y Bowman al anguloso pico del desierto de Monument Valley, secuencia situada en el punto medio del film que queda coronada con un vertiginoso movimiento de cámara circular que se va distanciando de los dos alpinistas hasta mostrarlos como diminutas figuras insertadas en un paisaje granítico y, por supuesto, muy westerniano.

EL FUERA DE LA LEY

Eastwood realizó *El fuera de la ley* (*The Outlaw Josey Wales*) en 1976. «Mis westerns son como son porque nacen a imagen y semejanza del momento histórico del cual los extraje» ^[32].

¿Y cuál es ese momento histórico? «Los paralelismos entre esa época y la del post-Vietnam eran muy obvias. Creía que era algo que debía saberse. Además, me gustaba cómo trataba a los indios americanos, con mucha humanidad y sentido del

humor» [33].

De haberse rodado a mediados de los años cincuenta, *El fuera de la ley* hubiera pasado a engrosar la lista de los denominados «súper westerns», ya que trata a través de la línea vectorial del típico tema de la venganza un amplio abanico de situaciones entroncadas con la historia y el mito del género (la guerra civil, el funcionamiento de las bandas de guerrilleros ajenos a la causa abolicionista o la esclavista, el expolio de las tierras indias, la cultura de los nativos, la búsqueda de oro y plata) y en su relato itinerante abundan los paisajes, personajes y escenificaciones cambiantes (una granja aislada en el corazón del bosque, las trincheras bélicas, los campamentos militares, los duelos con cazarrecompensas, las barcas fluviales, una localidad tejana en ebullición, el desierto, los ataques de los comancheros, la rivalidad entre navajos y cherokees, una ciudad fantasma tras la fiebre de la plata).



Josey Wales (para una vez que Eastwood le otorgó un nombre claro a uno de sus personajes westernianos, los distribuidores españoles decidieron quitarlo del título) se convierte en fuera de la ley por las circunstancias. Tras la muerte de su esposa e hijo a manos de una banda de guerrilleros nordistas, este pacífico campesino de Missouri empuña las armas, dos colts de cañón alargado que, iconográficamente, suplían al Magnum 44 de Harry Callahan en las imágenes promocionales de la película, y se une a un grupo de rebeldes capitaneados por Fletcher (John Vernon). A partir de este momento, y hasta que Wales consuma la venganza ensartando con su espada al jefe de la banda que asesinó a los suyos, el capitán Terrill (Bill McKinney), *El fuera de la ley* se desarrolla como un hiperbólico e hiperactivo western de conocimiento en el que el campesino, hasta entonces recluso del mundo exterior, asiste a diversos motivos de la degradación de la raza humana participando en esa degradación.

De ser Callahan el protagonista de *El fuera de la ley* se reafirmaría en su individualismo e independencia contra todo sistema, ya que Wales contempla cómo

los soldados nordistas disparan impunemente contra los guerrilleros sudistas de Fletcher pese a que éstos se habían rendido y entregado sus armas —Terrill es quien da la orden de disparar—, conoce a un viejo indio cherokee, Lobo Solitario (Chief Dan George), que le explica cómo los suyos han sido engañados repetidamente por los emisarios de Washington, debe enfrentarse con traidores y cazadores de recompensas de distinto pelaje y salvar a una muchacha de las garras de unos comancheros dispuestos a violarla.

Josey Wales avanza en línea recta, como lo hace la película pese a sus muchas paradas en el recodo del camino, un poco al estilo de los westerns itinerantes de Anthony Mann, encontrando a su paso los argumentos suficientes para seguir siendo como es. Pese a la austeridad de su semblante, Eastwood hace acopio de motivos trágicos en esta película que se aparta gradualmente de las constantes de sus otras aportaciones al western. Las razones del personaje, la ductilidad estilística que puede pasar de una contemplación paisajística tradicional a la utilización de la cámara en mano para evaluar de manera más directa y realista —en conexión con la lectura contemporánea que Eastwood quería darle al film— las secuencias de violencia física, y el propio carácter deslizando del relato, lejos del espacio sedentario, marcan diferencias considerables respecto a las películas de Leone, frente a *Cometieron dos errores* o *Infierno de cobardes*.

Pese a las aportaciones personales del film, Eastwood lo empezó como productor e intérprete. Contrató a Philip Kaufman, futuro realizador de *La invasión de los ultracuerpos* (*Invasión of the Body Snatchers*, 1978), *Elegidos para la gloria* (*The Right Stuff*, 1983), *La insoportable levedad del ser* (*The Unbearable Lightness of Being*, 1987), *Henry y June* (*Henry and June*, 1990) y *Sol naciente* (*Rising Sun*, 1993), para que se encargara de la dirección. A Kaufman le avalaba, en cierta forma, un modesto e interesante western sobre el desastre estratégico del asalto al banco de Northfield perpetrado por el clan de los Younger y los James, *Sin ley ni esperanza* (*The Great Northfield Minnesota Raid*, 1972), menos seco y terroso de lo que Eastwood buscaba, pero más que aceptable para un actor enamorado de un proyecto al que quería vincularse sólo frente a la cámara.

Pero las discrepancias surgieron a la semana de iniciarse el rodaje. Eastwood: «Le contraté para describir el guión y realizar la película. Su trabajo como guionista fue excelente, pero en el rodaje se comprobó enseguida que nuestros puntos de vista diferían totalmente. Invertí mi dinero para comprar los derechos de la novela, pasé un tiempo considerable desarrollando este proyecto, concebí una visión precisa de lo que debía ser el film. La aproximación de Phil estaba sin duda fundamentada, quizás era mejor, pero no era la mía» [34]. Aventurar qué habría ocurrido de completar Kaufman la filmación sería tarea tan ardua como innecesaria; en Hollywood son infinidad las (buenas) películas que comenzaron unos directores y acabaron en manos

de otros. Eastwood aportó, sin duda, un cierto distanciamiento afectivo, común a sus otros trabajos en el género, que sitúa a ras de suelo al personaje de Josey Wales y no pretende enmascarar en ningún momento su drástica postura. También dio mayor calibre a la tímida, aunque pasajera, Laura Lee, interpretada por Sondra Locke en su primera colaboración con Eastwood, y no rehuó la visualización de una violencia que no tiene nada de efectista ni esteticista; si el cineasta deja fuera de campo a la mujer y el hijo de Wales cuando son asesinados por los guerrilleros nordistas, no duda en mostrar la violencia expeditiva que sufre el protagonista en esa misma secuencia de apertura, la que él mismo desencadena o la que ejerce la mujer navaja contra un joven comanchero.

Más próximo a Siegel que a Leone, Eastwood recupera una idea de una de las películas que hizo con el primero, *El seductor*, sintetizando la guerra civil en una serie de imágenes en blanco y negro viradas en azul nocturno —allí estáticas, aquí en movimiento— que acompañan a los créditos iniciales y restan cualquier noción de épica y heroísmo al conflicto, planos generales de guerrilleros cabalgando y disparando sus revólveres frontalmente sin que sea necesario el contraplano de sus enemigos. El sentido de la elipsis, en una historia que se toma, por regla general, su tiempo para mostrar los mínimos detalles, es excelente. Tras enterrar a su familia, y antes de que aparezcan los guerrilleros de Fletcher y comiencen los oscuros fotogramas citados de la guerra, Wales coge su pistola de entre el amasijo de cenizas aún humeantes y madera calcinada en que ha quedado reducido su hogar, y empieza a disparar contra un blanco estático. Cada vez lo hace más rápido. Eastwood monta planos del protagonista con otros de los efectos devastadores de sus disparos en un poste de madera que se va astillando detonación tras detonación. El cineasta inserta también un plano del mulo con el que araba y otro de la tumba en la que acaba de enterrar a los suyos. No sabemos cuánto tiempo ha estado Wales disparando, probando su suerte con las armas, pero en estos minutos, horas o días escondidos y embalsamados por el tiempo, que diría André Bazin, el protagonista ha tomado la última de sus decisiones; el siguiente plano, con Wales sentado en lo alto de la colina y los guerrilleros de Fletcher surgiendo a sus espaldas, es fantasmal y sobrecogedor, como lo será a partir de ese momento la andadura del personaje.

En su libro sobre Eastwood ^[35], Alberto Pezzotta esgrime con claridad algunas de las diferencias importantes que apunta la película en el contexto westerniano del autor: «*Josey Wales no tiene ideas políticas, como los protagonistas de Sergio Leone, pero ya no es (como enfatiza el título original) un hombre sin nombre. Wales no es un vengador fantasma como el protagonista de Infierno de cobardes, aunque al final se convierta también, gracias a sus amigos del saloon, en un prandelliano muerto viviente. Por su carácter y sus ambiciones, Wales se asemeja más al antihéroe que mata en contra de su voluntad en Hombre del oeste (Man of the West, 1958) de*

Anthony Mann. *En vez de buscar la venganza busca la paz, y reúne a su alrededor, como un mesías, a blancos y a indios, yanquis y sureños, jóvenes y viejos, hombres y mujeres*». El único matiz es que, para encontrar esa paz, debe consumir su venganza, y que ésta, tras un calvario expresado por igual con imágenes lacónicas y barrocas que se inicia con el martirio masoquista —el asesinato de la esposa y el hijo, la paliza de los guerrilleros, la cruz de madera de la tumba sobre la que se apoya gimiendo— y prosigue con visibles signos de indiferencia —Wales escupe constantemente sobre personas, animales u objetos— y de crueldad —no duda en acribillar a algunas de sus víctimas por la espalda—, deja al protagonista de *El fuera de la ley* irremediabilmente solo mientras resuenan las palabras de Fletcher, quien lo ha reconocido pero no delatado, diciendo que la guerra hace tiempo que ha terminado.

RUTA SUICIDA

El protagonista de *Ruta suicida* (*The Gauntlet*, 1977), el inspector Ben Shockley, efectúa un itinerario similar al del policía tejano de *La jungla humana*. Ambos son de Phoenix, y si Coogan viajaba desde la reseca localidad de Arizona hasta la urbana Nueva York para tomar bajo su custodia a un delincuente detenido en Manhattan, Shockley, algo más humanizado en relación al policía rural de *La jungla humana* y al inspector Harry Callahan, se desplaza desde la misma ciudad hasta Las Vegas, cimbreada en neón, para encargarse de la extradición de Agustina “Gus” Mally (Sondra Locke), una prostituta que debe testificar en un caso de escándalo sexual en el que están implicados varios cargos públicos importantes.

Pese a que Coogan y Shockley salen del mismo punto, lo que recoge la cámara de Eastwood es distinto. En el film dirigido por Siegel toda la acción acontecía en Nueva York, y el relato se clausuraba justo en el momento en el que el protagonista dejaba la ciudad de los rascacielos con su detenido. En *Ruta suicida*, lo que importa es el viaje de vuelta de Las Vegas a Phoenix, los diversos obstáculos que Shockley y su detenida deben sortear y la relación amorosa que se establece poco a poco entre ambos. Eastwood abandona la estructura clásica del thriller sedentario y urbano para adentrarse por los vericuetos de una *road movie* no demasiado bien construida pero trufada de elementos al menos novedosos, que comienzan por la propia definición tipológica del protagonista.

Shockley es un policía alcoholizado que ha perdido toda esperanza de formar una familia y de resolver un caso verdaderamente importante; aún no sabe que el que tiene entre manos lo va a ser. A diferencia de Callahan, un fustigador de la burocracia, Shockley ya tan sólo aspira a cumplir los veinte años de servicio activo y retirarse con una justa jubilación. Poco más. Sigue creyendo en las normas, por

supuesto, y eso le lleva a desconfiar de Gus cuando la muchacha le avisa de que ambos están en peligro. Si llega a declarar en Phoenix, varios miembros importantes del cuerpo de policía de aquella ciudad, entre ellos el propio jefe de Shockley, un tipo con marcadas perversiones sexuales, van a verse salpicados. Varios atentados con armas de fuego le convencen de que Gus no miente. A partir de ese momento, *Ruta suicida* se convierte en la enésima ilustración de la cruzada clásica de Eastwood contra la corrupción del sistema.

Pese a que el personaje de Shockley resulta bastante ingenuo y torpe, incapaz de darse cuenta de las cosas por muy evidentes que sean, la trama en la que se ve envuelto aerea la corrupción del sistema de modo tajante. El principal enemigo de Shockley es el propio cuerpo de policía y, por extensión, el ayudante del fiscal. El nuevo inspector jefe es corrupto, cincuenta policías están a punto de aniquilarles en la operística secuencia del tiroteo en la casa, el agente al que Shockley y Gus secuestran es imbécil y obseso sexual, y todo el mundo acepta sobornos. En una de las muchas paradas nocturnas del viaje que debe llevarles a Phoenix, Gus le da a Shockley la bienvenida a las filas de los desilusionados. El personaje da un giro en ese momento, se da cuenta de la realidad que le envuelve y empieza a pensar por sí mismo, olvidándose de la que ha sido su máxima, hacer lo que le mandan y llegar hasta el fondo. Este matiz resultaría impensable en Harry Callahan, que nació escéptico y huraño.

Es precisamente la ingenuidad del policía, teñida de desencanto, lo que atrae a Gus. Esta idea de la confianza y la atracción amorosa, que cambia la orientación de ambos personajes en el relato, está muy bien explicitada en la película con un simple juego de palabras. Gus acostumbra a apostar en las carreras de caballos. Al comenzar su viaje con Shockley, le comenta que nunca llegará vivo a Phoenix. Cuando descubre que se ha enamorado del policía, llama a su corredor para que apueste una buena suma de dinero por un caballo al que todos daban por perdedor, cuyo extraño nombre es el de, precisamente, “Mally no llegará” (recuérdese que el apellido de la joven es Mally).

Quizá todo esto sea demasiado evidente, algo pueril si se quiere, pero las principales virtudes de *Ruta suicida* no están localizadas únicamente en los atisbos de reinención del tradicional discurso individualista de Eastwood, sino en sus geométricos niveles visuales que alcanzan unas cotas de crispación violenta considerablemente superiores a las mostradas en las tres encarnaciones cinematográficas de Harry el sucio que se llevaban rodadas hasta entonces. Primero es la casa de la prostituta (en una secuencia que Walter Hill retomaría en su western *Forajidos de leyenda* (*The Long Riders*, 1980), después un automóvil y finalmente un autobús metálico los que son literalmente agujereados por centenares de proyectiles disparados por las fuerzas policiales. También hay algo aquí de la teoría de la

destrucción sistemática emprendida en el cine surrealista de los *cartoons* y las comedias silentes.

La progresión de esta demostración devastadora y expansiva de violencia es metódica y alcanza su cénit en el tiroteo contra el autobús en el que Shockley y la muchacha llegan a Phoenix. Cuestionado duramente por el extremismo en apariencia gratuito de estas imágenes, Eastwood se defendió argumentando que no había hecho otra cosa que inspirarse en la realidad, citando el reportaje televisivo en el que se veía cómo la policía de Los Ángeles demolía a disparos el edificio en el que estaban escondidos los secuestradores de Pattie Hearst.

Ruta suicida pudo haber sido una película muy distinta. El guión original fue adquirido por Barbra Streisand. Los ejecutivos de Warner Bros, pensaron que sería una buena idea comprárselo y hacer que Streisand y Eastwood formaran pareja en la película. Al actor le apetecía rodarla, pero no tanto trabajar con la futura directora de *Yentl*; «*Si me descuido, tratará de cantar*», había sido la expresión lacónica y ácida de su principal temor ^[36]. Streisand se desligó pronto del proyecto y Malpasso adquirió finalmente los derechos. El tono del film cambió radicalmente, y no sólo por la diferencia de registro interpretativo entre Streisand y Locke. Con la primera en el reparto, la aspereza y violencia nada hiperbólica que caracteriza a *Ruta suicida* habrían sido muy difíciles de conseguir. Sinceramente, cuesta imaginar una imagen tan seca y definitoria del desorden legal como aquella en la que, en la secuencia final de la película, enfrenta a Shockley y su corrupto superior rodeados por decenas de agentes de policía que les apuntan a ambos sin saber demasiado bien qué hacer, con la protagonista de *Hello, Dolly* (*Hello, Dolly*, 1969) asomando la cabeza para darle ánimos al inspector que ha despertado de su letargo idealista. Por una vez, Sondra Locke, que no es precisamente un prodigio de expresividad, resultó mejor.

BRONCO BILLY

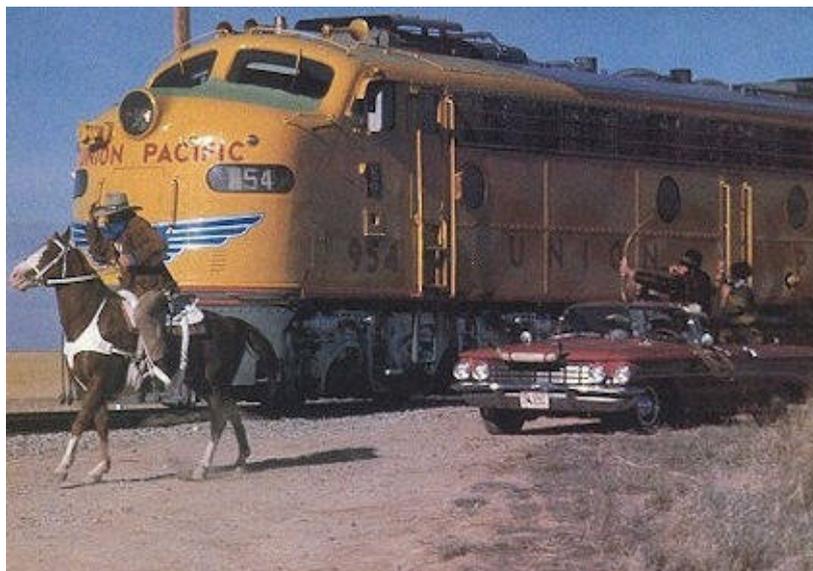
¿Apología reaccionaria del viejo mundo o poema lírico sobre el desencanto de aquello que se desvanece en aras de una sociedad futura tan imperfecta como la pretérita? ¿Meditación en clave distendida sobre el fin del idealismo y el ocaso de los tiempos épicos para una nación en sempiterno estado de convulsión, o añoranza tradicionalista por unos héroes emblemáticos forjados en el estereotipo?

Bronco Billy (*Bronco Billy*, 1980) tiene un poco de lo uno y de lo otro y, sobre todo, está forjada siguiendo el molde habitual del Eastwood individualista que, en esta ocasión, lucha contra las imperfecciones de la sociedad civilizada del Este enarbolando la bandera de un idealismo algo demodée personificado en el personaje que da título a la película, dueño y estrella principal de un maltrecho circo itinerante

que recorre el medio oeste con su serie de actuaciones que evocan las gestas de los pioneros, los tramperos, cazadores, jugadores y pistoleros que poblaron el mito del far west. Ahorra, eso sí, los despliegues espectaculares que protagonizaba un circo de similar orientación, el que dirigía John Wayne en la película de Henry Hathaway y Samuel Bronston *El fabuloso mundo del circo* (*Circus World*, 1964). Y hay un detalle importante en la configuración del personaje; Bronco no es el cowboy nostálgico que quiere retener lo que fue suyo, sino un hombre de ciudad que siempre soñó con los espacios abiertos que sólo veía en las películas, cumpliendo ahora de forma tardía, casi en el crepúsculo, sus sueños de juventud: abandonar una existencia convencional para vivir un mito.

A *Bronco Billy* le falta mordiente y le sobra quizás algo de distensión; el elemento cómico, la picaresca que se adhiere rápidamente a la vida de estos supervivientes de las pistas de tierra, los carrromatos y las lonas, anula en muchas ocasiones el amargo desencanto que ofrece la partitura argumental, contentándose con la gestación de estampas más o menos vividas sobre estos representantes de la vieja estirpe del país, en vez de profundizar más sobre los elementos que en pocos años transformaron la gesta y la vida norteamericana. Eastwood prefiere el tono amable en todo momento, en consonancia con las características del personaje que interpreta: «*Bronco Billy era una persona que decía “Soy quien quiero ser”. Era un soñador, quizás el último soñador americano que quedaba. Desgraciadamente, su sueño era totalmente obsoleto*» [37].

El sueño lo comparte, a veces a regañadientes, una *troupe* circense tan entrañable como patética en la que hay espacio para jinetes, domadores de serpientes, indios que realizan danzas rituales, expertos en el lazo y malabaristas de las pistolas. Todos habían estado por un motivo u otro entre rejas. Bronco, por ejemplo, fue condenado a siete años de cárcel por haber disparado contra su esposa al encontrarla en la cama con otro hombre. Sus compañeros se han reconvertido en actores itinerantes de una ficción caduca tras haber pasado algunos años de su vida en prisión por deserción militar o estafa bancaria. Al grupo, que corretea por ferias de mala muerte y actúa sin cobrar en hospitales, sanatorios mentales y colegios, se añade un personaje femenino externo cuyo nombre, pese a ello, es evocador del western, Antoinette Lily (Sondra Locke). Mimada y acaudalada, se ha casado con un hombre al que no quiere (Geoffrey Lewis, el «amigo rural» de Eastwood) como condición para heredar el dinero paterno.



El marido la abandona tras descubrir las verdaderas causas de la boda, y Antoinette halla refugio en el circo de Bronco Billy cumpliendo otra condición. El protagonista se ha quedado sin su compañera para el número de lanzamiento de cuchillos con los ojos vendados, por lo que Antoinette debe prestarse a ser atada en una rueda de la fortuna giratoria repleta de globos y esperar con los ojos cerrados a que Bronco lance las dagas sin hacerle ni un solo rasguño; en la secuencia de apertura, que muestra la desastrosa actuación de todos los integrantes del circo, la serpiente muerde al indio que realiza la danza guerrera y Bronco hiere a su pareja con el cuchillo en vez de darle al globo que tiene entre las piernas.

Que Eastwood nos hable de la transformación del personaje femenino, que al final preferirá la vida entre caballos, carromatos, falsos pistoleros y fiestas con música campestre antes que volver a su apartamento neoyorquino, carece de importancia. La tesis de la película es tan cristalina que la episódica relación entre la chica insegura del este y el último de los idealistas del lejano oeste no aporta nada que no quede claro en el resto de lances temáticos. Eastwood subraya en todo momento el carácter utópico del protagonista y, por extensión, de la película, asumiendo además, a través del escaso éxito de las actuaciones circenses y de la quiebra de la compañía de Bronco, que el propio público estadounidense estaba cansado de las evocaciones de un pasado aún reciente y de la imagen tradicional del western, género que el propio Eastwood se encargaría de reactivar cuando todo el mundo había firmado su certificado de defunción.

Bronco Billy es un film apegado a la tradición, a diferencia de todos los que había realizado anteriormente su autor, y por lo tanto, abre una puerta inesperada por la que se colarían logros mayores en este sentido. Puede considerarse igualmente otra película bisagra en la trayectoria de Eastwood, empeñado en remodelar tanto su imagen como su caligrafía cinematográfica y su temario (siempre ha asegurado que *Bronco Billy* es la película en la que ha intentado mostrar determinadas cosas en

cuanto autor, es decir, la expresión de una forma de pensar y de vivir). Su americanismo es tangencial, ya que la película no es más que el reflejo de una representación en la que se muestran los valores perdidos como signos de una era superada. Es más, Bronco Billy puede creer más o menos en lo que hace, pero sus compañeros de reparto tan sólo desean tener una cama caliente, algo de comida, unos dólares para emborracharse y el suficiente público que les lleve de una ciudad a otra.

De formulación extremadamente sencilla, filmando a veces con pudor los momentos más tensos y restando cualquier noción de épica a las actuaciones circenses, vestigios de un pasado que no se puede recuperar con la simple evocación, Eastwood propone al final de *Bronco Billy* una idea ciertamente inquietante. Bronco y los suyos se ven obligados a confeccionar una nueva carpa cosiendo entre sí centenares de banderas con las barras y las estrellas. La idea, por otro lado muy visual, repatea por la siempre cuestionada glorificación de los símbolos estadounidenses.

Pero no hay que olvidar un detalle: la fabricación de la enorme carpa con banderas se realiza en los talleres de un manicomio.

¿Un símbolo de la esquizofrenia del sueño americano?

FIREFOX, EL ARMA DEFINITIVA

La sensación de extrañeza que provoca *Firefox, el arma definitiva* (*Firefox*, 1982) viene motivada por su ubicación temporal. Esta película de espionaje, aventuras y ciencia-ficción aparece situada entre *Bronco Billy* y *El aventurero de medianoche*, las dos excelentes aproximaciones de Eastwood a la vida desencantada en el medio rural y al fin del clásico idealismo norteamericano, películas con las que poco tiene que ver.

Siendo una producción cara, de las más lujosas a nivel económico de las realizadas por Eastwood hasta entonces, con rodaje itinerante por Groenlandia, Austria —Viena hace las veces de Moscú, mientras que en los Alpes austríacos se filmaron las partes exteriores de la base soviética— y Estados Unidos, *Firefox, el arma definitiva* parece por momentos una película de serie B que toma como modelo en su bloque final el éxito de *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1977; George Lucas), aunque durante buena parte del metraje prefiera abrazar la causa del cine de espías y guerra fría, con resultados hasta cierto punto logrados.

La mezcla de géneros no es lo único que emparenta *Firefox, el arma definitiva* con la anterior *Licencia para matar*. Como el agente retirado de aquélla, el veterano ex piloto que encarna Eastwood, el capitán Mitchell Grant, se ve obligado a la fuerza a volver a su antiguo trabajo. En una idea retomada con mayor amplitud en

Space Cowboys, Grant se convierte en la única esperanza del gobierno estadounidense para solucionar un conflicto espinoso pese a su avanzada edad y a los años que lleva retirado. Debido a que no existen pilotos de élite con sus capacidades, el protagonista de *Firefox, el arma definitiva* debe asumir a regañadientes la misión de internarse en territorio soviético para localizar y robar un sofisticado avión conocido con el nombre de Firefox, una creación de los científicos de la Unión Soviética capaz de volar más rápido que cualquier otro aparato y de accionar sus armas letales mediante el pensamiento de su piloto.

Tamaño ingenio, diseñado en realidad por John Dykstra, no en vano uno de los artífices de los efectos especiales de *La guerra de las galaxias*, le importaba relativamente poco a Eastwood, que filmó toda la parte final de la película, consistente en una larga persecución entre cazas soviéticos y aviones *firefox* de casi una hora de metraje, con un manifiesto desinterés. Sólo destaca en esta parte el montaje dialéctico que permite comprobar la desunión entre el poder político y el poder militar soviético, a partir de los breves planos del primer secretario y de un general discutiendo sobre la operación de captura del *firefox* mientras Grant traga millas en el espacio aéreo de la antigua Unión Soviética, y un detalle discordante e ingenioso entre tanto plano general de avión y tantos primeros planos de Eastwood simulando que conduce el sofisticado ingenio: el casco del piloto está equipado con unos sensores conectados directamente a los mandos de conducción del aparato, con el fin de que obedezcan de inmediato el pensamiento del piloto, aunque éste, por supuesto, debe pensar en ruso, si no el invento no tiene la menor efectividad.

Al referirse a *Firefox, el arma definitiva*, el director siempre ha dicho que prefiere las relaciones entre los seres humanos antes que cualquier efecto especial, y que su interés en este proyecto estaba motivado —la verdad es que de manera bastante peregrina— por las reflexiones que supuestamente proponía sobre la carrera armamentística y el desequilibrio entre potencias provocado por las nuevas tecnologías. Poco de todo ello puede rastrearse en la película resultante. *Firefox, el arma definitiva* funciona mucho mejor como somero relato de espionaje en su primera mitad, con la escueta narración de las maniobras de Grant para establecer contacto con los disidentes soviéticos que deben ayudarle a encontrar el *firefox* e, incluso, como eco de la pesadilla vietnamita que ya había flotado sobre las imágenes westernianas de *El fuera de la ley*.

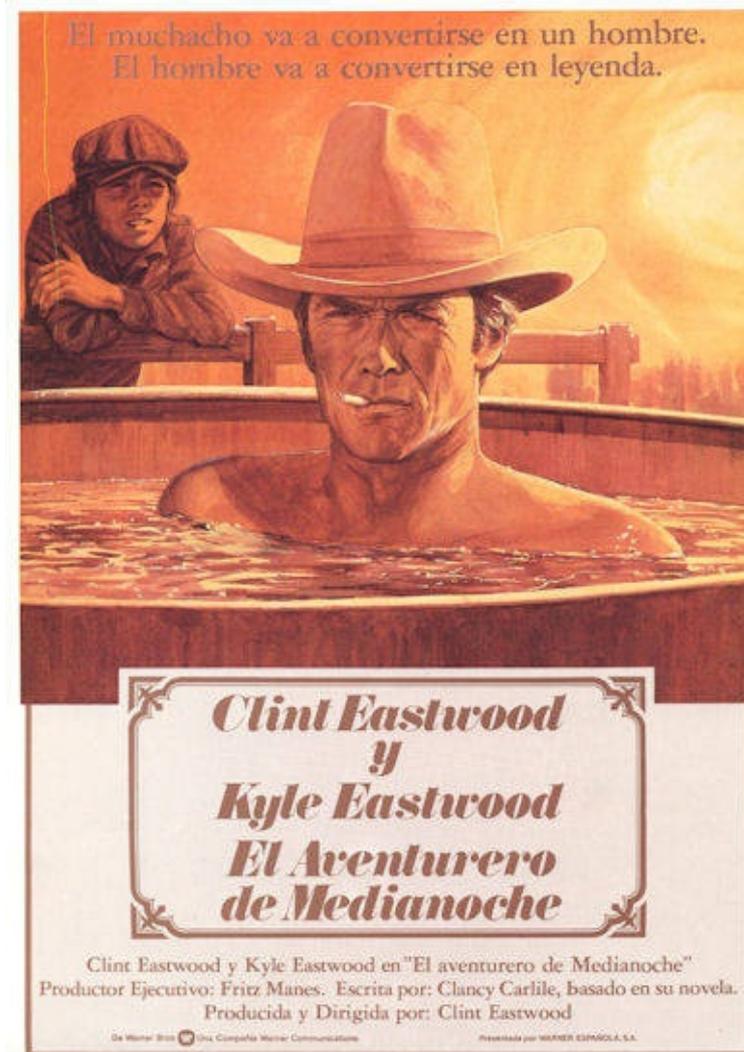
En este sentido, lo mejor de la película podemos hallarlo en su prólogo, mucho antes de que Grant parta hacia territorio soviético. El militar retirado está realizando sus matinales ejercicios de *footing*. De repente, emergiendo como una sombra dantesca del cielo, un helicóptero comienza a perseguirle. Grant corre hasta su casa y, bien lejos de la imagen aguerrida que uno podía imaginar en Eastwood, se arrodilla en el suelo tapándose la cara con las manos. Un *flashback* abrupto ilustra entonces las

experiencias del protagonista en Vietnam, cuando fue encerrado en una estrecha jaula y golpeado incesantemente por sus enemigos. En el recuerdo aparece diáfana la imagen de una niña vietnamita que se adentra en un bosque instantes antes de que los aviones estadounidenses lo arrasasen con napalm. Los tripulantes del helicóptero amenazador, un grupo de soldados que tienen la misión de llevarle ante el alto mando, entran en la casa mientras se desvanece el último recuerdo de Grant, el de la silueta de la niña devorada por las llamas en el bosque ardiendo.

Aunque al final de *Firefox, el arma definitiva* Mitchell Grant recupera toda su autoestima y realiza la misión encomendada con éxito, la imagen que nos queda de él en la película es la de un militar desequilibrado psíquicamente debido a un trauma de guerra, muy poco dado al uso de la violencia y al manejo de las armas, e incluso con atisbos de ideología liberal. Visto así, tensando un poco la cuerda de la autoría, este oficial algo paranoico podría congeniar con los desencantados protagonistas de las dos películas que arrojan a *Firefox, el arma definitiva* en la singladura filmográfica de Eastwood, aunque los caminos tomados para la disección del antihéroe sean virtualmente antagónicos.

EL AVENTURERO DE MEDIANOCHE

La crítica «seria» de *Cahiers du Cinema* había sido esquiva con el cine de Eastwood como director, no así su revista rival en el mercado francés, *Positif*, que empezó antes a tener en cuenta al director de *Infierno de cobardes*, aunque con reservas, debido a su relación directa con Siegel, cineasta muy admirado por las huestes de *Positif*. Mientras que las publicaciones anglosajonas y españolas seguían dividiéndose entre criterios ideológicos y plasmaciones cinematográficas, el fondo y la forma, las dos «grandes» de la crítica gala debatían posturas en torno a un director que entonces, iniciada la década de los ochenta, comenzaba a perfilar una nueva mirada sobre algunos temas tradicionales a partir de una reconsideración del clasicismo.



En los *Cahiers* se le empezó a calibrar como un director de cierto interés a partir de su séptimo trabajo, *Bronco Billy*, y las breves reseñas firmadas desde entonces por Olivier Assayas, futuro realizador de películas magníficas como *Irma Vep* (1996), *Finales de agosto, principios de septiembre* (*Fin août, début septembre*, 1998) y *Demonlover* (*Demonlover*, 2002), desembocarían en su elogioso subrayado clásico de *El aventurero de medianoche* (*Honkytonk Man*, 1982), cuando escribió que «después de haberse dejado engañar por John Wayne, Clint Eastwood se detiene ahora en John Ford» [38], explicando de esta manera tan gráfica el proceso que va del arquetipo Eastwood más viril, misógino y violento al que presta toda su atención en la evocación cinematográfica de los marginados, parias y desheredados, asumiendo también, como actor, las facciones hoscas de un personaje más próximo a los desclasados de John Steinbeck y William Faulkner que a los machos heroicos del cine de acción.

Esa fue la percepción general europea ante *El aventurero de medianoche*, la primera película decididamente sombría y oscura de Eastwood, pese a no rehuir el humor, que José Luis Guarnier definió en una ocasión como un solemne y sentimental cruce de comedia picaresca y pavana por un cantante country difunto. En Estados

Unidos el ejercicio no caló ni poco ni mucho. Pasó desapercibido, salvo para el escritor Norman Mailer, en un momento en el que Eastwood seguía siendo vilipendiado por su supuesto fascismo y tampoco se aceptaban sus fugas temáticas e ideológicas. Hoy, con la perspectiva que da el tiempo y la consolidación general del director, *El aventurero de medianoche* se mide por otro rasero y no faltan quienes la consideran su primera película realmente importante, ya que en ella está el germen del Eastwood encumbrado como autor de *Bird*, *Cazador blanco, corazón negro* o *Sin perdón*.

Lejos de sus géneros habituales y de su tipología característica, propone aquí una mirada realista sobre la época de la depresión económica a partir de los últimos avatares en la vida de un cantante de country bebedor y tuberculoso, Red Stovall, que recorre el país para presentarse en una audición en Nashville en compañía de su sobrino de catorce años, Whit (Kyle Eastwood) y, ocasionalmente durante la primera parte del relato, del abuelo del muchacho (John McIntire) y una joven que también quiere triunfar como cantante en Nashville, Marlene (Alexa Kenin).

Stovall llega a tiempo al popular local en el que se realizan las audiciones, el Gran Ole Opry, pero uno de sus habituales accesos de tos y sangre da al traste con la actuación. Sin embargo, un cazatalentos observa cierto potencial en su voz y sus letras, por lo que decide darle la oportunidad de grabar unas cuantas canciones. El protagonista se somete a la agotadora sesión, la concluye dolorosamente y fallece al día siguiente vencido por la tuberculosis, sin poder oír por la radio su interpretación de "Honkytonk Man", la canción que le reporta el éxito póstumo y que otorga mejor título al film que el recibido en su versión española; no hay aventureros de medianoche ni romanticismos de tuberculoso en esta película negra y ocre sobre el desarraigo en una época hostil.

Los personajes que acompañan a Stovall en su viaje hacia el último estertor, porque toda la película es, parafraseando sin excesiva originalidad a García Márquez, la crónica de una muerte anunciada, conforman el contrapunto necesario al itinerario escéptico del cantante. En el caso concreto del joven Whit, introduce en el relato el eterno tema del aprendizaje que va convirtiéndose gradualmente en una historia de amistad generacional: Eastwood filma con extremada delicadeza los pasajes en los que Whit cuida del moribundo Stovall en la oscura habitación de un carcomido y maloliente edificio mal llamado hotel, y contempla con sabiduría, en el plano final, cómo Whit y su amiga comienzan a mirar hacia delante dejando tras ellos la tumba de Stovall.

En este personaje, excelentemente interpretado por un Eastwood matizado tanto en la desolación como en el exceso alcohólico, tanto en la causticidad con la que contempla su vida y el descalabro del sueño americano como en la expresión dolorosa de quien tiene los pulmones rotos, se mezclan rasgos biográficos de Hank

Williams, Jimmie Rodgers, Bob Wills, Red Foley y, por extensión, según Eastwood, de todos los cantantes de country que quemaban sus vidas en la carretera y en los bares hasta la completa autodestrucción. El tono de la película es el de una balada country. Por eso resulta lenta y cadenciosa, triste y polvorienta, sosegada y contemplativa, en una demostración de que el cineasta ha sabido trabajar tan bien las texturas de la música rural norteamericana como lo ha hecho en otras ocasiones con el jazz, adhiriéndolas al cuerpo de sus imágenes.

Para reconstruir la atmósfera de la época, uno de los grandes logros de la película que es también una suerte de ejercicio memorístico del propio Eastwood, el cineasta puso como condición que se le permitiera rodar en los lugares donde realmente ocurre la acción, Nashville, Carson City y el californiano delta de Sacramento, y se basó en diversos documentos gráficos sobre los años de la depresión y en los álbumes de fotos que conservaba de su familia. En colaboración con Bruce Surtees logró evocar el estilo de luz de Walker Evans (1903-1975), un fotógrafo de Saint Louis, considerado uno de los maestros de la escuela documentalista estadounidense, que capturó con estilo directo y preciso la pobreza de las áreas rurales de su país en los años treinta.

Como espléndida muestra de esta recreación iconográfica y emocional, está la secuencia de apertura. Whit y su familia se encierran en la vieja casa para guarecerse de la tormenta de arena; las mujeres ponen paños mojados en las junturas de las ventanas para impedir que entre el polvo —que parece respirarse realmente en la película—, mientras una luz de amarillo terroso inunda las estancias; el viento repica contra la madera en el exterior, y en el interior, en un plano general estático que parece detener el tiempo como si se tratara de una vieja fotografía de la época, la madre amamanta a uno de sus pequeños, un hombre toca la armónica y Whit musita unas palabras; Stovall llega a la casa en automóvil; el vehículo, difuminado entre el polvo levantado por el viento, acába estrellándose contra la noria de la acequia, y el cantante cae completamente borracho cuando sus familiares abren la puerta del coche.

IMPACTO SÚBITO

El recorrido transversal por la obra de Eastwood como actor, productor y director nos lleva de nuevo a *Impacto súbito*, de la que nos hemos ocupado en la parte dedicada a la serie del inspector Harry Callahan. Es la mejor de las cinco entregas junto con la primera, y no en vano se trata de las firmadas por Siegel y Eastwood, cineastas capacitados para ofrecer algo más que un discurso ambiguo sobre el ejercicio de la violencia y las imperfecciones del sistema.

El *cahierista* Charles Tesson se sacó de la manga una afirmación que define muy bien la voluntad de estilo de la película, más allá de su pertenencia a los rituales reconocibles de la serie Callahan: «*Es todo un placer verlo confeccionar un objeto cinematográfico lejos de la dictadura del guión*» [39]. Eastwood parecía haber sido asimilado definitivamente por la influyente revista francesa, aunque Tesson lo considerara aún un artesano que, como la mayor parte de los realizadores que trabajaron en los márgenes de la serie B en los años treinta, cuarenta y cincuenta, sabía economizar gramática cinematográfica y ofrecer más interés en las soluciones visuales que en los esquemáticos argumentos que se relataban.

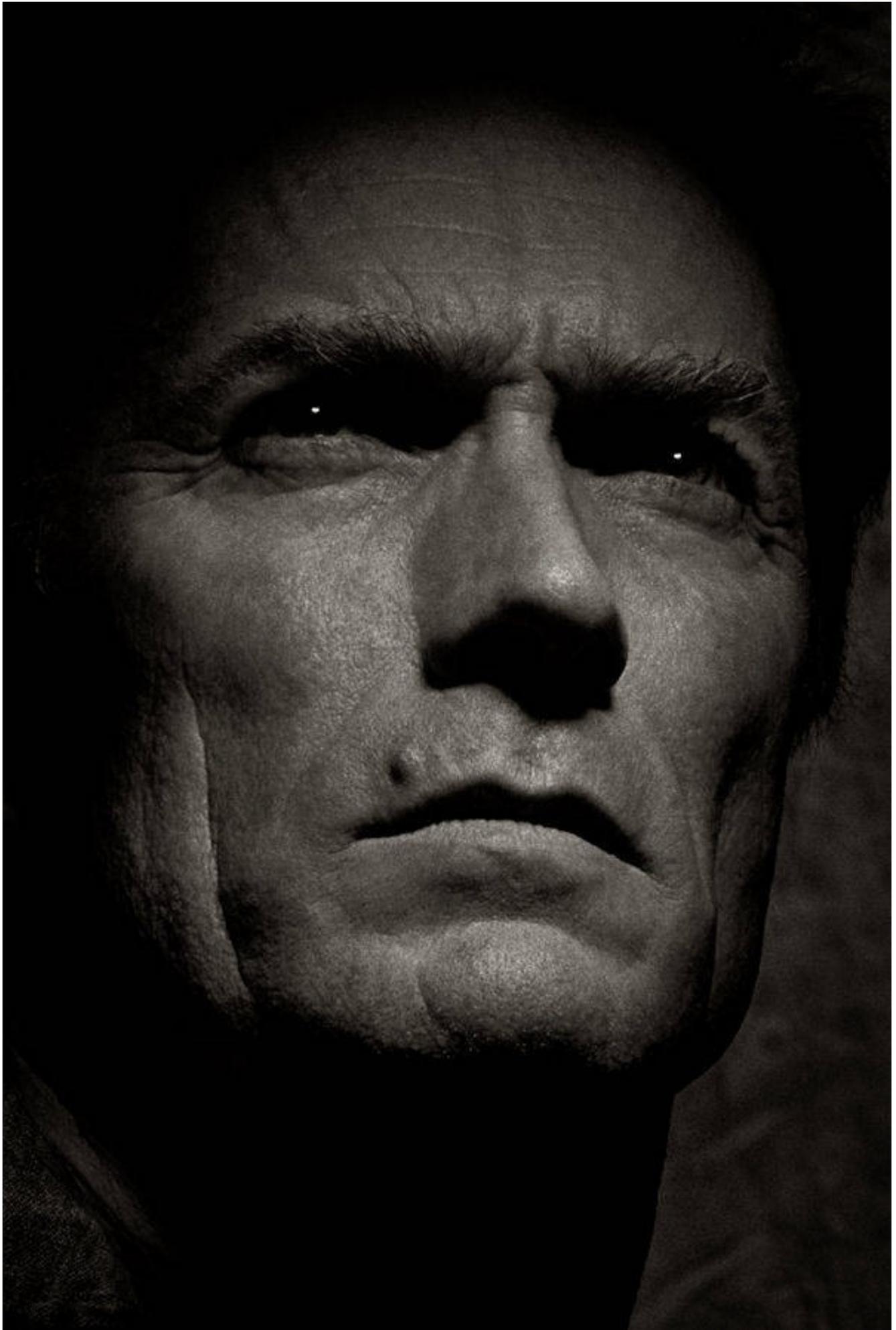
Y es verdad que Eastwood, como director, rehuye la dictadura del guión, pero no es menos cierto que ese guión, firmado por Joseph Stinson, procura momentos bastante más originales que los mostrados en dos de los tres títulos precedentes de la serie, *Harry el fuerte* y *Harry el ejecutor*. Tomemos como ejemplo una de las escenas características en la estructura de los films de Callahan, la del quehacer cotidiano como policía sin relación alguna con la trama inductora. En este caso es el atraco a la cafetería en la que acostumbra a desayunar el protagonista: el inspector sabe que ocurre algo extraño porque la camarera (Mará Corday, la protagonista de *Tarántula*), que lleva sirviéndole el mismo café solo y doble desde hace diez años, le pone muchísimo azúcar en la taza. Ése es, por supuesto, un detalle de guión, pero Eastwood plantea imaginativamente la secuencia, jugando con la mirada de todos los personajes, la de los atracadores que se hacen pasar por clientes normales y la de los habituales del lugar, mientras Callahan simula estar hojeando el periódico y la camarera vierte el azúcar sin mediar palabra.

Aunque el antagonista está definido y sabemos quién es el autor de la particular vendeta que desplaza a Callahan de San Francisco a San Paulo —recordémoslo, la pintora Jennifer Spencer (Sondra Locke), que asesina a los individuos que la violaron a ella y a su hermana diez años atrás—, no está de más la puesta en escena unificadora que escoge Eastwood. En la primera secuencia del film, realiza un plano detalle de los ojos de la mujer mientras seduce y después mata a su víctima; cuando Jennifer recuerda la violación, Eastwood superpone las imágenes del parque de atracciones donde ocurrieron los hechos sobre otro primerísimo primer plano de los ojos de Jennifer.

Aun trabajando con uno de sus mayores estereotipos, el encallecido Callahan, Eastwood se permite unas libertades como narrador y como *metteur en scène* inimaginables años antes. No duda en convertir a un perro baboso en el nuevo compañero de andanzas del protagonista, lo que no deja de humanizar la serie y la libera de uno de sus estigmas, la relación conflictiva del inspector con los policías que forman pareja con él. La apertura tradicional de sus thrillers, con las vistas aéreas de la ciudad, se prolonga en *Impacto súbito* más de la cuenta; una vez concluidos los

títulos de crédito, la cámara desciende más y más y no se pierde en la inmensidad de la geografía urbana para cortar a otra escena, sino que termina su movimiento aéreo justo encima del automóvil en el que Jennifer está a punto de matar a su primera víctima.

Todo tiene su lógica en un director en estado de expansión. Si se araña en esa conflictiva superficie ideológica y en los modos quizá demasiado adustos del actor, puede descubrirse algo más que un eficiente director. La forma que tiene Eastwood de encuadrar el unicornio del ti vivo en la escena final, cuando Micky, el último de los violadores, persigue a Jennifer, hace presuponer que el primero acabará ensartado por el cuerno del animal de madera. Eastwood monta un posible climax sobre esta idea, aunque agresor y agredida saltan del ti vivo y todo parece indicar que ha sido una falsa alarma. Nos olvidamos pues del unicornio, pero la acción en el exterior evoluciona hasta un puente, y cuando Micky es abatido por Callahan, cae al vacío, atraviesa los cristales de una claraboya y muere al clavársele el cuerno del unicornio, del que nunca debimos olvidarnos porque Eastwood no acostumbra filmar nada de manera gratuita.



CAPÍTULO VI

LA POLÍTICA DEL AUTOR



Desde mediados de los ochenta, la consideración sobre el cine de Eastwood es, en líneas generales, mucho mejor a cómo lo era en los años anteriores y hasta se le perdonan los fallos. La buena respuesta crítica y la aceptable acogida del público, teniendo en cuenta lo arriesgado de algunas propuestas de este último período, le han permitido al director una mayor homogeneización de formas y contenidos. Estos cerca de veinte años conforman un bloque cada vez más compacto en el que se ha ido diluyendo poco a poco esa sensación, a veces molesta, de que Eastwood alternaba mecánicamente una película personal con otra de marcada tendencia comercial destinada a recuperar el dinero supuestamente perdido con la anterior. Su cine se hizo más oscuro a raíz de *El jinete pálido* y sus películas aumentaron en metraje a partir de *Bird*. Los géneros comenzaron a intercambiarse y resulta difícil etiquetar algunos de sus films a partir de unos parámetros delimitados: *Cazador blanco, corazón negro*, *Un mundo perfecto*, *Medianoche en el jardín del bien y del mal* y *Mystic River* son buenos ejemplos.

Las películas de género, como *Sin perdón*, *Poder absoluto*, *Ejecución inminente* y *Space Cowboy*, no lo parecen tanto, y hasta en sus films de acción, el movimiento se torna más reposado, producto tanto del envejecimiento del actor como de la reflexión ejercida por el director. Eastwood acepta encargos, como todo inquilino de Hollywood, pero puede permitirse escoger los temas más apropiados en cada momento, y si necesita diez años para envejecer tanto como el personaje que desea interpretar (el pistolero retirado de *Sin perdón*), no duda en hacerlo. Desde 1993, año de *En la línea de fuego*, no ha vuelto a ponerse a las órdenes de ningún otro director. Como actor tiene aún la necesidad de figurar al frente del reparto de sus películas

para atraer a un mayor número de espectadores, pero también esa obligación, substancial a su pacto con Warner Bros, durante tantos años, está abierta a reconsideraciones: Eastwood quiere centrarse cada vez más en su faceta de director, aunque es consciente de su servidumbre como actor.

EL JINETE PÁLIDO

El tercer western de Eastwood como director, *El jinete pálido* (*Pale Rider*, 1985), se encuentra en la intersección misma entre el cine del oeste clásico y el que se agazaparía tras la influencia del western europeo de los sesenta. La película es una variación del tema de Raíces profundas (*Shane*, 1953), la popular película de George Stevens sobre el pistolero que ha decidido colgar las pistolas, Shane (Alan Ladd), pero termina desenfundándolas de nuevo para ayudar a un matrimonio de granjeros (Van Heflin y Jean Arthur), cuyo hijo pequeño (Brandon de Wilde) está fascinado por la figura legendaria del outlaw, en su lucha contra un poderoso ganadero. Pero la entrada en escena del protagonista de *El jinete pálido*, al que siempre conoceremos como El Predicador, así como el misterio que envuelve su pasado, su laconismo y la propia composición de Eastwood, conectan el film con algunos spaghetti western y con la primera tentativa del director en el género, *Infierno de cobardes*.



Quizá sin pretenderlo en la práctica, Eastwood unió clasicismo y modernidad en la teoría. No en vano *El jinete pálido* significó el nacimiento de una nueva mirada más inquieta sobre su cine, menos reduccionista, marcada por disquisiciones ideológicas y centrada, por el contrario, en la valoración de la puesta en escena y en la reinención del formato western a la que Eastwood se entregaba en este caso. *Bronco Billy* o *El aventurero de medianoche*, que fueron sendos fracasos comerciales y hoy concitan el interés de diversos sectores, habrían podido sugerir esa nueva

perspectiva crítica, pero ante el estreno de *El jinete pálido* se dieron las circunstancias idóneas —la pureza del western siempre genera adeptos— para que emergiera el cineasta donde antes, para muchos, sólo existía la estrella del cine de acción metida a director. La película se presentó en Cannes, todo un indicio, y el mismo año Jean-Luc Godard dedicó *Detective* (*Detective*, 1985) a Eastwood, John Cassavetes y Edgar G. Ulmer, toda una declaración de principios teñida de boutade, si se quiere, pero inmensamente lógica: a su manera, tanto Cassavetes (en la vanguardia neoyorquina) y Ulmer (en la serie B) como Eastwood (productor de sí mismo) enarbolan esa bandera de la independencia en el cine estadounidense que tanto gustó siempre a Godard y otros integrantes de la nouvelle vague.

Vicente Molina Foix consideraba *El jinete pálido* como el primer western sobrenatural y parapsicológico de la historia, más deudor de *Teorema* (*Teorema*, 1968; Pier Paolo Pasolini) que de Raíces profundas ^[40]. La secuencia de apertura no sugiere aún esa idea. Eastwood combina imágenes del trabajo cotidiano en un campamento de buscadores de oro en California con otras de la galopada frenética de un grupo de jinetes. Son dos espacios completamente distintos, la inmensidad de la pradera horadada por los cascos de los caballos, y el lento paso del tiempo, casi la lasitud, que rodea a las familias de buscadores de oro, pero la progresión del montaje los condena a encontrarse. Los hombres a caballo, pistoleros a sueldo de Coy LaHood (Richard Dysart), el hombre rico que explota de forma industrial el preciado metal, irrumpen en el campamento y crean el pánico. La idea no es matar a nadie, sino infundirles el suficiente miedo para que se vayan de aquellas tierras. Sólo hay una víctima, el perro de la pequeña Megan Wheeler (Sydney Penny).

En la secuencia inmediatamente posterior se concreta esa idea lanzada por Molina Foix. El concepto es el mismo, dos espacios distintos, alguien que llega a caballo y alguien que permanece inmóvil en un escenario. La aparición de El Predicador es similar a la de El Extranjero de *Infierno de cobardes*, como ya he apuntado en el apartado dedicado a este otro western de Eastwood, sólo que aquí la distancia focal es menor. El protagonista cabalga a lomos de su caballo bayo y, a una distancia indefinida, se encuentra Megan arrodillada junto al lugar en el que ha enterrado a su perro, realizando una plegaria en la que implora la llegada de alguien que les ayude a luchar contra LaHood y sus matones. El tono realista del inicio, fundamentado esencialmente en el trabajo sobre el sonido —sólo un rumor de caballos en movimiento para respetar el espacio en plano general que media entre ellos y la cámara—, desaparece en aras de un rezo bíblico. Megan, bajo un manto de polvo ocre del crepúsculo que se filtra entre los árboles del bosque, inicia su plegaria y Eastwood superpone varios planos del jinete dirigiéndose, por simple cuestión de raccord, hacia donde está ella.

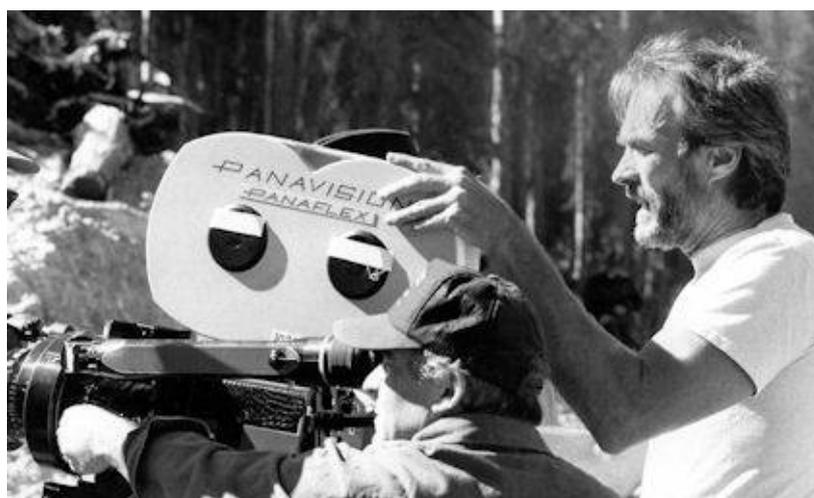
No llegan a encontrarse físicamente, pero la puesta en escena los ha armonizado.

Es como si antes de toparse el uno con el otro ya se conocieran: la idea de la plegaria atendida es muy intensa. Eastwood realiza suaves y cortos movimientos de cámara alrededor de la niña arrodillada y, a través de breves e intermitentes fundidos-encadenados, introduce al jinete cabalgando por una llanura completamente nevada (la nieve es lo único que marca la distancia y el tiempo, ya que el bosque en el que se encuentra Megan parece más primaveral). A través de los encadenados mantiene unidos en el mismo plano a los dos personajes, aunque por supuesto se trate de un plano ficticio, mejor dicho, de la comunión de dos planos en uno. Se produce de esta manera una conexión directa entre la niña y el jinete, entre la plegaria y el objeto de la misma. Por eso, cuando El Predicador aparece en el campamento devastado, Megan sabe que es la respuesta a sus oraciones, aunque justo en ese momento, cuando el pistolero cruza el encuadre por el exterior de la casa de Megan y su madre, Sarah (Carrie Snodgrass), la niña lee un fragmento de la Biblia que dice así: «*Y contemplé un caballo pálido, y el nombre del jinete era Muerte, y el Infierno le seguía*». ¿Uno de los jinetes del Apocalipsis? Eastwood: «*No soy un especialista en la Biblia, pero siempre me ha fascinado la mitología de las historias bíblicas y sus correspondencias con la mitología del western*» ^[41].

Estamos, pues, en el terreno de una parábola que puede ser tanto sobrenatural — la necesidad de Megan fuerza la aparición, en el sentido religioso del término, del pistolero— como mítica en el contexto westerniano clásico: El Predicador aparece y desaparece de la historia asumiendo su condición de mito, de figura legendaria, pese a que en algunos momentos pretenda ser un hombre normal capaz de comentar que no hay nada que no se pueda solucionar con un poco de sudor y unas horas de trabajo. Los cambios respecto al esqueleto argumental de *Raíces profundas* están concebidos en este sentido. Joey, el niño que idolatraba a Shane, es aquí una niña un poco mayor, lo que añade también la pulsión amorosa en la relación/fascinación entre Megan y El Predicador. Pero además, la madre de la pequeña no está casada con el hombre del campamento que la pretende, Hull Barret (Michael Moriarty), lo que incentiva una tensión sexual más directa que la de *Raíces profundas*, en la que la granjera Marian (Jean Arthur) sí estaba casada con el granjero Joe Stark (Van Heflin), y éste se convertía además en un buen amigo del protagonista.

Ambas películas participan de un trasfondo similar y coinciden en algunas situaciones. Shane y Stark comenzaban a estrechar lazos cortando juntos leña para el fuego, mientras que El Predicador y Barret lo hacen golpeando una gruesa piedra bajo la que puede esconderse una veta de oro; el granjero encarnado por Elisha Cook Jr. en *Raíces profundas* se envalentonaba y moría tiroteado en el fango a manos del pistolero contratado por el cacique, mientras que en *El jinete pálido* es el minero que ha encontrado una enorme pepita quien se emborracha, increpa a los asesinos a sueldo pagados por LaHood y es acribillado en la nieve sucia del pueblo. Pero las

similitudes concluyen ahí, en su revisión (distinta) de un mismo código ético por lo que a una de las figuras legendarias del género, la del pistolero errático, se refiere.



En las entrevistas realizadas con motivo de la presentación de la película en Cannes, Eastwood explicaba que había hecho *El jinete pálido* porque había encontrado un guión que le satisfacía. Uno de los dos guionistas, Dennis Shryack, lo desmintió cortésmente, implicando de manera total a Eastwood en la génesis del film: «*Clint Eastwood es muy gentil presentando El jinete pálido de esta manera, pero peca de modestia. De hecho, fue él quien tuvo la idea del film. Me acuerdo que todo empezó el día en que, en el transcurso de una conversación, nos dijo a Michael Butler y a mí que tenía la necesidad de rodar un western clásico, lírico, opuesto a los westerns de Sergio Leone. Y Michael Butler y yo, que soñábamos con escribir westerns, pudimos pasar a la acción porque estuvimos siempre motivados por los estímulos que nos daba Eastwood*» [42]. Terminado el primer tratamiento, Eastwood, como ha hecho casi siempre, sugirió cambios y supresiones. De él fue la idea de crear un antagonismo pretérito, una rivalidad secular, entre el Predicador y el comisario Stockburn (John Russell), el mercenario que llega a la ciudad contratado por LaHood para terminar con los buscadores de oro. Es el único detalle que el relato aporta sobre el pasado de El Predicador, un tipo que, en el fondo, entra y sale de la historia tras poner patas arriba el orden establecido por LaHood, en el plano socio-económico, por Sarah y Hull, en el terreno sentimental, y por Megan, en el aura de los sueños de infancia.

Si uno de los lemas de Shane en *Raíces profundas* era el de «*un hombre debe ser lo que es, no se puede romper el molde*», el de El Predicador es mucho más expeditivo: «*No se puede servir a Dios y al Diablo*». Y el pistolero de *El jinete pálido* sirve a Dios, a través de Megan, enfrentándose con el Diablo, a través de LaHood y Stockburn. Y no se contenta con eso, sino que el individualista en estado puro, el hombre que cabalga en solitario como en los westerns trágicos de Budd Boetticher, alcanza con sus actos a unir de nuevo a los mineros que estaban a punto de abandonar

la región cansados de las presiones de LaHood. Esa aparente elementalidad sitúa al film de Eastwood en el terreno característico del mito y cómo éste se forja y alcanza las dimensiones sobrenaturales apuntadas al inicio del texto; pero es el momento en el que se realiza la película y la presencia de Eastwood al frente de la misma lo que le otorga su carácter transgresor pese al enunciado tradicionalismo.

El autor reafirmó con *El jinete pálido* esa concepción del naturalismo que se convertiría, desde entonces, en una especie de obsesión, en una auténtica marca de fábrica que debería hacer palidecer a algunos supuestos logros del posterior movimiento Dogma en el terreno de la confrontación entre realismo y recreación. Pero en este regreso al escenario de la quimera del oro que ya transitó, como actor, en *La leyenda de la ciudad sin nombre*, Eastwood no acentuó solamente el empleo realista de la luz en las escenas en interiores, utilizando una única y directa fuente de iluminación que permitiera ver lo que se supone que los personajes veían en aquellas condiciones: «*Me gusta la luz, la oscuridad y todos los matices que las separan. Creo que es lo que prefiero. Me gusta interpretar, me gusta el montaje y ciertos aspectos técnicos. Y la música, por supuesto. La disposición final, al término del proceso. Pero iluminar una secuencia que vamos a rodar es algo realmente muy especial*» [43]. En un plano en exteriores, la sombra de los sombreros tapa los ojos de los personajes, y por eso el valor de una mirada, aunque sea en penumbra, resulta supremo.

Esa concepción del naturalismo atañe también a otros elementos del texto y de la puesta en escena. En su primer enfrentamiento con los hombres de LaHood, El Predicador resuelve la situación satisfactoriamente con una especie de bate de béisbol que maneja incluso mejor que el revólver. La misma extrañeza del arma empleada aleja momentáneamente al personaje del plano mítico al que está destinado. Pero cuando en la secuencia final se enfrenta con los pistoleros de Stockburn, ataviados con largos guardapolvos que citan, por sí solos, a un puñado de westerns de Nicholas Ray, Sam Peckinpah y Walter Hill, el duelo que plantean Eastwood y su personaje resulta antiépico: mata a los secuaces disparándoles por la espalda, al cuello o a quemarropa, como se hacía en los enfrentamientos de la época, cuando los rivales debían acercarse mucho el uno al otro para poderse ver bien antes de abrir fuego, mientras que con Stockburn se enfrenta cara a cara, porque sólo así —y aquí vuelve el mito— se resuelven los viejos conflictos y antagonismos del pasado.

Esa idea de disparar por la espalda, algo inusual en el supuesto héroe de un western, define muy bien la aproximación de Eastwood a las características básicas del género. Preguntado por esa noción realista de sus películas del oeste, el director contestaba con una anécdota lo suficientemente aclaratoria: «*Don Siegel rodaba una película con John Wayne (sólo puede ser El pistolero —The Shooting, 1976) y en una escena dada, un tipo disparaba contra Wayne, erraba el tiro y se iba creyendo que lo había matado. Siegel le pidió a Wayne que se volviera hacia el tipo y lo disparase*

por la espalda. Wayne le dijo que no podía hacer eso, que un cowboy que se respete no dispara jamás por la espalda, ni siquiera a su peor enemigo. A esto Siegel replicó: “¿Ah, sí? Eastwood en tu lugar dispararía...” Creo que esto responde a su pregunta» ^[44]. El mito puede ser muy práctico, y quizá por ello los pistoleros encarnados por Eastwood se mueven a ras de tierra pese a su formulación legendaria.

VANESSA EN EL JARDÍN

Steven Spielberg puso todo su operativo en marcha para producir en 1985, a través de la firma Amblin Entertainment, una serie televisiva de relatos fantásticos inspirados en algunos de los productos catódicos que más apreciaba. La idea estaba un poco en la línea de lo que había hecho en 1983 con la adaptación de una serie mítica de la pequeña pantalla, *Twilight Zone (En los límites de la realidad)*, sólo que en aquella ocasión se limitó a orquestar un largometraje compuesto por cuatro episodios. Spielberg tomó el título de la primera revista dedicada al género de la ciencia-ficción. *Amazing Stories* nació en 1926 y fue editada por Hugo Gernsback, influyente personaje que daría nombre a los Premios Hugo, los más cotizados de la literatura *scifi*.

Amazing Stories constó de cuarenta y cinco episodios emitidos en dos temporadas, del 29 de septiembre de 1985 al 10 de abril de 1987, por la cadena NBC. El propio Spielberg abrió el fuego con el cuento “Ghost Train”, y repitió como realizador con el titulado “The Mission”, con Kevin Costner como protagonista. El cineasta, que además asumió la función de productor ejecutivo de la serie y escribió la mayoría de los argumentos —los guiones fueron responsabilidad de Mick Garris y, en dos o tres casos, del prestigioso Richard Matheson—, reclutó a un variopinto grupo de directores entre los que destacaban nombres totalmente adscritos al fantástico, caso de Joe Dante (“Boo & The Greible”), Robert Zemeckis (“Go to the Head of the Class”), Todd Holland (“Welcome to My Nightmare” y “Thanks Giving”), Peter Hyams (“The Amazing Faslworth”), Mick Garris (“Life on Death Row”) y Tobe Hooper (“Miss Stardust”, el último de la serie); cineastas independientes o veteranos en paro, como Paul Bartel (“Secret Cinema” y “Gershwin’s Trunk”) e Irvin Kershner (“Hel Toupee”); y algunos actores con o sin experiencia en la dirección, como Burt Reynolds (“Guilt Trip”), Danny de Vito (“The Wedding Ring”), Timothy Hutton (“Grandpa’s Ghost”), Paul Michael Glaser (“Blue Man Down”) y Eastwood (“Vanessa in the Carden”). Pero la elección de Eastwood, como la de Martin Scorsese, que realizó el episodio titulado “Mirror, Mirror”, se debía esencialmente a cuestiones de prestigio. El director estaba en boca de todos debido a la repercusión de *El jinete pálido*, y Spielberg le ofreció la posibilidad de

dirigir tanto su primer trabajo estrictamente televisivo como el único que se sumerge en los dominios del relato fantástico con acento gótico, es decir, una de las piezas más extrañas en la evolución de Eastwood tras la cámara.

“Vanessa en el jardín”, escrita por el propio Spielberg e interpretada por Harvey Keitel, como el pintor impresionista Byron Sullivan, y Sondra Locke, en el papel de su amada Vanessa, fue emitida por la NBC el 29 de diciembre de 1985 y conoció un pase por Televisión Española en 1993. No tuvo la suerte de otros tres episodios de la serie, los de Zemeckis, William Dear (“*Mummy, Daddy*”) y el segundo firmado por Spielberg, que se montaron en un solo largometraje exhibido comercialmente con el título de *Cuentos asombrosos* (*Amazing Stories*, 1987).

El mediometraje, de apenas 24 minutos de duración, no es solamente la única dirección televisiva de Eastwood, sino que representa también la única ocasión, al margen de sus westerns, en la que se ha enfrentado con un relato ambientado fuera del siglo xx: la acción acontece concretamente en 1895, en el apacible New Hampshire. Se trata de un cuento fantástico melancólico cuyo inicio, enmarcado en la luminosidad verde y amarilla de la campiña, se torna sombrío y cimbreado a la luz difusa de las velas y las lámparas de petróleo en decorados interiores. Byron Sullivan se encuentra en el mejor momento a nivel sentimental y creativo: Vanessa, su amante, le inspira lo mejor de su faceta pictórica, y su amigo y agente Ted (Beau Bridges) logra que una importante galería neoyorquina exponga su obra, basada esencialmente en retratos de la muchacha tumbada en el sofá, acariciando las teclas del piano o posando en el jardín. Pero una noche, volviendo de una fiesta, un relámpago impacta en un árbol, la madera se retuerce humeante, el caballo se encabrita, el coche rueda por una pendiente y Vanessa perece en el accidente.

Tras un funeral que registra el último haz de luz diurna de este primer bloque, Byron, ebrio y loco de dolor, quema todos los cuadros de su amada muerta; ambas escenas tienen algo del Poe filtrado por Roger Corman. Lo que sigue es una romántica historia de fantasmas carente de romanticismo y plasmada con un radical distanciamiento afectivo: el relato está barnizado de goticismo, pero la puesta en escena de Eastwood se desmarca limpiamente de los estilemas de esta variante del relato fantástico.

Vanessa en el jardín corresponde al título del retrato que no perece en la hoguera por puro descuido. Pero cuando Byron lo descubre, oculto detrás de unas telas blancas, sigue negándose a desaparecer: el pintor enciende una cerilla para quemarlo, pero un soplo de viento la apaga. Byron, lloroso, implora la vuelta del ser amado antes de caer derrotado por el cansancio y la pena, mientras Eastwood mueve imperceptiblemente la cámara hacia el retrato de Vanessa vestida de blanco en el jardín. Al despertar por la mañana, nuevamente con la luminosidad campestre inundando la estancia, Byron oye el canto de Vanessa. Sobresaltado, coge la partitura

del tema que la muchacha tocaba al piano, la enrolla, le prende fuego y se dirige de nuevo hacia el lienzo para convertirlo en óleo quemado, pero descubre entonces que la figura de Vanessa ha desaparecido literalmente del cuadro.

El pragmatismo de Eastwood, que encara un cuento fantástico como si se tratara de una miniatura realista, sitúa al personaje de Byron en un terreno escurridizo. Keitel, que tampoco es un actor acostumbrado a las filigranas góticas de entre los muertos —aunque apareciera de pasada en *El cielo* (2000), la adaptación que el mallorquín Antoni Aloy hizo de la novela de Henry James *Otra vuelta de tuerca*—, se interroga, con un brote de contrapunto realista, sobre si lo que está ocurriendo es real o es un sueño, contestándose a sí mismo que es él quien está loco. Si la locura se ha apoderado de él, la acepta sin rechistar cuando descubre que ése es el único modo de volver a estar con su amada. En unos planos lacónicos, sin música sobrenatural ni otra iluminación que la necesaria, Byron empieza a pintar situaciones concretas —él y Vanessa en la cama o abrazados junto al piano— porque ésa es la única manera de volver a vivirlas. Y así, de este modo, construye un mundo paralelo con Vanessa al mismo tiempo que se hace rico, ya que la necesidad de estar físicamente con la muchacha, que sólo se hace carne cuando Byron la pinta, acentúa su productividad pictórica, exponiendo con éxito unos cuadros sin los que ahora no podría ser lo que es.

El plano final, cuando Byron y Vanessa, invisible para todos menos para su amado, contemplan durante la inauguración de la exposición uno de los lienzos que les reproduce en el mismo exacto encuadre que les dedica Eastwood, pero prolongándose en la tela hasta el infinito, encierra en el comentario del protagonista una metáfora mucho más materialista que romántica: si desean irse a Sudamérica, África o incluso a Marte, Byron sólo tiene que pintarles a ellos en alguno de esos remotos o futuristas lugares para que el deseo se haga realidad. Los fantasmas como Vanessa aprovechan bien su tiempo, y Eastwood les contempla con simpatía en esta aislada y curiosa, sin más, incursión del cineasta en la fantasía para la pequeña pantalla.

EL SARGENTO DE HIERRO

«Es mi visión como hombre maduro del “macho”. Es un supermacho y está completamente perdido» ^[45]. Con estas palabras definía Eastwood al protagonista de la última de sus películas realmente controvertidas, *El sargento de hierro* (*Heartbreak Ridge*, 1986), inmersión particular en el cine bélico que se desarrolla íntegramente, salvo en su secuencia final y en algunas escenas de relajación, en el interior del cuartel militar donde Thomas Highway, el sargento de marines áspero, bruto,

antipático y malhablado que encarna el director, debe entrenar y adoctrinar a un grupo de reclutas. Eastwood vuelve, pues, a un género que trató ocasionalmente como actor —*El desafío de las águilas* y *Los violentos de Kelly*—, aunque deslizándose aquí por su vertiente más sedentaria. Mientras las dos películas realizadas por Brian G. Hutton transcurrían en ruta, mostrando las peripecias de un grupo de soldados estadounidenses internados en territorio alemán, *El sargento de hierro* acontece en un espacio físico inalterable, los barracones, oficinas y campos de entrenamiento de la base militar, y sólo en su tramo final abraza las leyes ortodoxas del cine bélico cuando muestra retazos de la invasión a la isla de Granada protagonizada por los indisciplinados reclutas de Highway, convertidos ya en cumplidores y entregados soldados.

El sargento de hierro es otro relato sobre el aprendizaje, filtrado por las obsesiones antiburocráticas del director, más próximo por ubicación espacio-temporal a ciertos westerns, como *Fort Apache* (*Fort Apache*, 1948; John Ford), que a determinados y definitorios títulos del cine de guerra, caso de *Objetivo: Birmania* (*Objective Burma*, 1945; Raoul Walsh). La película fue vapuleada en su momento por cuestiones ideológicas y, especialmente, por lo abrupto de su lenguaje verbal. Aunque irritante en este sentido, no dejaba de ser un curioso ejercicio de neorealismo: quien haya estado alguna vez en un cuartel militar sabrá que allí se habla de la misma forma en la que lo hace Highway a sus hombres, por lo que la película de Eastwood está antropológicamente más cerca de la verdad que, pongamos por caso, *También somos seres humanos* (*The Story of G.I. Joe*, 1945; William A. Wellman).



También conviene recordar que *El sargento de hierro* fue realizada entre las dos obras de Eastwood que mejor contribuyeron a su reivindicación crítica, *El jinete pálido* y *Bird*, por lo que su existencia no deja de ser una incomodidad perfectamente calculada por el director. ¿En qué extremo de la balanza debía situarse *El sargento de hierro*, entre las películas personales de su autor o bien entre los pactos comerciales? Vista sin prejuicios, la verdad es que resulta muy difícil encuadrarla en una u otra tendencia del cine de Eastwood, ya que alimentándose en algunos de sus rasgos comerciales característicos, el actor y director ofrece una visión escasamente identificable del héroe tradicional —Highway no puede equipararse ni tan siquiera con los personajes que encarnó Eastwood para Leone y carece del aura ambigua y mítica de Harry Callahan— y propone una relectura del cine de guerra, tan en desuso en los últimos tiempos como el musical (con la excepción de *Moulin Rouge* y *Chicago*) y el western, en el que las hazañas bélicas son substituidas por el enfrentamiento permanente entre las esferas de poder que alimentan el orden castrense.

Sin ser una diatriba contra el ejército, *El sargento de hierro*, que no gozó precisamente del visto bueno del Pentágono, sí puede contemplarse, desde la

perspectiva de autor de Eastwood, como un nuevo y contundente ejercicio sobre la pugna entre el individuo y el sistema. Pero ciertos aspectos, no presentes ni en sus westerns ni en el ciclo Callahan, empañan en cierta medida la lectura límpida del film. *El sargento de hierro* desorientó tanto a admiradores como a detractores, por no citar a quienes, sin ser especialmente proclives al cine de Eastwood, habían visto en *El jinete pálido* una sagacidad e inventiva cinematográfica que creían perdida en el cine estadounidense de los ochenta. Nadie, en definitiva, sabía cómo encarar una propuesta en la que se mezclaban al unísono patriotismo e ironía, machismo y ternura, vulgaridad y sentido común, crítica al estamento militar y glorificación del mismo; una película bélica en la que la acción aparecía mediatizada por las humillaciones e insultos que Highway propinaba escena sí escena también a su grupo de indisciplinados novatos hasta convertirlos en soldados más que convincentes, y cuya fase final, en la que algún espectador incauto podía esperar la dosis de violencia y pirotecnia visual propias del género, se declinaba con más amargura y sentido común que con raciones de insensato e inútil heroísmo bélico.

En cuestiones ideológicas, la ambigüedad campa a sus anchas. Hay en el film secuencias cuya defensa de los tradicionales valores estadounidenses, propugnados desde la férrea ética militar, chocan de forma frontal con esa pintura realista que Eastwood ofrece del propio funcionamiento del ejército, discutiendo su jerarquización y burocratización en función del arrogante individualismo que defiende el personaje del sargento Highway, un héroe de guerra en Corea que no ha subido los peldaños que conducen al escalafón de oficial porque siempre discute las decisiones de sus superiores cuando las considera equivocadas. En esta tesitura arranca el film y desarrolla de forma a veces demasiado arcaica el sempiterno tema del funcionamiento chirriante del sistema, aquí reducido al microcosmos castrense, contrapunteando cuando es necesario con una endeble historia de recuperación emocional (los esfuerzos de Highway por volver al lado de su ex esposa Aggie, interpretada por Marsha Masón) y, por supuesto, con la relación entre el beligerante sargento y los chistosos reclutas que tiene a sus órdenes, entre los que se cuentan un padre de familia sin recursos económicos, un músico de rock sin éxito y un atleta con excelente músculo y escaso cerebro.

Huelga decir que la indisciplina y sorna de la reducida tropa durará lo que dura la película, logrando Highway lo que todo el mundo intuye desde los títulos de crédito: los convierte en verdaderos soldados forjados a su imagen y semejanza, es decir, individualistas pero a la vez solidarios con el grupo, rebeldes, intuitivos y arriesgados cuando es necesario. Una legión de pequeños Highway que podrán seguir su estela cuando el sargento denominado de hierro por la distribución española —el título original, *Heartbreak Ridge*, hace referencia al lugar de Corea en el que Highway realizó la heroica acción por la que fue recompensado con una medalla— decida

dejar el ejército para reconquistar definitivamente el amor de Aggie, personaje pasajero en una relación que no lo es tanto.

Concluyendo así el itinerario de Highway por el ejército y por el relato, Eastwood jugó limpio. Su película, que ha sido comparada en exceso con *Arenas sangrientas* (*Sands of Iwo Jima*, 1949), de Allan Dwan, cierra la arteria de la historia sin sangre heroica: Highway abandona su cometido de sargento «chusquero» porque ha cumplido con su deber y, sobre todo, asume que no tiene sitio en el nuevo mundo que impera en el ejército. Por el contrario, el sargento que encarnaba John Wayne en la notable película de Dwan, también individualista —aunque en este caso con pasado trágico que rememorar en un momento puntual—, arrogante, malcarado y antipático, perecía en la última secuencia y su legado quedaba así impregnado de mayor aliento épico en aquellos soldados que, tras odiarle por sus métodos excesivos e inhumanos de instrucción, reconocían ahora lo mucho que les había enseñado.

Pese a no contar con un excesivo apoyo logístico del Pentágono, Eastwood sí pudo beneficiarse de algunos aspectos concretos de la propia mecánica del ejército estadounidense. Todos los planos en exteriores se filmaron en los alrededores de una base militar de Puerto Rico, de fisonomía similar a la de la isla de Granada, y el director utilizó en su relato las maniobras que estaban realizando los marines estadounidenses en aquel lugar. De hecho, la secuencia del desembarco y posterior incursión en Granada está confeccionada con los marines en maniobras ^[46] y los actores de la película, en una elección que tiene tanto de ajuste económico (el presupuesto no daba para una reconstrucción plausible de aquel episodio bélico) como de integración verista de los acontecimientos, reproduciendo en la medida de lo posible el estilo directo e inmediato de los noticiarios de actualidades.

BIRD

A Woody Allen le gusta tanto el jazz como a Clint Eastwood, aunque el cómico de origen judío prefiera los estilos de los años treinta, a Louis Armstrong, Sidney Bechet y Django Reinhardt, antes que la revolución que irrumpió en los cuarenta de la mano de los representantes del *be bop*. Puede considerarse una voz autorizada, además de haber realizado ya varias giras con su propia banda de estilo Nueva Orleáns, de conocer los entresijos y la mecánica de los ensayos, las actuaciones y la convivencia entre músicos, por lo que conviene tener en cuenta su opinión sobre *Bird* (*Bird*, 1988): «*Si dejamos aparte los documentales, a menudo apasionantes, casi siempre me ha parecido que la cosa no marchaba, y me he sentido decepcionado y disgustado. De todas las películas sobre jazzmen que he visto, y probablemente las haya visto todas, Bird, de Clint Eastwood, me parece la más digna*» ^[47].

El *biopic* jazzístico tuvo sus años de esplendor en los cincuenta, con películas centradas dulcoradamente en las carreras de Bix Beiderbecke, Glenn Miller o Benny Goodman, por no hablar de los muchos títulos de épocas anteriores y posteriores en los que músicos como Louis Armstrong, Duke Ellington, Gene Krupa, Tommy Dorsey, Lionel Hampton, Count Basie, Art Blakey, Nat “King” Cole, Charlie Mingus, Artie Shaw, Herbie Hancock, Sonnie Rollins, Dizzy Gillespie, Miles Davis u Ornette Coleman, por citar representantes de períodos y tendencias diversas, componían bandas sonoras o bien realizaban apariciones especiales interpretándose a sí mismos. Pero pocas de aquellas películas reflejan la realidad del artista en toda su dimensión. Las drogas, el alcohol y la segregación racial estuvieron siempre presentes en la vida y forma artística de los *jazzmen* negros, y no fue hasta la segunda mitad de los ochenta que el cine de ficción intentó reflejar aquella marea de acontecimientos generalmente trágicos, aunque mitificados —la estancia en París de muchos de aquellos instrumentistas, por ejemplo—, invocando un cierto realismo que surgía tanto en la reconstrucción de ficción como en el film biográfico ortodoxo.



Fue una época realmente espléndida. En el cine documental destacaron títulos como *Bird Now* (1987; Marc Huraux), sobre Charlie Parker; *Machito, A Latin Jazz Legacy* (1987; Carlos Ortiz), en torno a Frank Grillo “Machito”; *A Night in Havana-Dizzy Gillespie in Cuba* (1987; John Holland), retrato del trompetista; *Straight No Chaser*, la película sobre Thelonious Monk producida por Eastwood, y *Let’s Get Lost* (1988; Bruce Weber), un emotivo recorrido por la andadura de Chet Baker. En el relato de ficción fue la buena acogida de *Alrededor de la medianoche* (*Round Midnight*, 1985) la que marcó en cierta forma el desarrollo de otras películas sobre el jazz. Eastwood aprovechó el filón para repescar un viejo proyecto sobre Charlie Parker. Si Bertrand Tavernier se había inspirado en los avatares de dos músicos autodestructivos como Budd Powell y Lester Young para la historia de *Alrededor de*

la medianoche, haciendo además que otro jazzman de prestigio y desarraigo notorios, Dexter Gordon, interpretara el personaje protagonista, Eastwood se ciñó con alguna que otra licencia a la vida, obra y muerte del legendario Bird. Después, en *Mo' Better Blues/Cuanto más, mejor* (*Mo' Better Blues*, 1990), Spike Lee contaría la historia de un trompetista negro sin basarse directamente en los rasgos característicos de ningún músico real.

Escribía Michel Chion que «*algo limitado por la necesidad de respetar a los numerosos personajes aún con sida (entre otros, la viuda del músico), y por las convenciones del género, Bird es un hermoso film, sensible y discreto, el verdadero regalo de un enamorado del jazz, realizado en una tonalidad dulce y amortiguada*» [48]. Estando de acuerdo en la definición de verdadero regalo de un enamorado del jazz y en lo referente a la tonalidad suave y amortiguada, entre otras cosas para no cargar las tintas más de lo necesario en la relación de Parker con las drogas ni asumir con ello una dudosa postura moral, conviene matizar la apreciación de Chion sobre las convenciones del género, ya que una de las virtudes del Eastwood maduro como cineasta es que está capacitado para descodificar las convenciones genéricas, sea en el western, el thriller, el melodrama o el *biopic*, entendiendo la biografía cinematográfica de una personalidad relevante como un género en sí mismo.

En cuanto a la necesidad de respetar a los amigos y parientes vivos de Parker, Eastwood no sólo lo hizo, sino que incorporó los propios recuerdos y materiales de éstos a la película. Eastwood modificó un poco el desenlace del guión original después de que la baronesa Nica de Koenigswarter le refiriera cómo murió realmente Parker, de un paro cardíaco —aunque tenía también el hígado cirrótico y una úlcera que se trataba con codeína— mientras veía y reía con una emisión del show de Tommy Dorsey en el televisor de su apartamento. Eastwood no cejó hasta encontrar aquella grabación y le pidió a la baronesa que seleccionara el momento concreto, que es el que se ve en *Bird*. También utilizó en la película algunas interpretaciones procedentes de los conciertos que Chan Parker, la viuda del saxofonista, había registrado con su grabadora doméstica. Se trata de tomas inéditas hasta la fecha, de entre las que destaca el fraseo sensual y emotivo de la interpretación de “Laura”, el célebre tema principal de la película del mismo título dirigida por Otto Preminger en 1944.

El cineasta ataca de manera frontal las convenciones limando, precisamente, uno de los aspectos que más espera el espectador, el consumo de drogas y alcohol de Parker y sus muchas infidelidades amorosas y problemas con la policía, desposeyendo al personaje de su aureola más autodestructiva. No es que pase de puntillas por estos aspectos, por supuesto, pero intenta en todo momento mostrar un retrato bien compensado del inimitable saxofonista. En este sentido, tiene mayor fuerza la escena posterior a la muerte de Parker, cuando el forense apunta que se trata

del cuerpo de un varón negro de sesenta y cinco años de edad, y la baronesa Nica replica «*sólo tenía treinta y cuatro*», que todos los apuntes visuales que Eastwood pueda realizar sobre el proceso autodestructivo del personaje.

El proyecto de *Bird* se remonta a 1979, cuando Columbia y el productor Ray Stark encargaron a Joel Oliansky la confección de un guión sobre la vida del saxo alto Charles Christopher Parker Jr. (Kansas City, 1920-Nueva York, 1955), más conocido como Charlie Parker y apodado “Bird” y “Yardbird”. En aquel proyecto original estaban envueltos el actor Richard Pryor, el arreglista Quincy Jones y el saxofonista Charles McPherson, que tendría el cometido de interpretar las partes de saxo de Parker. Cuando unos años después Eastwood presionó a los directivos de Warner para que compraran el guión de Oliansky a Stark, su idea sobre el film era diametralmente distinta a la que se había barajado en los estudios de Columbia. Para empezar, desechó por completo la posibilidad de un actor conocido para encarnar a Parker y escogió a Forest Whitaker, quien sólo había hecho algunos papeles secundarios hasta entonces. Su interpretación es magistral, no sólo en el plano dramático, sino que arquea el cuerpo y se expresa en el escenario de la misma forma que lo hacía Parker, con una mezcla muy difícil de imitar de velocidad y lasitud.

El resto del reparto estuvo en esta escueta y contenida línea. Diane Venora está excelente como Chan Parker, la tercera esposa del saxofonista, una joven mitad judía mitad negra, hija de un empresario del espectáculo, con la que Parker encontró algo de la poca estabilidad que tuvo en vida. Tanto Samuel E. Wright, como el trompetista Dizzie Gillespie, uno de los mentores de Bird, como Michael Zelniker, en el papel de Red Rodney, el trompetista blanco y pelirrojo que se convirtió en el protegido de Parker, fascinado igualmente por su talento musical y por sus devaneos con las drogas (Rodney falleció cuatro años después de la realización del film), se prestan adecuadamente a la imagen que los documentales y los libros de jazz han arrojado sobre tan insignes músicos devorados en aquella época, de un modo u otro, por la fuerza homérica y autodestructiva del creador de “Yardbird Suite”, “Parker’s Mood” y “Moose the Mouche”.

En el apartado musical, el proceso escogido por Eastwood fue diametralmente opuesto al que presentaba el proyecto de Columbia. Junto a su colaborador Lennie Niehaus decidió restituir el sonido Parker utilizando las propias grabaciones del saxofonista. El método, hasta entonces no practicado en ninguna película de estas características, consistió en aislar las partes de saxo de los rudimentarios discos de Parker mediante un procedimiento electrónico y grabar de nuevo en estéreo, con una serie de músicos más o menos identificados con el estilo *be bop* y sus derivaciones en el curso del tiempo (Ray Brown, Ron Carter, Jon Faddis, el citado Charles McPherson y, en el tema “Now’s the Time”, el mismísimo Red Rodney), el resto de instrumentos en sintonía con aquellas viejas grabaciones. Este método emprendido

por Niehaus, que se encargó de escribirles a los músicos «adicionales» las nuevas partituras y también de suministrar las nociones más elementales de cómo tocar sus instrumentos a los actores Sam Wright, Keith Davis (que encarna al saxofonista Buster Franklin), Forest Whitaker y el hermano pequeño de éste, Damon Whitaker (que incorpora a Charlie de niño), puede verse como una metáfora de lo que es la película: el modélico punto medio entre lo viejo y lo nuevo, entre el clasicismo y la modernidad, entre el tiempo pretérito capturado a fogonazos por el arte inimitable de Parker y el tiempo presente que le rinde homenaje a través de un cineasta que asistió a varios de sus conciertos ^[49] y de algunos de sus discípulos que pudieron, aunque fuera en la distancia y gracias a las bondades de la técnica de grabación, tocar con él.

Lo más posible es que Warner costeara una película tan comercialmente arriesgada porque, aparte de tener apalabrado un hipotético éxito como *El cadillac rosa* y ahorrarse el sueldo de una estrella para el papel de Parker, Eastwood se ciñó más que nunca al presupuesto (10 millones de dólares) y no sobrepasó el tiempo estipulado de rodaje de nueve semanas, que es francamente poco para una película con tantas localizaciones y metraje (160 minutos). Eastwood tuvo la libertad necesaria para inventar. Puede que *Bird* sea su película más personal, ya que la originalidad de la propuesta está más en la forma que en el contenido. Si los temas resultan fundamentales en otras de sus obras (*Cazador blanco, corazón negro, Sin perdón, Un mundo perfecto, Medianoche en el jardín del bien y del mal*), el estilo se convierte en primordial en *Bird*, una película que sólo se parece a *El aventurero de medianoche*, con la que se tiende a compararla, precisamente por la configuración de un músico autodestructivo. El tono, el ritmo y la pausa son completamente distintos a los de aquella aventura itinerante del cantante country, de acuerdo con el particular frenesí con el que Parker vivió tanto su existencia como la creación instintiva de su música.

La estructura del relato en acordeón es fundamental en *Bird*. Eastwood esgrimía razones de condensación, pero también de paralelismo emocional: «*Explicar la vida de Parker cronológicamente y etapa por etapa habría sido tremendamente largo y fastidiado y, de todos modos, habríamos tenido que sacrificar varios episodios. Con la estructura adoptada volvemos atrás en el tiempo en función del recuerdo del momento, aunque el pasado está siempre ligado a la emoción del presente*» ^[50]. La estructura en desorden narrativo ya estaba presente en el guión de Oliansky, pero es Eastwood quien le dio cuerpo: «*Estaba planteada así pero no había ninguna indicación sobre la manera de efectuar visualmente los retornos al pasado y la vuelta al presente. El guión sólo tenía indicaciones del tipo “regreso a 1946...”*» ^[51].

La idea era encontrar siempre una equivalencia entre el ritmo del relato y el arrollador flujo musical de Parker, buscar los paralelismos entre los momentos más determinantes de su vida y la creación o interpretación de algunos de sus temas

fundamentales. De acuerdo con ello, los permanentes saltos en el tiempo están en perfecta sintonía con el desorden emotivo y musical en el que Bird estuvo instalado durante casi toda su vida, aunque no todo el mundo está de acuerdo con esta visión del film. En su libro sobre el director ^[52], Paul Smith observa que *«la difusión de la música de Parker fue uno de los principales motivos para realizar la película. Sin embargo, la música que hizo Parker, la evolución a lo largo de su carrera y su consideración como genio de un arte revolucionario no están nunca explicados en el film. Es decir, la música no está convertida en narración»*.

En un momento de la película, en uno de esos escasos instantes apacibles que experimentaron juntos Charlie y Chan, el saxofonista le dice a su esposa: *«Que buena es la oscuridad»*. *Bird* es, en consonancia con esa expresión, una película oscura planteada visualmente como la época en la que se desarrolla. No se trata sólo de una minuciosa ambientación de los años treinta, cuarenta y cincuenta en lugares tan distintos como Nueva York, Los Ángeles o una destartalada granja en una remota localidad sureña, sino de una forma de encuadrar y de iluminar, de pensar en imágenes. El vestuario y los decorados fueron concebidos como si se tratara de una película en blanco y negro, y el trabajo de Jack N. Green, espléndido, logra algo que nos parece evidente y que el propio Eastwood ha remarcado en todas las entrevistas sobre la película: lo difícil que resulta encontrar el equilibrio visual en una película filmada con escasas fuentes de luz y con convivencia en el plano de personajes negros y blancos, ya que los primeros absorben mucho la luz mientras que los segundos la reflejan demasiado.

Un címbalo arrojado al aire se convierte en el engarce visual y anímico entre los distintos bloques de la película. En su artículo sobre la faceta musical de la película, Jorge García apunta que *«cobra especial relevancia el símbolo del platillo arrojado a los pies de un joven Parker cuando experimenta los primeros balbuceos de su nuevo estilo en el contexto de una jam session, anécdota que ya es historia y que Eastwood utiliza como puente emblemático entre diversas secuencias del film»* ^[53]. La anécdota se ubica en uno de esos duelos de saxofonistas que tan bien evocó Robert Altman en su película *Kansas City* (*Kansas City*, 1996). Parker se enfrentaba a Buster Franklin y su fraseo revolucionario desconcertó tanto a todos, músicos y espectadores, que el batería le arrojó uno de sus címbalos a los pies en señal de protesta (Eastwood subraya en la película cómo ocho años después, el mismo Franklin tiró su saxo al río tras ver actuar a Bird con Dizzy Gillespie). El director aseguraba haber empleado la imagen del platillo surcando el aire hasta caer al suelo como el símbolo de la vida a la deriva del protagonista, pero el sonido de ese címbalo fue también lo último que escuchó Parker antes de morir, por lo que el símbolo se convierte así en elemento interconector de los distintos episodios seleccionados en la película, el recuento en la vigilia de la muerte que da sentido a todo lo que Eastwood reconstruye.

Como si se tratara de una actuación de Parker o de la escucha de uno de sus viejos discos de vinilo, la película de Eastwood se convierte en una especie de carrusel anímico donde en algunos momentos se está muy arriba y, en otros, se desciende vertiginosamente. Siendo una película muy compacta, nivelada en su estructura discontinua en la que los saltos temporales no obedecen nunca a una lógica interna, es decir, no hay *flashback* alguno, *Bird* es también un film de sensaciones, de momentos y de panorámicas por la historia del país y del jazz. Citemos algunos.

—Parte de la gira que Parker, Rodney y sus músicos realizan por el sur del país está organizada a partir del blues que canta el trompetista blanco, y la asociación entre la letra de la canción y lo que muestran las imágenes ilustra tanto la situación que vivían en esos momentos los músicos de jazz como el estadio primario y racista de aquellas tierras.

—Pese a que Parker padeció los efectos continuos de la segregación racial, Eastwood no incide especialmente en el tema, como tampoco lo hace en su adicción a las drogas, sino que se limita a leves pero definitivas pinceladas de la situación. Así, en la actuación en un granero, los espectadores negros están abajo, junto al escenario, y los blancos lo miran desde arriba.

—La etapa con sección de cuerdas a la que se entregó Parker está sintetizada en la citada interpretación de “Laura”, montada visualmente en distintos escenarios y en estudio.

—De igual modo, la exitosa estancia de Parker en París aparece en un montaje en paralelo, unido por un consecuente *leit motiv* musical, el tema “April in Paris”, de fragmentos de una actuación y planos de archivo de la ciudad, que llegan a tener una cualidad distinta a la de la característica revisitación turística (París no llegó a ser una fiesta para Bird).

—Los créditos iniciales, que aparecen sobre una serie de fundidos-encadenados en negro que muestran la evolución física del joven Charlie, y los títulos finales, leídos sobre el escueto y sentido plano general del funeral por el saxofonista, desde la distancia que otorga el respeto.

—Si Eastwood no busca la confrontación directa con el espectador al mostrar las escenas en las que Parker se inyecta heroína, tampoco lo hace en la muy sobria secuencia en la que el protagonista intenta suicidarse (ocurrió el 1 de septiembre de 1954 y provocó que fuera internado en un pabellón psiquiátrico a petición de Chan) con ingestión de yodo.

—Rodney ofrece un ocasional trabajo a su amigo y maestro para interpretar música *klezmer* en una boda judía. Es una de las escasas secuencias verdaderamente distendidas de la película, ya que el grupo termina tocando frases de *be bop* ante la sorpresa de los comensales hebreos. Parece ser que es el único momento del film en el que el saxo que se oye no es el de Parker, sino el de McPherson.

—A partir de la distinta percepción del *be bop* y de las actuaciones de Parker que se tiene en la Costa Oeste, donde al principio fracasó estrepitosamente, en Nueva York y en el sur profundo, la película establece un retrato en diagonal de los Estados Unidos.

—Parker recibe a Chan en plena calle montado a lomos de un caballo blanco y con dos saxofonistas tocando como escuderos, en una de las escenas que mejor definen el carácter impulsivo e instintivo de Parker —cada uno de sus actos parecía ser el más grande y el último— y concretan lo que Chan percibió en él.

—La lectura de los telegramas, finalmente, con los que Charlie comunica compulsivamente a Chan todo el dolor por la muerte de su hija en un primer plano fijo. Al fondo del encuadre, la amante blanca observa, débilmente iluminada, porque en ese momento interesa que realmente el saxofonista negro absorba toda la luz presente en el plano, todo el drama de su historia. Tras leer el texto de varios telegramas en los que le pide a Chan que sea fuerte, Charlie demanda una ayuda desesperada para sí mismo en la lectura del último.

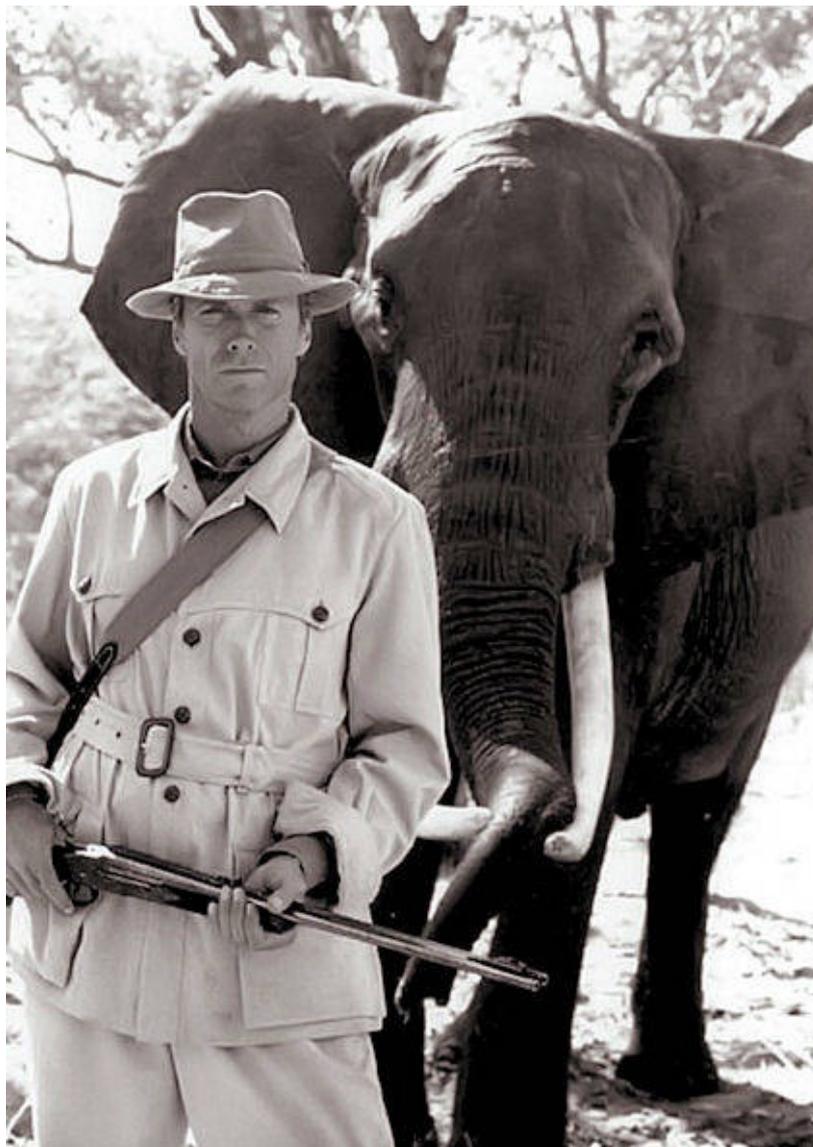
Eastwood siempre ha dicho que las dos únicas formas artísticas propias de los Estados Unidos son el western y el jazz. A los relatos del Oeste ha dedicado buena parte de su carrera como actor y cuatro representativas muestras en calidad de director. A la música de Parker, Coltrane, Monk, Young, Powell, Mingus, Coleman y Miles entregó una película que, lo diga o no Woody Allen, es bastante más que una aproximación digna (yo diría que es, ante todo, una aproximación de extremada pureza) a una manera de entender la vida indisociable del arte que la alimenta.

CAZADOR BLANCO, CORAZÓN NEGRO

El cine de John Huston, director y guionista imbuido sacrosantamente de la fama del cineasta aventurero que en el grueso de su filmografía cantó las alabanzas de los perdedores, podrá gustar o interesar más o menos, pero no cabe la menor duda de que tuvo una personalidad arrolladora que supo rentabilizar excelentemente. Muchos de los que trabajaron con él quedaron o bien impresionados o bien hastiados de sus métodos y, de entre ellos, dos escritores que le sirvieron como guionistas decidieron novelar las relaciones mantenidas con el director de *Cayo Largo* (*Key Largo*, 1948) durante la elaboración de una película. Aunque en cierta forma acabaron molestos con él, tanto Ray Bradbury como Peter Viertel hallaron en Huston, más en el personaje que en el cineasta, una excelente materia prima con la que construir dos de sus mejores relatos.

Nos ocuparemos de Viertel, por supuesto: su novela *White Hunter, Black Heart* [54], que Eastwood tomaría prestada como chistera para extraer otro de sus

sorprendentes conejos, *Cazador blanco, corazón negro* (*White Hunter, Black Heart*, 1990), evoca la relación de trabajo y amistad entre el propio Viertel y Huston durante la preparación de *La reina de África* (*The African Queen*, 1952), una de las películas mejor saludadas por los houstonianos y una de las tres que Viertel escribió para el director. Pero conviene evocar aquí, aunque sea fugazmente, a Ray Bradbury, que vertió en una notable novela, *Green Shadows, White Whale* ^[55], parte de sus experiencias irlandesas durante la confección del guión de *Moby Dick* (*Moby Dick*, 1956), para quien esto firma una de las mejores, si no la mejor, películas de Huston. Adviértase la similitud entre los títulos de los dos libros, el de Viertel publicado en 1953, el mismo año en el que Bradbury iniciaba su aventura cinematográfica en los dominios de la ballena blanca. No en vano parten de la historia de una obsesión, la personal de Huston, obstinado en cazar un elefante aunque con ello pueda perder el corazón de su amigo negro, y la del capitán Achab inventado por Herman Melville, dispuesto a no dar tregua a la ballena Moby Dick entre las sombras verdes del inmenso océano.



Si el texto de Viertel se adentra en el territorio de la ficción, mezclando acontecimientos reales con otros inventados, y cambiando el nombre de los personajes, el de Bradbury es una mezcla de evocaciones, sensaciones, certezas e imaginaciones que toma diversas direcciones complementarias: el proceso de gestación de un guión, la relación con un cineasta tan directo como tiránico, la recreación de la figura mítica de la ballena blanca y una suerte de tratado antropológico sobre los irlandeses.

En las primeras páginas de su libro, el autor de *Crónicas marcianas* y *El hombre ilustrado* define así a Huston: «*Mi director estaba allí, con botas y pantalones de montar, y una camisa de seda abierta en el cuello, que dejaba ver un pañuelo. Sus ojos se abrieron como platos cuando me vio allí Su boca de chimpancé se abrió unos cuantos centímetros y el aire salió de sus pulmones en una bocanada impregnada de alcohol*» [56]. Si obviamos la referencia alcohólica, tema del que Eastwood no hace especial mención en su película, y la definición de la boca de chimpancé, tendremos una presentación idéntica del personaje en *Cazador blanco, corazón negro*. El film comienza con una cabalgada de Wilson, a quien no vemos aún el rostro, montada en paralelo con el viaje de Peter Verrill, trasunto del propio Viertel (e interpretado por Jeff Fahey), en avión y luego en coche, hacia el mismo lugar al que se dirige el jinete. Se trata de un montaje de similar concepción al del inicio de *El jinete pálido*, alternando el quehacer de los buscadores de oro en su campamento con la cabalgada de los jinetes que se dirigen a ese lugar, aunque sin el evidente dramatismo de la situación con que arrancaba aquel western. Una vez detenidos los dos desplazamientos, vemos a John Wilson, émulo de Huston (y encarnado por Eastwood en un doble reflejo cinematográfico: el director interpreta a un realizador al que le gustaba también ser actor), ataviado de idéntica forma a como lo describió Bradbury en su novela, publicada, conviene aclararlo, en 1992, es decir, dos años después del rodaje del film de Eastwood. La reacción del personaje es casi idéntica, simulando sorpresa ante la llegada de su guionista cuando, en realidad, le estaba esperando y el recibimiento informal forma parte de la estudiada estrategia en las relaciones con sus colaboradores.

Viertel fue menos incisivo que Bradbury en su descripción de Huston, pese a que muchos consideran que tanto la novela como la película centran sus esfuerzos en atacar y desmitificar al director de *La reina de África*. Por lo que respecta a Eastwood, hay coincidencias en su forma de ver el negocio del cine. Cuando Wilson le dice a Verrill que «*para escribir una película tienes que olvidarte de que alguien vaya a verla*», parece estar citándose a sí mismo cuando planteó un film tan arriesgado, desde la perspectiva del gran público, como *Bird*. Aunque el cine de Eastwood tiende en los últimos tiempos a una mayor comprensión hacia sus personajes, esta definición autocrítica que hace Huston por boca de Wilson podría

suscribirla él mismo: «Somos como dioses, pequeños dioses repugnantes que controlan la vida de la gente que crean. Nos sentamos en algún trono celestial y decidimos si han de vivir o no según los méritos de sus aventuras en los rollos uno, dos, tres, etc., y determinamos si tienen derecho a vivir, y así es como llegamos a nuestro final» (Huston modificó el desenlace de *La reina de África*, ya que en el primer tratamiento, que era de su agrado, parecía la pareja encarnada por Humphrey Bogart y Katharine Hepburn). El hecho de que por vez primera Eastwood incorpore en la pantalla a otro cineasta real, le otorga un valor añadido a cada una de las sentencias que el personaje realiza sobre el cine en general y el sistema hollywoodiense en particular, aunque el director de *Sin perdón* se ha ahorrado las puyas permanentes que Wilson le suelta a su productor, Paul Landers (George Dzundza), evocación del británico Sam Spiegel reconvertido en el relato en un productor de origen húngaro, por la sencilla razón de que en la vida real se ha convertido en productor de sus propias películas.

Volvamos a Viertel. Este novelista y guionista de no muy extensa obra ^[57], que acabó instalándose en Marbella con su esposa, la actriz Deborah Kerr, lidió con la forma de trabajar de Huston, que siempre anteponía su intuición a la partitura del guión, y con su obsesión de cazar un elefante, el hecho por el que, según todos los indicios, montó la compleja producción de *La reina de África*. Cuando los inversores le sugirieron que realizara buena parte del film en estudio, ya que el rodaje en película de Technicolor en exteriores resultaba tan complicado como económicamente costoso, Huston aseguró que antes abandonaría el proyecto. Su idea era filmar las pesquisas del aventurero Bogart y la misionera Hepburn, huyendo con una destartalada embarcación de los alemanes por un río congoleño, como simple complemento a los safaris que pretendía organizar en busca de un buen ejemplar de elefante macho.

Tras dejar el rodaje, una vez finalizado el guión, o lo que Huston quería que fuera el guión, Viertel regresó a Europa, se instaló en París, quedó bloqueado con la novela que había previsto escribir y recurrió a sus experiencias africanas como nueva fuente argumental. El escritor aseguraba que Sam Spiegel fue uno de los que le animó especialmente para que escribiera el libro; estaba convencido de que el resultado sería un ajuste de cuentas con el tozudo Huston. Precisamente en la versión de Eastwood, las relaciones entre Wilson y Landers, entre el director y el productor, describen de manera contundente la visión que Huston tenía de los *producers*, aunque Spiegel no fuera el característico productor ejecutivo de un gran estudio.

Eastwood no fue el primero en interesarse en el tema. Explicaba Viertel en 1990: «En los años cincuenta, Burt Lancaster y su socio, Harold Hecht, habían comprado los derechos de la novela. Querían mezclar la intriga con la de otra novela, algo que habría resultado desastroso. Hace unos quince años, James Bridges y yo escribimos

una adaptación. Burt Kennedy, a quien le gustaba mucho la novela, incorporó otros elementos. Mientras tanto, el productor Ted Richmond había adquirido los derechos, pero tuvo todo tipo de complicaciones. Muchos directores demostraron su interés, como Peter Bogdanovich, y el guión llegó finalmente a manos de Clint Eastwood» [58].

El guión completado por Viertel y los realizadores James Bridges y Burt Kennedy fue el utilizado por Eastwood con algunos retoques para equilibrar a sus propias características las de Wilson-Huston. Viertel consideraba, en 1975, que el más idóneo para interpretar al cineasta-cazador era Jack Nicholson, pero en aquella época el actor estaba unido sentimentalmente a Anjelica Huston, y no le debía resultar muy conveniente involucrarse en una película en la que el padre de su compañera no salía demasiado bien parado. También se rumoreó que *Cazador blanco, corazón negro* no tuvo premio alguno en el festival de Cannes de 1990 porque la misma Anjelica era miembro del jurado, aunque todo son hipótesis: la hija de John Huston interpreta un papel en *Deuda de sangre*, la penúltima película realizada por Eastwood, y no se sabe que existieran roces entre ellos.

Cazador blanco, corazón negro se apoya en la obsesión y en la contradicción, dos elementos que definen muy bien al Huston evocado en la pantalla. Eastwood, tanto en su faceta interpretativa como en el trabajo de realización, hace demasiado evidentes los rasgos más reconocibles del personaje: 1) su forma de humillar a Landers, innecesaria si la comparamos con la naturaleza de los hechos que le llevan a ridiculizar a la inglesa antisemita y al racista director del hotel, con el que se enfrenta en una pelea inspirada, según confesión del propio Viertel, en un combate a puñetazos que mantuvieron Huston y Errol Flynn; y 2) su obsesión por la captura del elefante, que le lleva a desatender los consejos del experto cazador que ha contratado y, con ello, a provocar la muerte del fiel guía africano Kivu (Boy Mathias Chuma), un nuevo ejemplo de que en la selva africana la llegada de un cazador blanco provoca siempre la desaparición de un corazón negro.

El film no es un retrato en plano, sin aristas, del personaje del cineasta que se inventó un rodaje para hacer realidad el sueño de adornar el salón de su casa con una cabeza de elefante. Wilson es el primero en saber que su comportamiento no es el más acertado, entiende a Verrill cuando éste le explica lo que representan los elefantes, su valor mítico en unos tiempos de descreimiento, e incluso llega a afirmar que matar un elefante es un pecado: la obsesión deja paso a la contradicción. Pero Wilson ve también en la caza del elefante el último acto de rebeldía que puede permitirse, la exteriorización de un sentimiento que le lleva a tratar a los productores como mercaderes sin alma y a los actores —figuras completamente anecdóticas de Kay Gibson/Hepburn y Phil Duncan/Bogart, incorporados por Marisa Berenson y Richard Vanstone— como títeres sin nada que decir ni aportar; la constatación, en

definitiva, de que sigue siendo dueño de sus actos y puede tomar todas las decisiones, aunque eso le lleve a enemistarse permanentemente con el único que alcanza a comprenderle, Verrill, al que también humilla tratándole de cobarde cuando el guionista prefiere no seguirle fusil en mano a la búsqueda del enorme paquidermo.

Wilson se instala, sabiéndolo, en el territorio de la contradicción, y uno de los aspectos más interesantes del personaje, su forma de entender la cultura africana, resulta el menos trabajado por Eastwood y sus guionistas. Kivu se llama así porque un día viajó hasta la localidad de Kivu. Esa sencillez flota durante todo el relato sin acabar de instalarse en el mismo, por lo que al final, cuando, tras la muerte del guía, el cazador contratado por Wilson explica el significado de los tambores, cuyos sones empiezan siempre con la misma idea, la del cazador blanco y el corazón negro, la gravedad que implica la distinta óptica cultural resulta algo impostada por dos razones: porque no se ha formulado extensamente esa dialéctica entre dos formas de vida antagónicas y porque, durante buena parte de su metraje, *Cazador blanco, corazón negro* opta por una desdramatización por la vía de la ironía.

Dos secuencias marcan el tono de comedia bien presente en otros trabajos de Eastwood de la misma época, aunque aquí, a diferencia de *El principiante* o *Space Cowboys*, no hay atisbos de desmitificación. En la primera, antes de partir hacia África, la joven Irene Saunders (Catherine Nelson), una chica de la alta sociedad que había quedado citada para cenar con Wilson, les cuenta a éste y a Verrill su proyecto para una película romántica interpretada por un cachorro de perro. El gag, aposentado en la verborrea estúpida de la joven y las miradas escépticas de los dos hombres, se prolonga encadenado en cuatro breves escenas de continuidad, en el coche que les lleva a cenar, en el restaurante, de vuelta a casa en el automóvil y en el recibidor de la casa. En la segunda, en el hotel donde el equipo se hospeda antes de partir hacia el poblado en el que se rodarán los exteriores, Wilson deja en ridículo a la mujer antisemita y se pelea después con el director del establecimiento tras verlo maltratar a un camarero negro. Tanto la humillación a la que somete a la mujer como la contundencia de sus puñetazos, aunque acabe siendo derribado por su musculoso rival, no dejan de ser para Wilson una simple práctica deportiva: antes de enzarzarse a golpes con el director del hotel, el cineasta comenta que ha jugado la preliminar a favor de los judíos y ahora va a disputar la gran final por los negros.

Retrato de un artista aventurero, *Cazador blanco, corazón negro* tiene bien poco de película de aventuras, acepción africana, aunque a veces la escasa música de Lennie Niehaus, sólo utilizada en los planos de desplazamiento del convoy o en las situaciones previas a la cacería, tenga algo del estilo *mancini-hawksiano* de *¡Hatari!* (*Hatari!*, 1961). Eastwood tampoco busca especialmente los contrastes físicos con la naturaleza viva que somete a los personajes. La lluvia, por ejemplo, que en las posteriores *Sin perdón* y *Los puentes de Madison* crea notables efectos dramáticos,

aquí sirve simplemente para hacer avanzar el relato: el inicio de la torrencial estación de las lluvias impide el rodaje y facilita la cacería ante el desespero del productor. En la desoladora imagen final, un Wilson en primer plano da por fin la esperada orden de iniciar el rodaje. Lo hace de manera seca e indolente, sus ojos fijos aún en el lugar imaginario donde debe reposar el alma del guía negro muerto por el elefante que él estuvo a punto de cazar. Según la lectura incitada por este plano, seguido de unas bellas tomas crepusculares de la selva africana por las que desfilan los títulos de crédito con una música simple y respetuosa, de la muerte de un hombre anónimo, Kivu, surgió una película para muchos mítica, *La reina de África*. ¿Valía realmente la pena?

Ésa es la pregunta que se formulan Eastwood y Viertel, y la respuesta queda flotando dolorosamente sobre unas imágenes que no son otra cosa que la conciencia de los personajes, los reales y los inventados, y la de los espectadores que hemos asistido a esa transmutación de un hecho soñado —todo rodaje de una película mítica debe serlo— en una ficción sobre la futilidad de la vida y el arte.

EL PRINCIPIANTE

La aparente deuda que Eastwood tuvo que saldar con Warner por la financiación de *Cazador blanco, corazón negro* tomó la forma de *El principiante* (*The Rookie*, 1990), un thriller a medio camino del realismo y la espectacularidad jamesbondiana, hiperviolento y decididamente amoral, deudor en algunos aspectos de la serie Callahan, pero barnizado siempre de un áspero sentido del humor políticamente muy poco correcto y de una considerable distancia respecto a la masculinidad épica: en ninguna de las películas de Callahan se habría atrevido Eastwood a filmarse a sí mismo saliendo ensangrentado del interior de un automóvil, como lo hace el protagonista de *El principiante* tras una violenta colisión, llevarse un puro a la boca con gesto cómico y caer al suelo en redondo.

El film parte de un discreto guión original de Scott Spiegel y Boaz Yakin que Eastwood convierte en un tratado sobre la crueldad y en una visión crítica de la mecánica que conduce a un individuo del fracaso al éxito a través de la autopunición y de la asimilación de unas formas en las que inicialmente no creía. El principiante que da título a la película es el joven y balbuciente agente de policía David Ackerman (Charlie Sheen), hijo de uno de los hombres más adinerados de Los Ángeles, Eugene Ackerman (Tom Skerritt). Su inseguridad procede de un traumático hecho de la niñez, cuando no pudo salvar de la muerte a su hermano, y de una realidad del inmediato pasado, cuando después de aquel trágico acontecimiento su padre tomó distancias afectivas respecto a él y se limitó a costearle los estudios y una buena vida.

David se ha rebelado contra la situación familiar —su madre tampoco le hace demasiado caso— ingresando en el cuerpo de policía de la ciudad.



En oposición, el personaje que interpreta Eastwood, el detective de homicidios de origen polaco Nick Pulovski, es un trasunto más disconforme e irónico del inspector Callahan. Antes de ingresar en el cuerpo de policía fue corredor de coches, aunque sólo llegó a ganar algunas carreras locales. Está separado de su esposa, a la que se hace referencia únicamente en la secuencia en la que Pulovski le explica a Ackerman su pasado automovilístico y le muestra su colección de motocicletas; el apego por los vehículos de dos ruedas y alta cilindrada es una de las pocas cosas que ambos personajes tienen en común. Ackerman, haciendo gala de su inexperiencia y su predilección por el tópico, cree estar dando en el clavo cuando comenta que quizá la esposa no soportaba las carreras de coches, a lo que Pulovski contesta con un seco «*le gustaban los coches, pero no me soportaba a mí*». Otros rasgos: el veterano detective es un adicto a los cigarros habanos, pero nunca lleva cerillas y aún menos mechero.

Al comenzar el film, Pulovski pierde a su compañero, el detective de raza negra Powell (Hal Williams), cuando intentan detener a los individuos que llevan meses robando automóviles de lujo. Strom (Raúl Julia), el alemán que dirige la organización, le dispara con un fusil a bocajarro. Al día siguiente, el teniente Ray García (Pepe Serna) le asigna a Pulovski un nuevo compañero, el novato Ackerman. Si entendemos *El principiante* como una prolongación puesta al día de la serie Callahan, la inversión de algunos valores resulta interesante. Como en *Harry el fuerte*, segundo jalón de la serie, Pulovski tiene al inicio un compañero negro con el que se entiende a la perfección. En aquella película de Ted Post, el compañero sufría un atentado mortal bien avanzado el relato, por lo que no había un recambio para él. En *El principiante*, por el contrario, el personaje de Powell es asesinado en el prólogo, y hay tiempo suficiente para que un advenedizo, de similares características a la mujer policía que le asignaban a Callahan en *Harry el ejecutor*, ocupe su lugar como compañero del protagonista. Donde la frágil agente Moore de *Harry el ejecutor* fracasaba, ingresando en la lista de bajas de guerra que soporta estoicamente Callahan a sus espaldas, Ackerman triunfa, por lo que Pulovski puede así transmitirle sus valores, algo en lo que nunca creyó el protagonista de *Harry el sucio*.

Pero hay más. Si en el film inaugural de la serie el agente mexicano meditaba seriamente abandonar la policía, en *El principiante* es un teniente de origen hispano quien dirige el departamento al que pertenece Pulovski, y además resulta casi conmovedoramente comprensivo con los desatinos de su subordinado, le aprecia y protege, una estima de la que apenas gozó Callahan. Y si la repetición de nombres no es casual, quizás Ackerman aspire algún día al puesto de García, ya que el teniente de *La lista negra* también se apellida Ackerman. Teniendo en cuenta la construcción circular de *El principiante* —un thriller urbano sin vistas aéreas en las imágenes de apertura y cierre, por extraño que parezca—, que comienza con la secuencia en la que García le explica a Pulovski las cualidades de su nuevo compañero, Ackerman, y concluye con una secuencia de similar planificación en la que el ahora teniente Pulovski le presenta a Ackerman a la agente con la que formará pareja —en otra evidente referencia a *Harry el ejecutor*—, es más que probable que algún día, lejos de la ficción, el ya maduro Ackerman acabe convirtiéndose en teniente de policía.

El principiante es una película policial con atisbos de realismo que empieza con la filmación de una pesadilla, la de Ackerman enfrentado al comité que debe valorar inicialmente su ingreso en el cuerpo de policía y termina responsabilizándole de la muerte de su hermano en el pasado. Sabemos que es una pesadilla cuando Ackerman despierta sudoroso en la cama, junto a su novia Sarah (Lara Flynn Boyle), pero la planificación de la secuencia ya nos lo ha sugerido: inquietantes planos/contraplanos de los interrogadores y el interrogado, distantes e irreales debido al emplazamiento de la cámara, en plano general largo, el efecto del formato panorámico, la desnudez del decorado y la luz que diluye a los tres miembros del comité en una misteriosa penumbra. Eastwood repite inteligentemente el mismo tipo de planificación cuando Ackerman entra en la sala de juntas de su padre, manda salir a todos los consejeros, vicepresidentes y secretarios, y le pide al magnate paterno los dos millones de dólares que necesita para liberar a Pulovski de las garras de Strom. No es ninguna pesadilla, por supuesto, sino todo lo contrario, la superación definitiva de la misma: plantando cara a su padre, Ackerman vence por fin la zozobra que le atenaza desde la muerte de su hermano, y la plasmación de ambas situaciones de una manera similar refuerza el proceso que ha conducido al dubitativo agente de policía a superar sus miedos.

Buena parte de la película está destinada a mostrar el proceso de Ackerman, aunque en el dibujo del personaje abundan tanto las virtudes como los defectos. Su entrada en escena define muy bien el sentido del humor con el que Eastwood se plantea el relato. Aunque Pulovski le comenta que tal como va vestido recuerda a un viejo, la verdad es que en su primera aparición en pantalla parece recién salido de un *college* tradicional, con su corbata a rayas blancas y la placa de agente en el bolsillo izquierdo de la americana, que desde lejos parece el emblema del colegio en cuestión. La aproximación entre el maestro y el discípulo, ya que ése es el rol que acaba

aceptando Ackerman, resulta más rápida de lo que todo parecía indicar.

Cuando Pulovski entra en el despacho de García y empieza a hablar del caso Strom, el protagonista se desplaza casi imperceptiblemente hacia su izquierda, la cámara le sigue y entonces aparece en el encuadre Ackerman. Pulovski ni se había percatado de su presencia, y ése va a ser el tipo de relación que mantendrán en los primeros veinte minutos de metraje, el de la absoluta indiferencia. Pero Ackerman, como personaje, no como contrapunto, tiene más peso que todos los compañeros laborales de Harry Callahan, y en poco tiempo, en pocas escenas, se gana un amago de estima por parte de Pulovski y empieza a calar de verdad en la historia.

No es un proceso fácil, en absoluto. Hacia la mitad de la película, en la excelente secuencia del atraco al casino por parte de Strom y los suyos, filmada entre el espeso humo provocado por los atracadores, Eastwood agudiza el martirio de Ackerman de manera inesperada. La situación es la siguiente: Strom, su amante Liesl (Sonia Braga) y uno de sus secuaces obligan al director del casino regido por la mafia italiana a que les abra la caja fuerte, ya que con los dos millones de dólares que allí esperan encontrar paliarán los efectos devastadores que Pulovski ha causado en su lucrativo negocio de robo y despiece de automóviles. Pero del interior de la caja fuerte aparece el mismísimo Pulovski, acompañado de Ackerman. Tienen encañonados a los criminales, pero la resolutiva Liesl avanza hacia el joven agente, convencida de que no le disparará. Pulovski baja la guardia y se produce una corta y fatal refriega: Ackerman es tiroteado por la espalda por Liesl, mientras que Pulovski es tomado como rehén por Strom para salir del casino.

Cuando concluye la secuencia, una vez los criminales han partido con el detective secuestrado tras pedir a García un rescate por el mismo importe que esperaban encontrar en la caja fuerte, aparece al fondo del encuadre un tambaleante Ackerman. Cae al suelo y la cámara se mueve hacia el cuerpo para mostrar los tres casquillos incrustados en la parte trasera de su chaleco antibalas. Parece un movimiento evidente, innecesario: el espectador ya se ha dado cuenta de que David lleva el chaleco. Pero no lo es. Nada acostumbra a ser innecesario en el cine de Eastwood porque, en la secuencia posterior, el teniente García y el jefe del departamento miran con desprecio a Ackerman, sentado en penumbra en uno de los despachos de la comisaría: consideran que le dispararon por la espalda mientras huía cobardemente. Tras el último jalón del martirio personal (la aparente cobardía) llega la liberación catártica. Ackerman se dirige en su moto hasta el bar en el que le dieron una paliza mientras Pulovski interrogaba a uno de sus confidentes, quema la cara del propietario, golpea a todo el mundo, mata a uno de los perros que participan en las luchas de canes y le prende fuego al local.

Lo que sigue entra en el terreno del thriller-espectáculo, como si Eastwood quisiera coronar el tramo último de su película con un tipo de violencia mayestática

que ya no tiene demasiado que ver con lo planteado anteriormente, aunque siga prevaleciendo un cierto sentido de la parodia sobre un determinado cine hollywoodiense, de la serie James Bond a la de *Jungla de cristal*. La venganza de Ackerman en el bar prende la mecha de la exageración, y Eastwood no duda en filmar secuencias aparatosas como la de Pulovski y Ackerman lanzándose por la ventana de un almacén con un coche descapotable para aterrizar doscientos metros más abajo, o de provocar situaciones de humor macabro: Sarah mata a tiros a Loco (Marco Rodríguez), uno de los asesinos de Strom, y Ackerman, lejos de preocuparse por su estado —tiene el cuello ensangrentado y acaba de disparar por primera vez en su vida contra un ser humano—, se limita a sugerirle que la próxima vez apunte a las rodillas; ella dice, entre sollozos, que así lo había hecho.

Pese a esa duplicidad de criterios, que convierte también la muerte de Strom y Liesl a manos de Pulovski y Ackerman, respectivamente, en otra broma macabra y un expeditivo ajusticiamiento a la par, *El principiante* conserva su unidad y se sustenta, más que otros thrillers clásicos del director, en una puesta en escena extremadamente dúctil y asociativa. La manera de filmar la tan celebrada secuencia, por inesperada, por valiente, por tensa, de la violación del maniatado Pulovski a manos de la agresiva Liesl, duplicando las imágenes a través de los monitores de televisión que reproducen la escena grabada en vídeo, o los picados generales que muestran la carrera nocturna del camión con la plataforma metálica que sirve para cargar los coches rasgando el asfalto y produciendo un reguero de chispas, como si se tratara de la visión alucinada de una serpiente de fuego, son buenos ejemplos de la productividad visual de Eastwood. También destacan sus formas asociativas. Loco estrangula a Sarah con la misma fina y cortante cuerda con la que intentó estrangular a David; en el siguiente plano, éste se dirige en moto hacia la casa para salvar a Sarah; Eastwood une ambas situaciones por un simple corte de montaje que enlaza el plano de la cuerda sesgando el cuello de la muchacha con el detalle de la sanguinolenta herida en el brazo de Ackerman, que se hizo cuando protegió su cuello de esa misma cuerda con la que ahora Sarah está a punto de perder la vida.

No muy proclive a los homenajes y guiños, Eastwood sucumbe a la tentación de realizar uno muy entrañable en los momentos previos a la agresión de Loco a Sarah. El asesino se ha hecho pasar por el teniente García. Ella prepara café en la cocina, entra en el salón y descubre al verdadero García entrevistado por televisión. Loco cambia de cadena con el mando a distancia y en el televisor aparece, fugaz, la araña gigante de *Tarántula*, aquel arácnido mutante que el mismo Eastwood se encargaba de liquidar arrojando bombas de napalm sobre su velludo y radioactivo cuerpo.

SIN PERDÓN

Un guionista totalmente desconocido llamado David Webb Peoples terminó de escribir el guión de *The Cut Whore Killings* (“Los asesinatos de la prostituta cortada”) entre 1975 y 1976. En él se narra la historia de William Munny, un viejo forajido retirado y convertido en criador de cerdos. Munny volvía a la actividad pretérita, pese a los once años transcurridos desde que escondió las armas y a la escasa velocidad y habilidad en el manejo de las mismas, para reconvertir su aciaga situación después de la muerte de su esposa y la imposibilidad de seguir adelante solo con la granja y sus dos hijos. Munny desenfundaba de nuevo sus colts atraído por la suma de dinero prometida por un grupo de prostitutas de Big Whiskey, una localidad de Wyoming controlada con mano firme por el sheriff Little Bill Daggett. En 1880, año en el que acontece la acción, Big Whiskey representaba uno de los últimos lugares de la frontera moral del país, allí donde aún no se habían instaurado la ley y el orden. Las prostitutas ofrecían una recompensa de mil dólares por la cabeza de los hombres que habían agredido y marcado a una de sus compañeras, puestos en libertad por Little Bill sin cargo alguno tras un simulacro de juicio. Las prostitutas, lideradas por Strawberry Alice, tomaban la decisión de invertir su dinero en un poco de justicia.^[60]

David Webb Peoples no era nadie a mediados de los setenta, tan sólo uno de tantos escritores intentando encontrar un hueco en Hollywood ^[59].

Ese respeto vino dado por el interés que Eastwood demostró en la historia tal como era, sin modificaciones ni añadidos. Pocos directores adquieren los derechos de una novela o un guión original y esperan un decenio entero antes de trasladarlo a la pantalla. Si ocurre, acostumbra a ser por problemas económicos, por dilemas de producción o complicaciones con el reparto elegido. Nunca porque el director en cuestión considere que dentro de diez años estará mejor preparado para poner en escena esa historia. Porque no fue tan sólo una decisión concerniente a su faceta como actor. El Eastwood de 1983 no había rodado aún *El jinete pálido*, y el western sobre el pistolero que vuelve a su antigua actividad no hubiera sido lo mismo de no precederle en el tiempo filmográfico el justiciero conjurado por el deseo de una adolescente de aquel film anterior. Además, en 1983 Eastwood sólo había dirigido algunas obras de cámara de factura modesta, como *El aventurero de medianoche*, y en 1992 ya tenía sobre sus espaldas dos títulos mayores en su atrevido despegue hacia formas más clásicas que renunciaban a sus atributos esenciales, *Bird* y *Cazador blanco, corazón negro*. Eastwood supo ser paciente, una virtud adquirida con los años y la templanza como cineasta, y *Sin perdón* apareció en el momento justo. Que además ganara varios Oscar y creara la falsa ilusión de que el western renacía son detalles añadidos que no han influido para nada en la consideración de la película: el cine del oeste continúa arrinconado en los despachos de las grandes productoras y, salvo aisladas y por lo general inconsistentes excepciones, posee en la actualidad la

misma situación anémica que se le detectaba antes de que Eastwood realizara el film.



En la citada entrevista con Peoples, el guionista destaca la influencia que en su trabajo ejerció el guión de Paul Schrader para *Taxi Driver* (*Taxi Driver*, 1976; Martin Scorsese): «Cuando Travis Bickle está solo en su habitación y se le oye decir para sus adentros “quiero ser un hombre como los demás”, o “quiero ser una persona como cualquier otra”, era un pensamiento muy profundo que realmente expresaba un tipo de angustia, de aislamiento y soledad que encontré muy fuerte. Hay mucho de William Munny en esa frase» [61]. Manteniendo esa idea de la pugna del individuo que desea llevar una vida normal, integrarse y diluirse al mismo tiempo en el cuerpo social para evitar la extrañeza de sus propios actos, Eastwood le dio otros alcances al material de Peoples al realizar la película en 1992. Para el director, «el argumento no ha envejecido en absoluto; es aún más fuerte que en la época en el que fue escrito. Enseguida me di cuenta de que no era necesaria retocarlo. La fábula es, si cabe, aún más pertinente en la actualidad, en estos tiempos de recesión, después del caso de Rodney King, los motines de Los Ángeles, el cuestionamiento del sistema judicial» [62]; «La película se desarrollaba en 1880, pero trataba de la violencia armada, un problema de rabiosa actualidad» [63].

Sin perdón no es más violenta que el grueso de westerns de las últimas dos décadas, y sin embargo su violencia se adhiere en el espectador de igual manera que la lluvia generosamente presente en el relato empapa a sus protagonistas: la larga agonía del individuo alcanzado por una bala en el vientre; la paliza que Little Bill (*Gene Hackman*) infringe a uno de los primeros pistoleros que llega a la ciudad alentado por el dinero de la prostitutas, Bob “El inglés” (*Richard Harris*), que recuerda a la que el sheriff encarnado por Karl Malden le daba a su antiguo socio Marión Brando en la única película de éste como director, *El rostro impenetrable* (*One-Eyed Jacks*, 1961); la posterior paliza del mismo Little Bill a Munny, tiritando

de frío y de fiebre; el duelo final en la cantina, rematado a fogonazos secos y remachado por la manera que Munny tiene de disparar a sangre fría contra el malherido sheriff. La violencia, sin retórica inútil, sin énfasis visual, sin ambigüedad alguna en la mostración de sus causas y efectos, nutre a *Sin perdón* de personajes en el ocaso, asumido o no, de sus existencias, que contemplan su rostro vacilante en el espejo nada deformado en el que se convierte el uso de la fuerza bruta, como iniciativa y como respuesta; como olvido y, aunque resulte paradójico, regeneración.

Contemplemos a los personajes. Munny es un pistolero retirado, conocido por sus actos como ladrón de bancos y atracador de trenes, que no ha sabido ser granjero y vuelve a rentabilizar su habilidad con las armas sirviendo a los deseos de venganza de un grupo de prostitutas. Little Bill es un sheriff autoritario que no quiso imponer la verdadera autoridad cuando fue necesario, al detener y después dejar en libertad a los agresores de la joven Delilah (Anna Thompson), la prostituta rubia con el rostro marcado a cuchillo, por lo que desencadena con su decisión una oleada de violencia tan inútil como difícil de contener. Peoples justifica en cierta manera a su personaje, asegurando que su exacerbada violencia es el recurso que emplea para no tener que matar —sus palizas son esencialmente intimidatorias y le impiden llegar a una situación en la que tenga que usar las armas de fuego contra alguien—, pero para Eastwood sería otro (rudimentario) defecto en el sistema que se estaba comenzando a instaurar.

Sigamos. Bob “El inglés” es un cazarrecompensas tradicional que sólo acciona el gatillo si hay dinero de por medio y se hace acompañar por un biógrafo que ensalza el más miserable de sus actos. Ned Logan (Morgan Freeman), otro pistolero retirado con mejor suerte que su amigo Munny —vive con una mujer india en una pequeña granja—, le acompaña en el último acto de su vida, asumiendo con mayor serenidad y convicción el ocaso de su trayectoria. Schofield Kid (Jaimz Woolvett) es un adolescente ávido de gloria pistolera, miope y ambicioso; es él quien convence a Munny y Logan para que le acompañen a Big Whiskey en busca de los agresores de Delilah, pasando buena parte del viaje interrogándose, fascinado y receloso al mismo tiempo, por las gestas que se le conocen a Munny. Ninguno de estos personajes permite la identificación del público. O son demasiado viejos o demasiado advenedizos; o demasiado hipócritas o demasiado ambiciosos. El único que mantiene una cierta cautela es el encarnado por Morgan Freeman, pero no redime al resto de su categoría de espectros de un género fantasma, el western de los noventa.

Contenida entre dos panorámicas del crepúsculo de idéntica construcción pero muy distinto significado, con el árbol solitario que sirve de tumba a Claudia Munny, la esposa del pistolero fallecida de viruela dos años antes, presidiendo el encuadre, la historia de *Sin perdón* habla de la violencia armada, de la diferencia entre el derecho natural al que siguen aferrados en mayor o menor grado todos los personajes del film

y las leyes civiles que se propagan desde las zonas más urbanizadas del país, de la falta de implicación de quienes detentan la justicia, de la génesis del mito y su propia autoconclusión a las puertas de la nueva era. La figura del biógrafo de Bob, WW. Beauchamp (*Saúl Rubinek*), resulta fundamental en el engranaje del relato. Escribe, ensalza y exagera las andanzas del pistolero profesional, al igual que hacía el escritor que creó la leyenda de Buffalo Bill, como explicó irónicamente Robert Altman en *Buffalo Bill y los indios (Buffalo Bill and the Indians, or Sitting Bull's History Lesson, 1976)*. Una vez Bob es expulsado de la ciudad, Beauchamp se queda al lado de Little Bill con el fin de escribir su historia y dejarla impresa para la posteridad. En la secuencia del enfrentamiento final, Beauchamp está allí, presente en la línea de fuego, haciendo de cronista en directo de los acontecimientos y alimentando y transmitiendo un poco más la épica herida y teatralizada de los mismos; gestando el mito cuando ya no hay necesidad de ello.

Pero *Sin perdón* es también un western sobre el fin de los tiempos que no acata los modos de la variación crepuscular, al menos al estilo de David Miller, Sam Peckinpah o Walter Hill. En Eastwood afloran conceptos mucho más directos, hiperrealistas. Munny decide dejar la granja durante un par de semanas para seguir a Schofield Kid. Agarra su revólver, apunta a un blanco, dispara y yerra el tiro. Lo mismo le ocurría a Josey Wales cuando, en una acción similar, aunque sobre las cenizas calientes de la casa que había sido suya, recuperaba su pistola y empezaba a disparar obstinadamente contra una madera hasta hacerla astillas. En el plano siguiente, el protagonista de *Sin perdón* sale de la granja con un rifle, dispara y esta vez no falla. Peckinpah, a veces más retórico, habría subrayado la miopía de alguno de sus héroes otoñales con algún apunte verbal o un plano de unos lentes tan humillantes como necesarios. Eastwood muestra con sencillez expositiva la situación actual del personaje, que acto seguido intenta montar su caballo y cae de bruces al suelo. Y en pleno viaje, enferma sobre la montura tras quedar completamente empapado por la lluvia que no cesa de caer.

Munny se va reencontrando poco a poco con todo aquello que abandonó once años atrás. Y aunque no le gusta lo que ve en sí mismo y en quienes le rodean, legitima su acto final, algo así como la escena deseada por el público en todo film de Eastwood, pero que contiene la perversión de ese mismo deseo: tras cobrar lo prometido, Munny vuelve a Big Whiskey para vengar a su amigo Logan, muerto a tiros por el sheriff Doggett, y pese a salir triunfador, la secuencia en sí misma, como está construida y resuelta, hace imposible la identificación con lo que antaño fue el personaje, sepultándole, pues, en el anonimato del relato, en el fin de los tiempos que relata. Ese desenlace, con Munny montado en su caballo blanco, chorreando el agua de lluvia y gritando a las gentes del pueblo que nunca vuelvan a tocar a una puta, mientras la oscuridad de la noche queda rasgada a fogonazos por la débil luz de

algunas antorchas, puede recordar al de la disputa final de *Infierno de cobardes*, donde eran las casas en llamas las que arrojaban luz sobre los personajes. Pero después de la violencia nocturna llegaba en el primer western de Eastwood un plano del nuevo día, mientras que en *Sin perdón* todo sigue en penumbra.

Arquetipo del clasicismo narrativo en plena era de la deconstrucción de la puesta en escena clásica, *Sin perdón* huye, si se quiere paradójicamente, de las convenciones más reconocibles del cine del oeste, situándose en una atractiva mixtura entre lo que fue el western y lo que, de seguir realizándose películas en la estela de la de Eastwood, podría haber sido. El clasicismo, más evidente que en *El jinete pálido*, se manifiesta en el trabajo de realización, en la implicación de espacio y personaje, en la certera lasitud de los movimientos de cámara en ruta, en la duración de las secuencias y en la longitud temporal de los planos que las componen. Pero en su itinerario dramático, *Sin perdón* ahonda en el contrasentido, enfrentando al personaje con los mecanismos de los que se nutre. Antonio Weinrichter lo explicó muy bien en su crítica de la película: «*La tarea que le propone el cazarrecompensas, aún mercenaria, serviría tradicionalmente para permitirle regenerarse por el valor afirmativo de la acción; pero lo irónico, claro, es que Munny ya está regenerado y que la acción violenta que se apresta a iniciar, abandonando a sus hijos, es precisamente lo que la película quiere denunciar. Así se genera, ya desde el principio, una tensión entre las expectativas del público y la inercia narrativa del género, por un lado, y lo que trata de decir la película, por otro*» [64].

El plano final de la película, simétrico al del inicio, estructura circular al fin y al cabo, no esconde su amargura. Sabemos que Munny era un alcoholíco y que fue la fallecida Claudia quien logró regenerarlo, pero haber matado de nuevo a seres humanos para lograr aquello que no pudo obtener con la cría de cerdos, el mantenimiento de una granja y el cuidado de sus dos hijos, no le coloca en una situación mucho mejor de la que tuvo en el pasado, en el contraplano del relato, aquello que no acaba de explicarse pero se sabe. La plástica imagen de apertura, aprovechando en toda su magnitud el formato panorámico como no se hacía desde los tiempos horizontales de David Lean y *Lawrence de Arabia* (*Lawrence of Arabia*, 1962), muestra en un gran plano general la diminuta figura de Munny cavando una fosa junto al gran árbol que preside el encuadre, con la casa a la izquierda del mismo, el fondo inundado de luz cenital y la melodía tenue del tema “Claudias Theme”, escrito por el propio Eastwood. Sobre la imagen en plano fijo aparece una leyenda, que nos explica cómo la madre de Claudia nunca entendió la razón por la que su hija se casó con Munny, «*un hombre de carácter notoriamente inmoral y violento*».

La imagen que cierra la película parece idéntica. La cámara está emplazada en la misma posición, la iluminación es igual y suena de nuevo el bello tema musical. La figura, una simple silueta en miniatura que, pese a la lejanía, ya se nos ha hecho

reconocible, sale ahora de la casa y se detiene junto a la tumba. Hay un elemento que no estaba en el plano de apertura, la ropa tendida en una cuerda balanceándose por el viento. Justo cuando termina la segunda leyenda, en la que se nos dice que finalmente la madre de Claudia vino para conocer el lugar en el que estaba enterrada su hija, aunque no encontró ni a Munny ni a sus dos hijos, y que quizá el pistolero se había convertido en un rico comerciante en otro lugar, la ropa tendida y la figura humana desaparecen literalmente del plano, como fantasmas, sin que varíe el encuadre. Nunca el verdadero desenlace de una película tuvo una apariencia tan sencilla y sutil.

Sin perdón, en el terreno del western naturalista, incide —y supera parcialmente— en los logros plásticos de *El jinete pálido*. La reflexión visual de Eastwood no parte de otra cosa que de un acercamiento a la verdad histórica transmitida con la luz y el empleo del color, el vestuario y la arquitectura rudimentaria de la época: «*El simplemente una película tormentosa. Hay que tener en cuenta que se sitúa en una época en la que la gente no tenía gran cosa con qué iluminarse, y la única luz artificial procedía de las lámparas de aceite. Si al rodar una escena nocturna hubiéramos decidido iluminar mucho la acción, resultaría totalmente legítimo que nos preguntaran que de dónde procedía toda esa luz*» [65]. Los responsables de las salas en las que se exhibió *Sin perdón* no tuvieron que colgar junto a la taquilla un cartel en el que se advirtiera de la baja intensidad luminosa de la película, para evitar que parte de los espectadores se quejaran o reclamaran la devolución del importe de su dinero, como sí ocurrió en el cine de Barcelona que estrenó *El jinete pálido*, pero motivos habrían tenido también.

Con todo, la gama cromática es algo más amplia en este western. Si en *El jinete pálido* Eastwood y Bruce Surtees prolongaron la penumbra de las escenas nocturnas o en interiores con unos exteriores diurnos de estética neblinosa, Eastwood y Jack N. Green en *Sin perdón* optaron por una mayor pureza fotográfica que capta las líneas ocres del horizonte, la blancura cegadora de los parajes nevados, el azul límpido de los cielos, la humedad de las calles enlodadas de la ciudad, el regusto áspero de la tierra reseca, la débil y aceitosa luz de una lámpara que permite vislumbrarse entre sí a los personajes en el interior de una alcoba, las formas silueteadas en el interior del saloon y la cortina acuosa que se crea entre la cámara y los personajes con la torrencial lluvia que aparece en los momentos climáticos y cinéticos del relato.

UN MUNDO PERFECTO

El *ranger* de Texas Red Garnett (Eastwood), su ayudante Tom Adler (Leo Burmester) y la criminóloga Sally Gerber (Laura Dern) conversan en el interior de la caravana-oficina que les ha facilitado el gobernador de Texas, un detalle más propio de alguien

que se presenta a la reelección que del político convencido de la utilidad del sofisticado vehículo en cuestión. Están en ruta a la caza de un delincuente evadido de la penitenciaría de Huntsville, Butch Haynes (Kevin Costner), que ha logrado escaparse en la noche de Halloween en compañía del beligerante y sádico Terry Pugh (Keith Szarabajka). Haynes ha disparado contra su acompañante, con el que nunca se entendió, y tiene como rehén a Phillip Perry (T.J. Lowther), el hijo pequeño de una familia de testigos de Jehová.

En un momento de la conversación, el ayudante de Garnett comenta que en un mundo perfecto, el pueblo entero habría formado una cadena humana y peinado el campo hasta encontrar a los evadidos. Sally contesta: «*En un mundo perfecto no pasarían cosas como éstas*». Pese a que la película se titule precisamente *Un mundo perfecto* (*A Perfect World*, 1993), ninguno de sus protagonistas, ni el veterano ranger, ni su ayudante, la idealista criminóloga, el recluso evadido, el niño secuestrado y los diversos personajes que encuentran en su huida, llega a creer nunca que estén viviendo en un mundo perfecto. Y cuando rozan ese ideal imposible, como lo hace el pequeño Phillip en su relación con Haynes, que es la materialización opaca del padre que nunca ha tenido, la cruda y violenta realidad se impone sobre cualquier otra consideración.

Eastwood inicia su película con un plano casi fantasioso de Haynes tumbado sobre la fresca hierba. Su rostro está a punto de perderse en el margen derecho del encuadre, con una planificación ciertamente irreal, mientras que junto a él reposa la careta de un disfraz de Halloween, el del fantasma Casper ^[66], y varios billetes de dólar revolotean por el suelo. Hay un sonido distorsionado de fondo, el de un helicóptero ralentizado, y el personaje parece dormitar apaciblemente. Esta será también una de las imágenes de cierre de la película, cuando Haynes, malherido por un disparo del propio Phillip y abatido finalmente por el agente federal con el gatillo fácil, cierra por última vez los ojos, una suave brisa mece la hierba y vemos que aquel sonido distorsionado, acompañado de una imagen ralentizada, pertenece al helicóptero en el que ha llegado la madre del pequeño, y en el que ahora Phillip se aleja verticalmente y para siempre de ese amago de mundo perfecto que ha llegado a conocer.



Nunca sabremos qué hubiera pasado con la historia de *Un mundo perfecto* de haberla realizado Steven Spielberg, el director inicialmente previsto, con Denzel Washington en el papel interpretado por Costner. Cuestiones de estilo y gusto aparte, uno imagina la relación entre Haynes y el pequeño Phillip desarrollada de forma menos seca a como la plantea Eastwood. Pero eso es, obviamente, una apreciación subjetiva y sin fundamento. Sí lo tiene más, de fundamento, el cambio de Washington por Costner. Los rasgos que definen su personaje son los propios de un blanco de clase baja, de un representante de la basura blanca americana, cuya infancia transcurrió como una auténtica pesadilla por culpa de las palizas que su padre infringía a las prostitutas con las que se acostaba regularmente. Inmerso en ese ambiente degradado y violento, Haynes acabó matando a un individuo que quería forzar a su madre en un garito en penumbra de Nueva Orleans.

La figura de Garnett asume al principio la función del testigo en apariencia pasivo de la acción, provisto de los signos de identidad habituales en la tipología Eastwood. Trata condescendentemente a Sally, a la que confunde primero con la nueva secretaria, y no desaprovecha la más mínima oportunidad para reírse de los políticos y de los burócratas. Por indumentaria y funciones diríase que es la prolongación, en cáustico, del personaje que encarnó el actor en *La jungla humana*. Además, pudo haber conocido al guardaespaldas de *En la línea de fuego*, ya que la acción de *Un mundo perfecto* acontece muy cerca de Dallas justo dos días antes de la visita y del asesinato de John E Kennedy.

Pero el *ranger* no tarda en convertirse en una sombra alargada que se extiende sobre el personaje de Haynes. A través de una conversación muy westerniana entre Garnett y la criminóloga, a la lumbre de una hoguera al aire libre, en plena noche, sabremos que Haynes ha formado parte de las imperfecciones de ese sistema que tanto cuestiona, aunque tenía sus motivos. Garnett, que en ningún momento se caracteriza por la obsesión profesional de otros policías encarnados por el actor, es más, prefiere que Haynes cruce la frontera del estado para que se encarguen del caso

los federales, sobornaba a jueces si creía que el veredicto que iban a dar no sería justo. Y en uno de esos sobornos logró que el pequeño Haynes fuera enviado a un reformatorio, porque estaba convencido de que si volvía con su padre, se convertiría en un delincuente brutal como él.

Los dos personajes no llegan a encontrarse hasta la parte final, y cuando Haynes mirándole a la cara le pregunta si le conoce de algo, Garnett se niega a sí mismo y responde que no. Interrogado sobre si se había planteado mostrar *en flashback* aquel primer encuentro entre el maduro Garnett y el pequeño Butch, Eastwood contestaba: «No, pero había un *flashback* en el guión: la escena en la que Butch niño mata al hombre que agrede a su madre en un bar de Nueva Orleans. La filmé, pero no la he retenido en el montaje; no se insertaba demasiado bien. Era mejor dejarlo a la imaginación del espectador» [67]. La elección de suprimir cualquier visualización de la niñez de Haynes parece la más razonable, aunque con respecto a la utilización del *flashback*, ¿no es acaso toda la película un *flashback* irreal que se inicia y concluye con Haynes tumbado en el campo, la materialización de un sueño o el recuerdo último de lo más intenso de toda una vida, su relación con el niño que nunca tendrá como hijo, mientras llama a las puertas del cielo, que cantaría Bob Dylan?

Pero aunque sin verse ni tocarse, sin acosarse frontalmente ni repelerse, los itinerarios del *ranger* y del prófugo en la misma dirección se cruzan mucho antes. Gracias a uno entendemos mejor al otro, y viceversa. Comprendemos el asco de Haynes cada vez que un adulto trata mal a un niño, e intuimos también lo que pasa por la mente del expeditivo *ranger* a medida que se aproxima el encuentro con el evadido que un día, a través de un soborno, de otra fisura en el sistema, intentó reformar. De ahí el relieve que adquiere la secuencia en casa de la humilde familia negra, muy propia del Eastwood de los noventa, en la que cristalizan los conflictos ya desarrollados y los más latentes. Con Denzel Washington en el papel, por simple cuestión de color de la piel, tanto de las víctimas como del verdugo, la secuencia habría tenido un sentido distinto. Pese a que el cabeza de familia les ha dado cama y comida, Haynes no soporta que pegue a su hijo, pero al mismo tiempo increpa airadamente a Phillip. Mientras juega con el atemorizado niño negro, obliga a Phillip a apuntar con su pistola al padre del pequeño. Haynes quiere ganarse el cariño del niño, pero no duda en encañonar al padre ante su aterrorizada mirada. Obliga al hombre a abrazar a su hijo y decirle que le quiere, pero también chilla a Phillip para que traiga unas cuerdas con que atarles.

Pocas secuencias en la obra de Eastwood muestran y prolongan tanta tensión. *Un mundo perfecto* aparece apuntalada en la idea de la contradicción entre lo que se desea y lo que uno sabe que no puede tener. No hace falta que poco después Haynes le diga a Phillip que, si tenía que ocurrir, se alegra de que haya sido él quien apretara el gatillo. Toda la violenta secuencia en casa de la familia negra parece diseñada para

desembocar en ese acto, el de Phillip disparando contra Haynes para que no haga daño al padre, que no es otra cosa que un suicidio. Desde que inicia el viaje con ese niño que ha perdido buena parte de su infancia por culpa de la rigidez de su familia, como él perdió la suya por culpa de un padre ausente de quien sólo guarda una postal enviada desde Alasita, Butch Haynes sabía que no sobreviviría a los acontecimientos. El soborno de Red Garnett tampoco sirvió de nada.

LOS PUENTES DE MADISON

Eastwood y Spielberg volvieron a coincidir en el interés por un mismo proyecto, aunque en este caso llegaron a establecer una fructífera relación. A diferencia de la mayor parte de las películas que constituyen este capítulo, *Los puentes de Madison* (*The Bridges of Madison County*, 1995) no fue un proyecto personal de su director. Los derechos de la novela en que se basa el film, un best seller melodramático escrito por Robert James Waller, habían sido adquiridos por Spielberg para su firma Amblin Entertainment. Según relata Richard Schickel en su biografía sobre Eastwood, ^[68] el guionista Richard LaGravenese había escrito una adaptación que aún no tenía un estilo y una forma definitivos. Spielberg quería realizar personalmente la película, pero acabó delegando en el australiano Bruce Beresford debido a su abultada agenda como director. Para el principal personaje femenino, Francesca Johnson, una mujer de origen italiano que vive con su marido y sus dos hijos adolescentes en una granja de Iowa, en 1965, se habían barajado los nombres de Anjelica Huston y Meryl Strepp, aunque Beresford prefirió realizar un viaje por Europa a la búsqueda de una actriz más joven y desconocida. Sin que Beresford abandonara del todo el proyecto, Spielberg contactó con Eastwood. Mientras tanto, otros actores salieron a la palestra y se habló de Robert Redford y Glenn Close, que ya habían trabajado juntos en *El mejor* (*The Natural*, 1984; Barry Levinson), para interpretar el film.



La opción de Beresford se diluyó y Eastwood aceptó el encargo, asumiendo

también el papel de Robert Kincaid, el veterano fotógrafo que debe realizar un reportaje sobre los puentes cubiertos de Madison para el *National Geographic*. «Había tres o cuatro guiones distintos y cada uno iba en una dirección diferente. Algunos cambiaban completamente el argumento. Lo reescribimos. Era el nacimiento del romance entre dos extraños. Eso me gustaba. Pero el libro estaba construido desde el punto de vista del hombre, y a mí me parecía que en realidad la historia es de la mujer» [69]. A tenor de este comentario de Eastwood, el proceso de reescritura del guión original, en el que se implicó como en la mayoría de sus películas, arrojó una luz distinta sobre el texto. Esa misma razón, cambiar el punto de vista del relato y otorgarle el protagonismo al personaje de Francesca, fue también lo que decidió finalmente a Meryl Streep a interpretar la película.

El tono de *Los puentes de Madison* es todo lo pausado que no acostumbran a ser los guiones de Richard LaGravenese, responsable de, entre otros films, la fantasía excéntrica y torrencial de Terry Gilliam, *El rey pescador* (*The Fisher King*, 1991), y el melodrama infantil, y también un punto alucinado, *Unstrung Heroes* (1995), dirigido por Diane Keaton. Es evidente que Eastwood llevó el relato al terreno que más le interesaba en ese momento, limando sus efectos más innecesariamente melodramáticos y asumiendo con una convicción envidiable un papel inductor, aunque secundario, en la marea de sentimientos contradictorios en la que se instala la película.

Los puentes de Madison acontece en dos tiempos. El momento presente corresponde a los hijos de Francesca, Carolyn (Annie Corley) y Michael (Victor Slezak), que acuden a la granja familiar tras la muerte de su madre y descubren, a través de la lectura de unas cartas y unos diarios guardados bajo llave, la aventura sentimental que ella vivió con Kincaid. El pasado le pertenece a Francesca, a esos cuatro días de 1965 en los que, sola en la granja porque los hijos y el esposo, Richard (Jim Haynie), se habían ido a una feria de ganado, conoció a Kincaid y vivió con él un intenso romance que no pudo prolongar. Pese a no verse nunca más, Francesca y Robert permanecieron siempre unidos. Él le dejó todas sus pertenencias al morir, y ella incluye en su testamento un último y definitivo acto de amor: pide, exige, que no sea enterrada en la tumba familiar, junto a su marido, sino que sus cenizas sean esparcidas en uno de los puentes de Madison que visitó con Kincaid treinta años atrás.

La estructura empleada por Eastwood potencia sobremanera la fuerza del drama, del fulgor, las dudas, la confirmación y la pérdida del espasmo amoroso. Iniciando el relato con el descubrimiento de los hijos en la edad adulta, que nunca sospecharon nada de lo que ocurrió durante aquellos cuatro días primaverales, y sabiendo el espectador que Francesca y Robert no pudieron prolongar, al menos en el plano físico, su sentimientos, ya que ella decidió quedarse con su familia, la historia

evocada en *flashback* adquiere una dimensión muy distinta a la que podría proporcionar una narración lineal y cronológica. Además, la película no se centra solamente en la relación entre Francesca y Robert, sino que la recreación de la misma a través de la lectura de los diarios actúa sobre la propia conciencia de los hijos y modifica sus puntos de vista hacia su madre y en sus propias y maltrechas experiencias conyugales.

Por ello las cuatro breves escenas de regreso al presente resultan de lo más conveniente, ya que dibujan el cambio que se opera en Carolyn y Michael a medida que van conociendo más detalles de aquella historia amorosa que nunca imaginaron. Si Carolyn es más abierta, Michael resulta un personaje tradicionalista que no quiere incinerar el cadáver de su madre por cuestiones religiosas, tampoco desea leer los diarios y se pregunta, inocente, si hubo sexo entre ellos; la hermana le contesta que debe ser bonito vivir con Peter Pan instalado en la cabeza. En este sentido, y a pesar de su efectista desenlace por lo que atañe a los hijos —Carolyn llama a su marido, del que se estaba distanciando, y Michael abraza a su esposa, con la que no se entendía —, *Los puentes de Madison* puede verse también como una notable película de conocimiento.

El trabajo de Eastwood es sumamente elegante y, a la vez, práctico. El paso del tiempo real al pasado en el inicio del *gran flashback* que compone todo el film es un buen ejemplo de lo primero. La voz de Carolyn iniciando la lectura del diario se transforma, cuando la acción se ubica en 1965 mediante un cambio encadenado de plano, en la voz de Francesca. La inclusión de la música diegética demuestra muy bien lo segundo. Eastwood no quería caer en la tentación de ilustrar el relato con música country, aparentemente lo más lógico tratándose de una historia ubicada en la América profunda. Esa elección, razonable y dudo que criticada por nadie, habría ido en contra de los propios personajes, ya que Kincaid es, como él mismo se denomina, un ciudadano del mundo que recuerda sus fascinantes experiencias africanas, carece de hogar en el sentido estricto del término y se vanagloria de tener amigos con los que charlar en todos los rincones del mundo, mientras que Francesca se encuentra desclasada en ese apacible medio rural del que no ha sabido salir.

Eastwood, por lo tanto, prefiere aislar musicalmente a sus personajes del contexto en el que se han conocido. Por eso introduce preciosos estándares jazzísticos — básicamente interpretados por el *crooner* negro Johnny Hartman— en vez de risueñas canciones de country, y lo hace de forma cotidiana, cuando Kincaid busca sintonizar una emisora de blues de Chicago tanto en la radio de su camioneta como en la cocina de la casa de Francesca. Por el contrario, cuando el marido, de vuelta a casa, pone la radio en el coche, sólo se escucha el rutinario informe agrario de la jornada. La pareja, también por pura lógica de ese mismo contexto, decide tomar unas copas en un club de carretera concurrido sólo por negros y en el que actúa una banda de

rhythm'n'blues. Es, por supuesto, el único lugar en que nadie les reconocerá.

Los puentes de Madison es una película muy trabajada en todos los sentidos. El espectador recuerda especialmente la notable secuencia bajo la lluvia, cuando Francesca contempla la camioneta en la que Robert está a punto de alejarse para siempre de la ciudad, sujeta la manecilla de apertura de la puerta de su vehículo, duda, su marido toca la bocina, el semáforo se pone verde y, finalmente, Kincaid dobla en una dirección que ya no es la de su amada. Pero igual de notable, por intensa y delicada a la vez, resulta la del definitivo acercamiento físico entre los dos protagonistas en la cocina de la casa de los Johnson, allí donde suceden las cosas más importantes del film: el primer encuentro, la primera cena y el primer baile en el pretérito, la lectura de los diarios en el presente. Lo que debería distanciarles, una llamada telefónica inoportuna de la amiga de Francesca, termina acercándoles de forma definitiva: ella pone la mano sobre el cuello y el hombro de él mientras se deduce que la conversación telefónica gira en torno al fotógrafo, y éste la roza ligeramente, preámbulo para que empiecen a bailar y a besarse acompasadamente con la balada de Johnny Hartman que en ese momento desperdiga sus notas por un espacio tan doméstico, la cocina, convertido en cálido decorado de un sentido romance.

Hay dos aspectos que, finalmente, llaman la atención. Uno por inusual. La construcción en *flashback* siempre tiene el mismo problema: se corresponde con el punto de vista de alguien que recuerda o relata —en este caso el recuerdo está impreso en los diarios de Francesca—, y a veces esas imágenes en primera persona muestran hechos, detalles, situaciones o conversaciones en las que el narrador no estuvo presente. El orden narrativo impuesto por Eastwood salva este escollo. Todo lo que relata Francesca en sus diarios lo vivió en primera persona, es decir, el personaje estuvo siempre presente en cada uno de los episodios que ahora leen sus hijos, y cuando no fue así —secuencia en la que Kincaid presencia la humillación a que es sometida en el bar del pueblo la mujer adúltera, una suerte de lapidación moral que define perfectamente el ambiente del lugar y el estado de ánimo de Francesca—, el director monta a continuación un plano de Kincaid explicándole lo ocurrido por teléfono, para que esa situación que Francesca no ha vivido personalmente, pero que resulta fundamental para entender algunas de sus dudas y algunas de sus decisiones, pueda pasar inmediatamente a convertirse en parte de sus recuerdos vertidos en las páginas del diario.

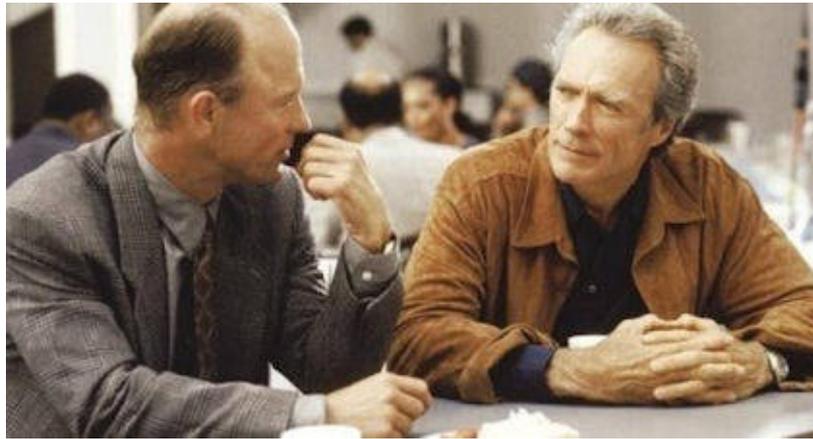
El segundo aspecto remarcable atañe a la voluntad de clasicismo del cineasta. Eastwood acata las normas de la escritura clásica, como seguía haciéndolo por ejemplo Samuel Fuller en sus últimas películas. Todos los espectadores saben que el actor es Robert Kincaid; se sabía antes del estreno de la película y, en la secuencia inicial, hemos visto su fotografía impresa en uno de los recortes que guardaba

Francesca, comentada, además, por Carolyn y Michael. Pero aún así, Eastwood desplaza sigilosamente la cámara hacia abajo cuando Francesca abre la puerta de la camioneta de Robert, para que sea bien visible su nombre escrito junto a la palabra fotógrafo. Identificaciones y subrayados de escritura clásica, para muchos algo anacrónicos, en el contexto de un temperado melodrama romántico con el que tanto el Eastwood director como el Eastwood actor asumieron el inicio de un ciclo definitivamente otoñal.

PODER ABSOLUTO

Tras un melodrama romántico y rural tocaba, en apariencia, un fogonazo de acción. Eso sería, en teoría, *Poder absoluto* (*Absolute Power*, 1997), una nueva variante del thriller tal como lo entiende Eastwood. Pero las apariencias están para desmontarlas ya desde el inicio de la película, con esa magnífica secuencia en la que Luther Whitney (Clint Eastwood), copia a lápiz los motivos de algunos cuadros en un museo y después, mientras cena frugalmente en su casa, uno de los dibujos, el de una casa señorial, toma cuerpo y evidencia física: se trata de la mansión del conocido magnate Walter Sullivan (E.G. Marshall), que Whitney, en realidad un famoso ladrón de Washington que ha sabido esquivar a la policía en los últimos años, se apresta a desvalijar aprovechando la estancia en el Caribe del hombre de negocios y de su joven esposa, Christy (Melora Hardin).

La ubicación del relato en Washington, en vez del tradicional San Francisco o la más dispersa Los Ángeles, no es casual: en el meollo de la trama se implica el mismísimo presidente de los Estados Unidos, Alan Richmond (Gene Hackman en su segundo y matizado trabajo a las órdenes de Eastwood), mandatario egocéntrico, violento e hipócrita que haría palidecer a otros inquilinos verdaderos de la Casa Blanca. La segunda secuencia de *Poder absoluto*, la que se desarrolla íntegramente en la mansión Sullivan, es de lo mejor rodado por Eastwood en los últimos años. Whitney se introduce en la casa, desactiva el sistema de seguridad, entra en la alcoba del matrimonio y descubre la estancia que se esconde tras un espejo falso, en la que Sullivan guarda numerosas joyas y una buena suma de dinero en fajos de billetes.



Justo en el momento en que Whitney acaba de recoger el cuantioso botín, se encienden las luces del corredor. El ladrón tiene tiempo de esconderse en la cámara secreta antes de que entren Christy y su amante, del que durante esta escena no conoceremos aún su verdadera identidad. Whitney toma asiento en un mullido sillón desde el que, como sabremos más tarde, el anciano Sullivan observaba sin placer los ejercicios amorios de Christy con otros hombres, un pacto tácito al que había llegado la pareja dado que él no podía satisfacerla sexualmente. Y el ladrón no hace otra cosa que actuar como un *voyeur*, aunque se siente atrapado y lo que ve no le gusta nada. El hombre se pone violento y el fogoso encuentro sexual termina en una furiosa pelea. El individuo le parte la nariz e intenta estrangularla, pero Christy se zafa y cuando está a punto de apuñalarlo con un abrecartas, suenan dos disparos y la esposa de Sullivan cae muerta. Entran dos hombres, Bill Burton (Scott Glenn) y Tim Collin (Dennis Haysbert), y después una mujer, Gloria Russell (Judy Davis). La incógnita se despeja, al menos para el espectador, ya que Whitney sí había reconocido en el agresor al presidente de la nación. Los dos hombres pertenecen al servicio de seguridad de Richmond, y la mujer es su asistente personal. Es ella la que prepara la escena del crimen para que parezca lo que pudo haber sido realmente de entrar Christy sola en el dormitorio: según la versión que se hará oficial, la joven encontró a un ladrón robando en la casa y éste la mató. La diferencia es que Whitney nunca ha disparado contra nadie y sabe lo que ha ocurrido realmente.

Después de que el presidente y sus tres acólitos abandonen la casa, Whitney sale de su escondite, inspecciona la estancia, encuentra el abrecartas con el que Christy logró herir en un brazo a Richmond y observa por la ventana. Un descuido insensato. Desde abajo, junto al automóvil del presidente, los dos escoltas ven el movimiento de la cortina de la habitación. Whitney logra escapar, con el botín y con el punzante y comprometedor objeto, pero no se plantea ningún tipo de chantaje. Su idea es huir del país porque la situación es evidente. Suponiendo que acudiera a la policía para explicar lo sucedido, nadie le creería. Las declaraciones del presidente lo enviarían a prisión de por vida o a la silla eléctrica. Pero en el bar del aeropuerto ve el discurso televisado de Richmond a la nación. Y su palabrería hipócrita, así como el hecho de

abrazar y consolar en público a Sullivan, sin cuya amistad e influencia no habría llegado nunca a la Casa Blanca, es el detonante de un significativo cambio: Whitney quiere desenmascarar al presidente, aunque para ello deberá jugar una partida de ajedrez a varias bandas en la que estarán implicados los otros tres testigos de los hechos, Burton, Collin y Gloria Russell, así como el policía que se encarga del caso, Seth Frank (Ed Harris), y la hija del propio Whitney, Kate (Laura Linney), una prometidora fiscal que no ha reconocido en su padre el más mínimo afecto, pese a que éste ha velado por ella siempre en la sombra.

Siendo un thriller de vocación transparente y clásica, *Poder absoluto* presenta unos cuantos y espléndidos meandros narrativos que cuestionan desde dentro del relato ese aparente clasicismo. En el juego de apariencias en el que se convierte la película desde su mismo inicio, la ficción suprema que inventa Gloria Russell resulta ser la verdad: explicarán que la mujer de Sullivan fue víctima de un ladrón sin imaginar siquiera que uno verdadero está a cinco metros de ellos y lo ha presenciado todo. La coartada fabricada para salvaguardar al presidente podría ser perfectamente válida, pero la presencia de Whitney, un ladrón haciendo exactamente lo mismo que inventa la asistente de Richmond, la invalida por completo. El poder absoluto al que alude el título pasa de uno a otro personaje. En principio lo ostenta Richmond, presidente electo de un país capaz de votar a un tipo tan miserable, pero después es patrimonio de Whitney, que sabe mover adecuadamente las piezas para precipitar a Richmond al vacío personal y político sin derramar una gota de sangre. El viejo y sabio ladrón de joyas provoca detenciones y suicidios, sólo debe deshacerse personalmente de uno de los escoltas inyectándole un líquido letal en la carótida, posibilita la venganza de Sullivan, quizás el último acto de un hombre honrado, y se pone en paz consigo mismo recuperando la estima de su hija.

Poder absoluto se desliza por los vericuetos de una trama muy compensada por el veterano guionista William Goldman y a partir de un personaje, el de Luther Whitney, un ladrón de joyas que aspira a retirarse como el Cary Grant de *Atrapa a un ladrón* (*To Catch a Thief*, 1955), que puede verse como una especie de compendio de buena parte de los interpretados por Eastwood en su faceta de director y productor. Whitney es un héroe de guerra de Corea (*El sargento de hierro*) que no ha vuelto a matar después de algunos acontecimientos ocurridos en plena contienda (*Firefox*). Es un amante del arte (*Licencia para matar*) con evidentes problemas de comunicación con su hija (*En la cuerda floja*). Vuelve a su trabajo al margen de la ley (*Sin perdón*), aunque aquí no se enfrenta con viejos fantasmas, como le ocurría a William Munny, sino que el regreso al «trabajo» le involucra en una inesperada trama criminal. El viejo tema de Eastwood, la corrupción y los defectos del sistema, queda perfectamente delimitado en la figura del principal mandatario del país, capaz de simular, engañar y ordenar asesinatos para que su imagen pública no quede salpicada

por escándalo alguno. Y en el plano formal, la escena en la que Whitney mata a Collin pinchándole en la carótida está planificada de forma similar al ajusticiamiento final de Gene Hackman y Raúl Julia en *Sin perdón* y *El principiante*, respectivamente.

Pero *Poder absoluto* no sólo vive holgadamente de sus hallazgos temáticos. Siendo un relato de intriga áspero y sofisticado por igual, introduce de manera espléndida los rasgos de comedia en un difícil equilibrio entre estados anímicos opuestos en una misma situación. Así, el contraplano como gesto irónico cuando Gloria, en el dormitorio de los Sullivan, comenta a los dos agentes de Richmond que no es inteligente llamar a la policía, conversación subrayada sarcásticamente con algunos primeros planos de Whitney, escondido en la cámara oculta, asintiendo con la cabeza después de cada frase de la mujer; a él tampoco le conviene que la policía haga acto de presencia en el lugar. En la misma línea podría citarse la cáustica secuencia en la que Gloria se presenta en la recepción luciendo el collar que acaba de recibir en un paquete con una nota firmada por Richmond, cuando en realidad se lo ha enviado Whitney y era el que Christy llevaba la noche de su asesinato. Richmond lo descubre enseguida, y el presidente y su asistente deben bailar y sonreír a todo el mundo mientras planean el modo de salir de tan embarazosa situación provocada por un Whitney que juega con ellos al gato y al ratón; es un brillante momento de distensión que no se aparta ni un ápice del itinerario dramático establecido.

Eastwood cae a veces en unas fórmulas clásicas algo retóricas. Richmond comenta aliviado que Whitney no tiene ninguna prueba real que pueda implicarle. En el siguiente plano, Gloria pone cara de circunstancias: sabe que el ladrón posee el abrecartas ensangrentado. A continuación, Eastwood monta un innecesario plano general de Whitney caminando por su apartamento con el objeto incriminatorio en la mano, envuelto en un plástico. El cuarto y último plano de este bloque incide aparentemente en la retórica, ya que vemos a uno de los escoltas, Burton, escuchando la frase anterior de Richmond que ha registrado con una pequeña grabadora. Este plano no tiene la intención de cerrar en círculo la situación, sino que se introduce a modo de muy inteligente implantación. El espectador puede pensar que se trata de un último plano retórico, otra asociación de la vana certeza del presidente contrarrestada por la existencia del abrecartas, pero la grabación resolverá el misterio incluso antes de que Whitney precipite los acontecimientos: Burton se suicida, incapaz de seguir matando para preservar el poder absoluto del presidente, y junto a él vemos la pequeña grabadora cuya cinta desvelará a Seth Frank la complejidad y magnitud de la tragedia.

Se ha hablado en este libro, y en general en todos los textos dedicados a Eastwood en los últimos años, del empleo de la luz por parte del director en obras significantes como *El jinete pálido*, *Bird* y *Sin perdón*. *Poder absoluto* no les va a la

zaga en cuanto al tratamiento de la iluminación. Como en los dos westerns y en el melodrama jazzístico, Eastwood juega al contraste: la calidez de la secuencia inicial en el museo; la penumbra que rodea a Whitney en la mansión Sullivan; la persecución tras el asesinato y el robo, filmada con la luz infrarroja de las lentes especiales que llevan Burton y Collin; la hiriente luz del sol cuando Whitney acude a una cita con su hija sin saber que le han tendido una emboscada, cuyos reflejos dorados sobre un cristal enturbian la visión del tirador cuando va a disparar contra el protagonista.

En la larga entrevista ya citada con Nicolás Saada y Serge Toubiana, Eastwood comentaba que «cuando rodamos *Poder absoluto*, nos fuimos a un museo de Maryland. Paseamos por las salas y le mostré (a Jack N. Green) diversos cuadros comentándole: “A esto debe parecerse esta o aquella secuencia”» [70]. En el mismo texto, los autores se aventuran a establecer una comparación del estilo de iluminación de Eastwood con un autorretrato de Rembrandt, destacando la forma idéntica de aprovechar una sola fuente de luz para captar los rostros. No estaban equivocados los dos críticos de *Cahiers du Cinéma*. Si Van Gogh estuvo presente en la concepción luminosa de *El jinete pálido*, la escuela flamenca es una inspiración permanente en las secuencias nocturnas de *Poder absoluto*, lo que demuestra que un género funcional como es en la actualidad el thriller no tiene por qué estar reñido con la concepción pictórica de la luz y el encuadre, aunque con esto volveríamos al terreno espinoso del que queremos desmarcarnos, el de las películas de compromiso frente a las obras personales. *Poder absoluto* hace desaparecer de manera contundente esa imaginaria línea de separación.

MEDIANOCHE EN EL JARDÍN DEL BIEN Y DEL MAL

John Kelso, el escritor neoyorquino que interpreta John Cusack en *Medianoche en el jardín del bien y del mal* (*Midnight in the Garden of Good and Evil*, 1997), describe ingeniosamente la ciudad sureña de Savannah como una mezcla entre lo que el viento se llevó y las experiencias con la mescalina. Ésa es la visión, seductora y crítica a la par, épica y delirante, que Eastwood ofrece de una ciudad que el general Sherman consideraba la joya del sur, salvada de la destrucción masiva durante la guerra civil porque las autoridades lograron convencer a los oficiales nordistas de que no la incendiaran y saquearan a cambio de licores y recepciones. Su arquitectura panorámica —una ciudad perfecta para el Scope, amplia y baja— fue diseñada tomando como ejemplo los campamentos militares romanos, con las calles y arterias de la localidad distribuidas a lo largo de veintiuna plazas públicas.

Eastwood se acerca a la peculiar atmósfera de Savannah de la mano de Kelso,

escritor de una sola y no muy conocida novela que acepta el encargo de cubrir para la revista *Town and Country* la recepción navideña que anualmente celebra en su casa Jim Williams (Kevin Spacey), uno de los notables de la ciudad. No es una casa cualquiera. Se trata de la Mercer House, en Monterey Square, una preciosa mansión que ocupa toda una manzana construida en 1860 por el general Hugh Mercer, bisabuelo del escritor de canciones Johnny Mercer. En la escena de apertura del film, la cámara desciende, como balanceándose en el aire cálido de Savannah, hasta la lápida de la tumba de Johnny Mercer, en un movimiento que tiene algo de premonición fantástica, ya que en el contraplano a ras de suelo, la vidente negra Minerva (Irma P. Hall) observa cómo se aproxima el avión (la cámara) en el que, como sabremos instantes después, viaja Kelso.



Williams, un hombre rico, refinado, homosexual, pintoresco, anticuario, esteta y coleccionista de arte —ha convertido la mansión en una especie de museo con alcobas, baños y salones, y se enorgullece de tener piezas como la daga con la que un príncipe ruso castró y mató al monje Rasputín—, entabla enseguida buenas relaciones con Kelso, sorprendiéndole cuando le comenta que ha leído su novela. La fiesta navideña se desarrolla según lo previsto. Kelso toma notas para su breve reseña sobre los preparativos de la comida, el mobiliario, los adornos y los invitados, conoce a la madre y al abogado del anfitrión, e intima con Mandy Nichols (Alison Eastwood), una joven que pertenece al grupo más bohemio de la ciudad liderado por Joe Odom (Paul Hipp), un ex abogado que se dedica a cuidar las mansiones de Savannah cuando se ausentan sus propietarios, organizando todas las noches fiestas menos selectas que las de Williams. Pero de madrugada, cuando los invitados han dejado callada y prácticamente desierta Mercer House, el sonido de varios disparos precipita el dramático amanecer en la mansión: Williams acaba de matar a su amante Billy Hanson (Jude Law), un joven de modos bruscos y chulescos al que Kelso había observado el día antes discutiendo airadamente con su protector.

El escritor decide quedarse en la ciudad para seguir el proceso judicial que se alarga durante varios meses. Está convencido de que tiene una excelente materia prima para un libro, y se convierte tanto en un observador atento como en un investigador activo. Cree la versión de Williams, que asegura haber disparado contra el irascible y ebrio Billy en defensa propia, pero busca esclarecer aquellos hechos que se apartan de la lógica en una ciudad, en una atmósfera, todo hay que decirlo, que escapa en líneas generales a la lógica común. A través del personaje de Kelso, Eastwood efectúa una lectura narrativa distinta del libro de John Berendt en el que se basa la película, que es un ensayo de antropología cultural planteado como si se tratara de una crónica social.

El director se sintió perturbado y fascinado por la historia de *Medianoche en el jardín del bien y del mal*, tomando el proyecto como uno de sus nuevos desafíos, esta vez doble, teniendo en cuenta que no participó como actor. Preguntado sobre si no temía desconcertar a su público con esta película, Eastwood defendía así su elección: «*Me gusta no estar en el sitio en el que esperan encontrarme... Y sorprenderme a mí mismo. Me gusta probar cosas completamente distintas entre sí, algo que mi carrera me permite. Para un actor o un director resulta peligroso trabajar solamente en un género, en una dirección: se arriesga a caer en la autoparodia. Y si se cae en ella, ya no existe la motivación*» [71]. La implicación del cineasta en el proyecto le llevó a modificar diversos aspectos del guión firmado por John Hancock, con quien ya había colaborado en *Un mundo perfecto*. Uno de ellos fue, precisamente, el papel de Kelso en la trama. Berendt lo utilizaba como un observador neutro del que apenas conocía nada el lector, mientras que Eastwood le otorga mayor relieve a su pasado, acota su territorio actual —Kelso pone una cinta de casete con ruidos nocturnos de Nueva York para poder dormir como si estuviera en casa—, le involucra en el mundo de Williams y lo hace activo en todas las facetas del relato con la excepción de la que concierne a su divertida relación con Lady Chablis, un transexual próximo al difunto Hanson que encarna con el ácido desparpajo del debutante el propio Lady Chablis, liberado de todo corsé por Eastwood para que cuente su visión sobre la vida en Savannah al amparo de una ficción.

Una parte de *Medianoche en el jardín del bien y del mal* se nutre de la relación entre Kelso y Williams, un personaje que, según declaraciones de Eastwood, también fue considerablemente potenciado en la fase de escritura del guión. La película, con todo, le deja en una zona ambigua, mostrando su verdadero rostro a ráfagas sin moralizar sobre algunos de sus discutibles actos. Eastwood le sugirió a Hancock que incluyera algunos pasajes de la novela que el guionista había desestimado inicialmente, como la secuencia, muy pertinente para entender esa ambigüedad citada, en la que Williams le refiere a Kelso en la cárcel una segunda versión sobre lo ocurrido la noche del crimen. La altura dramática que alcanza la

relación/confrontación entre los dos personajes se resume en esta frase del esteta al escritor: «*La verdad, como el arte, está en el ojo de quien la mira. Tú cree lo que quieras. Yo querré lo que sé*».

A pesar de la unificación dramática del relato en torno al conflicto de sangre, el juicio sobre el mismo —que poco a poco se desplaza hacia el esperado territorio del enjuiciamiento moral: Williams debe confesar públicamente su homosexualidad— y la mirada de Kelso, quien observa sin siempre acabar de comprender, *Medianoche en el jardín del bien y del mal* conserva en todo momento una de las ideas motrices del texto original, la radiografía de Savannah, con sus recepciones de la burguesía blanca, las fiestas de la burguesía negra, el ambiente de los bares nocturnos, la influencia del vudú, el punto de locura y de tradicionalismo de la vida sureña, esa rebeldía permanente desde la derrota de la confederación que convierte a los habitantes de la ciudad en figuras tan extrañas como la del hombre que pasea un perro imaginario, porque se comprometió a ello con su anterior propietario y no le importa que el animal haya muerto, o la de Luther Driggers (Geoffrey Lewis), quien inventó una tira cazamoscas especial, pero la empresa para la que trabajaba se quedó con la patente y le despidió; desde entonces, Luther pasea por la ciudad provisto de varios moscardones vivos pegados de un hilo y de un frasco de veneno que amenaza con verter cualquier día en los depósitos de agua potable.

Pese a ello, Luther forma parte del jurado que debe declarar culpable o inocente de asesinato a Williams. En esa atmósfera a veces irreal medida por las canciones de Johnny Mercer se mueve una película tan inesperada, solvente, hermosa y arriesgada como *Medianoche en el jardín del bien y del mal*, en el fondo un relato fantasmal que no participa de la iconografía del cine de fantasmas. Porque el título del film hace referencia a lo que la vidente Minerva llama el tiempo del muerto, media hora antes de la medianoche para trabajar el bien y media hora después para trabajar el mal, algo necesario porque para comprender a los vivos es necesario comunicarse con los muertos. La manera de mostrar la muerte de Williams en uno de los salones de su casa, viendo levitar en el último suspiro el cuerpo del joven Hanson, alimenta la inclusión del relato en los dominios de lo que no pertenece a la lógica esperada, decisión que Eastwood repetirá en su siguiente película.

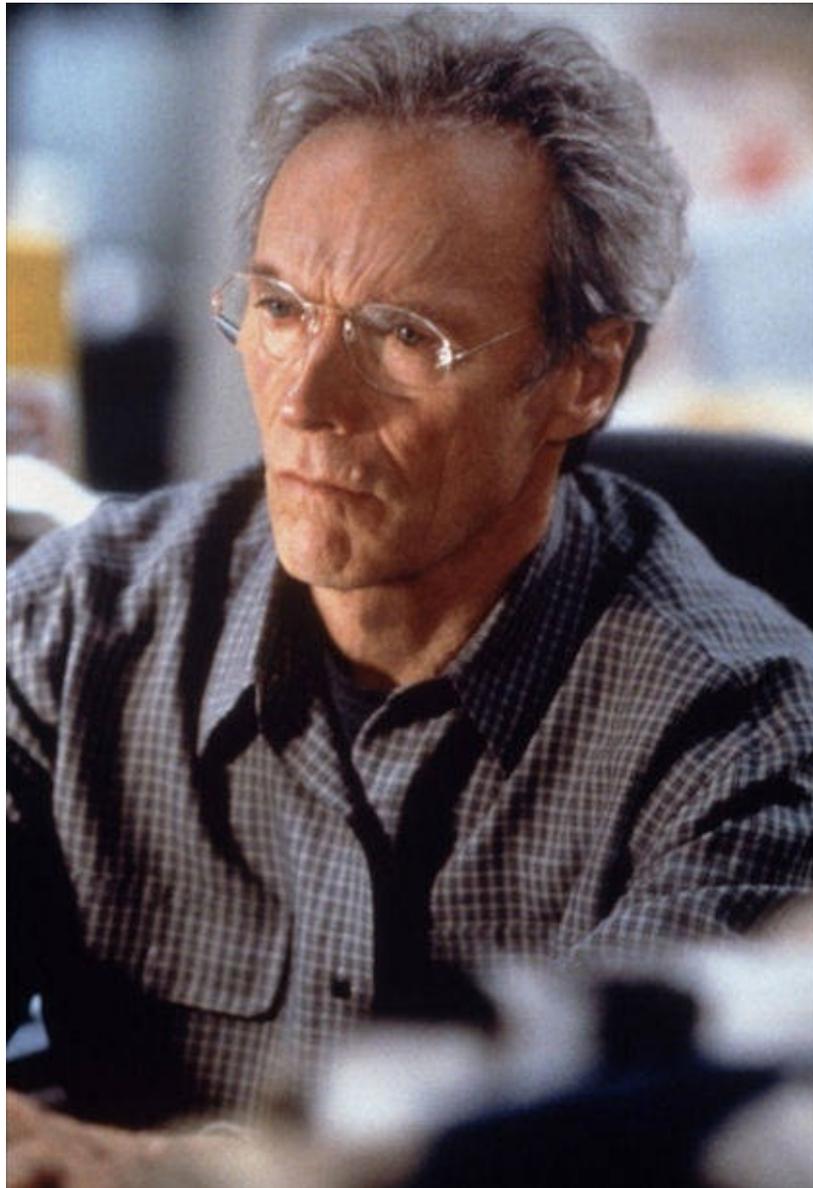
EJECUCIÓN INMINENTE

Alan Mann (James Woods), redactor jefe del periódico *Oakland Tribune*, le explica al editor Bob Findlay (Dennis Leary) cómo su amigo Steve Everett (Eastwood) descubrió los negocios corruptos del alcalde de Nueva York, pero los responsables del rotativo para el que escribía una columna, *New York Times*, no quisieron publicar

su artículo sobre el tema. Everett dimitió y se fue a Oakland para seguir escribiendo en un periódico de menor calado. Mann asegura que es el mejor en su oficio.

En la secuencia inmediatamente posterior, Everett se viste después de hacer el amor con la esposa de Findlay, Patricia (Laila Robins), en la propia casa del editor. Al empezar esta secuencia, Everett comenta que pudo llegar a ser el jefe del equipo de investigación del *New York Times*. Patricia quiere saber qué lo impidió, y él recuerda cómo le encontraron en el almacén del periódico con la hija del propietario del mismo, una menor de edad. Terminada la confesión, suena el teléfono; es Findlay, pero no quiere hablar con su esposa, sino saber si Everett sigue estando allí con ella.

Ejecución inminente (*True Crime*, 1999), una película que podríamos denominar thriller capriano, aunque la fusión no sea demasiado ortodoxa, ya que Frank Capra no rodó ningún thriller clásico, responde a la necesidad de Eastwood de plantear, e interpretar, a un personaje solitario que se desmarca de las figuras recurrentes de sus relatos policiales y alberga en su interior la llama a punto de extinguir del idealismo, pese a que sean los otros, sus pocos amigos, como Mann, quienes aviven esa chispa, mientras que él prefiera mostrarse como un escéptico y descreído: de ahí la notable doble interpretación de un mismo acontecimiento con la que se abre el film, que en las dos secuencias descritas ofrece más al espectador sobre el carácter del protagonista que en el metraje completo de buena parte de las películas estadounidenses contemporáneas. De hecho, *Ejecución inminente*, que necesitó de tres reescrituras completas de guión antes de tener el visto bueno, es un film bondadoso, viniendo de quien viene, y alimentado por un borroso soplo de esperanza, pero que concluye con un plano final que es tanto una broma, una fantasía y una ironía.



Everett había intentado ligar con una periodista mucho más joven que él, Michelle Ziegler (Mary McCormack), en la barra de su bar favorito. Fue la última vez que la vio, ya que Michelle condujo algo ebria en una noche lluviosa y tuvo un accidente mortal. Después de la citada secuencia en casa de los Findlay, Everett regresa al periódico. Bob comenta que ellos dos tienen un problema. El veterano reportero está a punto de justificarse respecto a sus relaciones con Patricia, pero Bob le interrumpe y le comunica la muerte de Michelle. Ése es «el problema», ya que la joven debía realizar la última entrevista con un condenado a muerte, Frank Beachum (Isaiah Washington), cuya ejecución está prevista para las doce de la noche. Beachum, que siempre se ha declarado inocente, espera en el corredor de la muerte de San Quintín, acusado del asesinato de una chica embarazada de seis meses en una tienda de Richmond. Toda la acción acontece en un día y se convierte en una bien engrasada carrera de obstáculos —con secuencia de salvamento final incluida, como en los films de antaño— que Everett supera como puede para llegar a la meta, que no es otra que la demostración de la inocencia de Beachum, ya que así se lo ha indicado

su intuición de veterano periodista.

Los obstáculos no sólo atañen a su investigación. Está, por supuesto, la tensa relación con Findlay, y Eastwood lo subraya con los emplazamientos de la cámara en las breves escenas que acontecen en la redacción del periódico, mostrando al editor observándole siempre desde el fondo del encuadre. Y está, además, la nada armoniosa vida familiar de Everett, casado con una mujer hastiada de todo tipo de desengaños (una sobria Diane Venora en un papel ligeramente parecido al de Chan Parker) y con una hija pequeña (Francesca Fisher-Eastwood, la propia hija del director) a la que apenas ve.

Aunque las pesquisas de Everett son las que llevan el timón del relato, *Ejecución inminente*, la película más clásica, como a continuación veremos, de las rodadas por Eastwood en los noventa, perfila magníficamente una variada tipología que enriquece cada recodo de la historia. Beachum y su esposa, que como todos los secundarios de peso tienen una secuencia espléndida a su disposición, la de la despedida en la penitenciaría, no son los únicos. Bárbara, la sufrida mujer de Everett, Mann, tan escéptico como el protagonista, aunque mucho más cáustico (y con resonancias hawksuinas: parece una versión actualizada del periodista encarnado por Cary Grant en *Luna nueva —His Girl Friday*, 1940), y Findlay, un atisbo de forzada y fría cordura, están muy bien definidos en los rasgos esenciales, así como algunas de las figuras del penal: el alcaide de San Quintín representa una inesperada brisa de humanidad, mientras que el sacerdote de la cárcel aporta una inquietante ración de fanatismo al relato; un guarda carece de escrúpulos, mientras que a otro le afecta el sufrimiento de los reos.

Everett cree en Beachum al mismo tiempo que éste y su mujer creen en él. Y es en esa confianza recíproca donde se crece el protagonista de *Ejecución inminente*. «¿Dónde ha estado durante todo este tiempo?», le increpa la esposa de Beachum, Bonnie (Lisa Cay Hamilton), cuando descubre que el periodista olisquea la inocencia de su marido después de la entrevista. «Papá Noel no existe». Ése es el comentario que Everett debe escuchar cuando intenta explicar las razones que le llevan a pensar que Beachum no es culpable del asesinato. En la secuencia final, una mezcla perversa entre realismo, fantasía e idealismo a lo Capra, Everett y Beachum se cruzan en un idílico paisaje urbano y navideño, con una versión jazzística de un villancico de fondo y el mendigo del principio del film pidiendo dinero otra vez, pero ahora enfundado en el traje encarnado de Santa Claus. Papá Noel existe. Justicia poética o quizás una ironía del destino, aunque la sonrisa de Everett, el saludo de Beachum, la disposición de los personajes situados en los extremos de una calle y la asepsia navideña del decorado nos transportan a una especie de realidad paralela en la que todos son lo que una vez soñaron ser: Beachum realiza las compras con su esposa e hija, sin sentirse culpable por ser negro y pobre, el mendigo legitima las limosnas con

el disfraz y la barba blanca, y Everett ha ganado mucho dinero con las ventas de un libro en el que cuenta cómo evitó la muerte de un inocente. Si se quiere, aunque sin levantar la voz, *Ejecución inminente* puede verse también como un alegato práctico contra los defectos de la justicia y la pena de muerte.

La película está imbuida de una noción de pragmatismo clásico, que empieza con la forma de plantear el tema —mientras se documenta en la redacción para realizar la entrevista, ya aparece en Everett la sombra de una duda sobre la culpabilidad de Beachum— y concluye con el mencionado salvamento en el último momento, cuando habían comenzado a suministrarle al condenado el gas letal. Citemos algunos ejemplos.

En una de las inquietantes secuencias «de familia» del film, allí donde Eastwood se muestra más áspero, Everett decide resolver por la vía rápida la visita al parque zoológico que le había prometido a su hija, ya que en media hora debe verse con el contable cuyo testimonio fue determinante para la condena de Beachum. Everett coloca a la pequeña Kate en un cochecito y comienza a correr con ella por las diferentes partes del zoo. La música es festiva, la situación está rodada de forma casi distendida y la niña parece pasárselo en grande, pero de repente el cochecito vuelca, producto de la velocidad exagerada que le estaba imprimiendo Everett en su deseo de acabar cuanto antes, y Kate cae al suelo, se corta, llora y empieza a llamar a su madre. En una sola secuencia ha quedado perfectamente delimitada la vida profesional y la vida familiar del protagonista: no es un policía, pero tiene con su esposa los mismos problemas que éstos, derivados del tipo de trabajo y la obcecación en el mismo.

En la larga secuencia de la última visita que recibe Beachum por parte de los suyos, la hija pierde su lápiz verde, y sin él no puede pintar los campos que le había prometido a su padre. Mientras espera que unos agentes se lo traigan, Eastwood encuadra el dibujo sin terminar y pasa por corte al plano de un lienzo con luminosos campos verdes colgado en una de las paredes del local en el que Everett se ha citado con el testigo presencial.

En una de las varias escenas que se desarrollan en el despacho de Mann, vemos a éste quitando el envoltorio de una chocolatina cuando Everett le comenta por primera vez que cree en la inocencia de Beachum; Eastwood efectúa un *travelling* de acercamiento al rostro del redactor jefe con la chocolatina en la boca, y pasa por corte a los restos de comida y bebida que limpian de una mesa los policías que están repasando con el alcaide los aspectos de la ejecución. Eastwood vuelve de nuevo por corte de montaje al primer plano de Mann; el *travelling* es ahora de retroceso mientras el editor se come por fin la chocolatina: el tiempo ha quedado detenido en el despacho y Eastwood asocia el descubrimiento de la inocencia (Everett) con el proceso implacable de la justicia (los preparativos de la ejecución nocturna).

No por evidente resulta más clara la manera de marcar el paso del tiempo en una película cuyo arco temporal es de poco más de veinticuatro horas. Eastwood recurre a todos los motivos clásicos, desde diversos planos de relojes hasta el comentario del guardia avisando al protagonista de los minutos que faltan para concluir la entrevista con Beachum, pasando por la forma de acelerar el tiempo en la visita al zoológico, los distintos partes dados por la emisora de la radio local o la integración en el propio diálogo: Everett aprovecha para decir que faltan seis horas y siete minutos cuando les comenta a Findlay y Mann que deben comunicarle el despido con la suficiente antelación.

SPACE COWBOYS

El propio Eastwood apuntaba durante la preparación de *Space Cowboys* (*Space Cowboys*, 2000) que esta película de ciencia-ficción en la tercera edad partía de un elemento recurrente en su obra como director o actor, el de la posibilidad que se les da a los protagonistas para poder vivir un sueño que ha estado fuera de su alcance. Films como *Primavera en otoño*, *Un botín de 500.000 dólares*, *Bronco Billy*, *El fuera de la ley*, *Vanessa en el jardín*, *Cazador blanco, corazón negro*, *En la línea de fuego* y *Los puentes de Madison* parten de un modo u otro de ese principio, pero en *Space Cowboys* se pone de manifiesto de manera más evidente: sus protagonistas estuvieron a punto de viajar a la Luna en 1958, el plan estadounidense espacial se canceló y ahora, más de cuarenta años después, tienen la oportunidad de hacer realidad aquel sueño por el que tanto lucharon cuando eran jóvenes y se atrevían a desafiar con sus aparatos las leyes de la física, como demuestran las imágenes del prólogo en blanco y negro ambientado a finales de la década de los cincuenta.

Los miembros del equipo Daedalus se prepararon concienzudamente para viajar por el espacio exterior, pero al final hubo cambios y recortes presupuestarios y fueron substituidos por un chimpancé. El blanco y negro empleado por Jack N. Green en el prólogo carece de contrastes. No quiere emular nada, no es un guiño retro que posee una textura casi televisiva, como si a la película le hubieran quitado el color. Nos situamos, pues, en un plano casi documental, en la evocación, a través de esa fotografía neutra, de aquellos años de efervescencia espacial que terminaron en seco, sin explicaciones dignas de considerarse como tales, para los cuatro miembros del equipo Daedalus, dos astronautas y dos ingenieros. Cuatro décadas después, aquellos hombres son reclamados por la NASA para solucionar un problema digno de la trama bíblico-espacial de *Armageddon* (*Armageddon*, 1998; Michael Bay), aunque filtrado por la ironía de *Los siete magníficos del espacio* (*Battle Beyond the Stars*, 1980; Jimmy T. Murakami) y con una divertida alusión a *Elegidos para la gloria* (*The Right*

Stuff, 1983; Philip Kaufman), película centrada también en las experiencias de unos atrevidos pilotos de pruebas que acabaron siendo relegados cuando se inició de verdad la actividad espacial: los cuatro personajes están ahora «maduros para la gloria» (*The Right Stuff*).

Un satélite de comunicaciones instalado por la antigua Unión Soviética ha sufrido una grave avería. El gobierno estadounidense creía que el artilugio en cuestión, el Ikon, estaba inutilizado, pero las autoridades rusas afirman que la avería puede provocar un fallo en todas las comunicaciones de su país. También se sabe que el sistema operativo del Ikon es el mismo que el del satélite estadounidense Skylab, en la actualidad completamente obsoleto. Ninguno de los técnicos de la NASA tienen la menor idea de cómo reparar el Ikon, pero sí puede hacerlo quien diseñó el Skylab. Y ese hombre no es otro que Frank Corvin (Eastwood), uno de los integrantes del desmembrado equipo Daedalus, es decir, un astronauta tan obsoleto como el sistema que inventó.



A Corvin se le presenta esa segunda oportunidad que la historia, Eastwood y Francis Scott Fitzgerald negaron a Charlie Parker, el segundo acto en la vida de todo estadounidense, y desea hacer partícipe de ella a sus tres viejos compañeros de andanzas espaciales. Jerry O'Neil (Donald Sutherland) se encarga ahora de diseñar montañas rusas y de mantener en alta estima su encanto con las mujeres. Tank Sullivan (James Garner), el mayor de los cuatro, es un cura baptista cuyas homilías dejan mucho que desear. Hawk Hawkins (Tommy Lee Jones), enemistado desde 1958 con Frank, malvive realizando acrobacias aéreas para clientes necesitados de experiencias fuertes que acaban vomitando en la cabina de su sucio avión. Corvin, por su parte, se jubiló hace cuatro años y su máxima actividad es descansar con su esposa y hacer bricolaje en el garaje de su casa.

Todos han olvidado más o menos el pasado, pese a que Corvin confiesa que es el

único norteamericano que intentó suicidarse cuando Neil Armstrong bajó del Apolo XI para pisar por primera vez el suelo lunar. En relación al personaje encarnado por Eastwood, se producen dos cambios substanciales que afectan, por extensión, al tratamiento distendido de toda la película. A diferencia de algunas de sus obras anteriores, en las que el actor cargaba con un pasado familiar desazonador, separado rápidamente de su esposa en *El principiante*, viudo y con unos hijos que no puede mantener en *Sin perdón*, distanciado de su hija en *Poder absoluto* y permanentemente enemistado con su mujer en *Ejecución inminente*, el protagonista principal de *Space Cowboys* vive en perfecta y sorprendente armonía doméstica con su esposa. De igual modo, Corvin asume el funcionamiento solidario en equipo, algo que hasta la fecha les era negado a los individualistas personajes encarnados por Eastwood. Sólo Hawkins, escéptico y sarcástico, parece no haber superado la frustración de no haber realizado sus sueños espaciales de juventud y funciona durante todo el film de manera más anárquica.

La conclusión parece evidente. De haber realizado *Space Cowboys* diez años atrás, lo más posible es que Eastwood hubiera encarnado el personaje de Hawkins, y no en vano el solitario astronauta es el que mejor conecta con la tipología característica que ha hecho célebre al director-actor y acaba asumiendo el mayor protagonismo de todos.

Space Cowboys es, desde su mismo título, una metáfora sobre la situación actual de gente como Eastwood en el engranaje cinematográfico estadounidense. El actor no está para muchos westerns, por lo que traslada a los personajes cansados de sus últimas películas a una aventura espacial: Corvin, Hawkins, Sullivan y O'Neill hacen más o menos lo mismo que William Munny y Ned Logan en *Sin perdón*, volver a lo que mejor sabían hacer pese al envejecimiento de sus atributos. La edad y la historia le sirven de nuevo para encararse con el sistema, pero no se trata de volver por los derroteros antiburocráticos del inspector Callahan. Eastwood prefiere aquí la ironía y la certeza. La NASA es Hollywood, una maquinaria sofisticada, autárquica e imperfecta. La agencia espacial debe recurrir a aquellos que fueron apartados para solucionar sus problemas, del mismo modo que Hollywood recurre a los veteranos para superar los escollos, aunque éstos deben demostrar al nuevo sistema que aún pueden ser útiles. La tecnología espacial de antes (el cine clásico, una cierta forma de filmar) ya no cuenta en la actualidad, pero los que la diseñaron y practicaron (los directores como Eastwood) son los únicos que pueden reparar las imperfecciones de su época.

Por si no quedara claro el discurso autoafirmativo, Eastwood filma una secuencia en la que Hawkins, que ya se ha convertido en el epicentro del relato —su amargura inicial deja paso a la conciencia de un cáncer incurable—, solicita un fallo del ordenador durante las pruebas de simulación de vuelo para demostrar que puede

manejar la nave manualmente. ¿No es una referencia explícita a la alta tecnología del cine hollywoodiense del que *Space Cowboys* participa muy tangencialmente? ¿No es una clara defensa del artesanado y de la experiencia frente a la supeditación a los efectos digitales del cine contemporáneo? Sin alzar demasiado la voz, Eastwood deja claro cuál es su postura con, precisamente, su película de los últimos años de apariencia más convencional, distendida y cara. La más cara de toda su carrera, para ser exactos, aunque la filmación en las instalaciones de la NASA y Cabo Cañaveral, así como la profusión de efectos especiales, no disparó el presupuesto hasta las cotas de otras producciones fantásticas de los últimos años. Eastwood comentaba que en comparación con *Armageddon*, el presupuesto de *Space Cowboy* le parecía francamente razonable [72].

Más que un relato de tensión espacial con escenas de relajamiento, *Space Cowboys* parece una comedia repleta de distensiones que, de vez en cuando, recuerda que tiene algunos conflictos que mostrar y una tragedia individual, la de Hawkins, que resolver. Durante algo más de hora y media, la película se centra en los entrenamientos de los cuatro pilotos de vieja estirpe y sus permanentes enfrentamientos con Bob Gerson (James Cromwell), el burócrata de la NASA perfectamente intercambiable con el alcalde, los jueces o los jefes de policía de algunos thrillers del director. Además de un esbozo de relación amorosa entre Hawkins y la doctora Sara Holland (Marcia Gay Harden) —Eastwood se mantiene en la retaguardia de los sentimientos en esta ocasión y deja de nuevo que sea el personaje de Hawkins quien viva el romance: ya tuvo suficiente con el de *Los puentes de Madison*—, toda esta primera, larga y detallista parte incluye constantes fugas cómicas que desplazan la película hacia el terreno de la comedia representada por personajes de vuelta de todo.

El interpretado por Sutherland se erige en el motor desmitificador: memoriza las letras durante la revisión médica porque es miope, se le cae la dentadura postiza durante la comida y es el único de los cuatro que, estando desnudos en la clínica, no se tapa el sexo cuando entra la doctora. Eastwood aprovecha para citarse desmitificadoramente, cuando Corvin le da las gracias al joven astronauta «*por arreglarme el día*», e incluso la siempre cuidada música de Lennie Niehaus queda en un segundo plano cuando el director decide incluir temas como el de “*Space Cowboys*” en lectura *tecnohouse*, que subraya de manera burlesca, aunque también demasiado evidente, la entrada de los cuatro protagonistas en las dependencias de la NASA ataviados con cazadoras y sombreros tejanos.

En este bloque se acentúa el paso del tiempo, no el real, el de las pruebas y el quehacer cotidiano en la base de entrenamiento, sino el que ha transcurrido desde que Corvin y sus amigos dejaron de soñar con el espacio, remarcando así que ellos cuatro son unos auténticos supervivientes. Siempre que Hawkins pregunta por alguien que

conoció o del que tiene referencias, ya sea el marido de una especialista o el padre de la doctora, resulta que ha fallecido. En el plano más activo, la primera parte de *Space Cowboys* se acoge a otra técnica narrativa clásica, la de *La Odisea*, ya que los cuatro astronautas deben vencer todo tipo de pruebas, las naturales de su adiestramiento y las que les pone Gerson, no especialmente interesado en que nadie llegue al Ikon por razones que atañen a los últimos tiempos de la guerra fría (de nuevo la imperfección del sistema), para que fracasen en su misión.

La secuencia final de *Space Cowboys* puede ser retórica —de hecho estamos hablando de la película menos sutil de Eastwood en años—, pero culmina de forma muy bella esa idea de la segunda oportunidad, aunque sea a costa de la muerte de uno de los personajes que han gozado de ella. Hawkins se sacrifica, o lo que es lo mismo, adelanta la fecha de su muerte anunciada, para que sus tres amigos puedan volver a la Tierra en la maltrecha nave, una vez solucionados los problemas del escasamente inofensivo Ikon. Mientras comienza a escucharse la versión de “Fly Me to the Moon (In Other Words)” que grabaran en 1964 Frank Sinatra y la orquesta de Count Basie, con exquisitos arreglos de Quincy Jones, la cámara inicia un *travelling* a ras de la superficie lunar hasta llegar al cadáver de Hawkins. En la visera oscura de su casco se refleja la Tierra, el lugar del que partió para no volver. El viejo astronauta ha cumplido por fin su sueño, el último y definitivo, y el globo terráqueo le devuelve la sonrisa mientras aparece instalado para siempre entre aquellos cráteres lunares en los que siempre soñó estar.

DEUDA DE SANGRE

Si algo tiene *Deuda de sangre* (*Blood Work*, 2002) es un excelente punto de partida, no menos original que el de Poder absoluto. Si algo le falta, al revés de aquel thriller sobre el ladrón de joyas y el presidente, es mantener la intensidad inicial durante todas las fases de su recorrido. El guión de Brian Helgeland ^[73], escrito a partir de la novela de Michael Connelly ^[74] *Blood Work*, es perfecto para humanizar la figura característica de Eastwood en el cine policíaco, olvidados definitivamente los tiempos de Harry Callahan y otras figuras igual de expeditivas. El cineasta podría seguir recreándose en el mito, pero no sólo asume el lógico cambio motivado por la edad — y también por la reorientación del gusto del espectador—, sino que además lo potencia para que sea aún más evidente.

Terry McCaleb, el personaje que interpreta, es uno de los mejores agentes federales en asuntos de asesinatos rituales. En la secuencia de apertura, el protagonista persigue a un individuo mucho más joven que él. Cada plano de McCaleb en carrera evidencia la fatiga y la asfixia que le atenazan. Eastwood ya

había materializado una sensación similar en su personaje de *En la línea de fuego*, pero aquí se atreve a llegar hasta las últimas consecuencias; no en vano es él y no Wolfgang Petersen quien rige los destinos de la película. McCaleb se detiene, teóricamente exhausto, detrás de una valla metálica. Logra disparar y herir al asesino, pero no puede seguir corriendo. No está cansado. Ha sufrido un infarto.

Hasta aquí la lección de realismo, la identificación entre personaje y actor, aunque sin otras lecturas complementarias a no ser que la inmediata jubilación de McCaleb quiera verse como el anuncio del retiro cinematográfico de Eastwood. Por si acaso, el cineasta lo desmiente. Ya ha rodado una nueva película, *Mystic River*, y se le ha asociado a varios proyectos, del mismo modo que McCaleb vuelve a la acción en una pirueta argumental ciertamente atractiva. El policía logra superar la dolencia cardíaca gracias a un trasplante de corazón. Todos, desde sus superiores hasta la doctora Bonnie Fox (Anjelica Huston), le recomiendan retirarse. Y McCaleb lo acepta sin rechistar. Es más, su estado de prematura jubilación es una prolongación de la agradable situación doméstica en la que se encontraba Frank Corvin al inicio de *Space Cowboys*, sólo que McCaleb vive solo y lo hace en un pequeño y acogedor barco instalado en el puerto.

¿Qué puede motivar la salida de McCaleb de su apacible aunque rutinario retiro, paseando por el puerto o tomando cervezas frescas con Buddy No (Jeff Daniels), su compañero de embarcadero? Una cuestión de moral, en el plano temático, y una urgencia vital, en el terreno de la acción. Graciela Rivers (Wanda De Jesús) se presenta en la embarcación solicitando su ayuda para que encuentre al asesino de su hermana. McCaleb cree que, pese a los dos años transcurridos y al trasplante, aún goza de la popularidad que tuvo cuando era el más efectivo de los representantes de la ley. Pero nada es lo que parece, aunque Eastwood aclara rápido la situación: el corazón que le transplantaron es el de la hermana muerta de Graciela.

No puede negarse, pues, a ayudar a la joven, aunque en el fondo McCaleb utiliza la situación para abandonar la rutina en la que se ha instalado su vida, definida por los comprimidos que debe tomar diariamente para mantener activo ese corazón que no es suyo y los paseos junto al mar. Callahan y otros personajes de sus thrillers no necesitaban demasiados pretextos para iniciar las investigaciones. McCaleb sí que necesita uno, y tan fuerte como saber que vive gracias a que la hermana de Graciela murió, así de sencillo. La diferencia estriba en que tras la resolución de un caso, el duro Harry seguiría en la brecha, mientras que McCaleb, una vez hallado el asesino de la muchacha, puede permitirse el lujo de abandonar para siempre su antigua profesión, entre otras cosas porque mantiene un romance algo misterioso con la joven Graciela, situación que lejos de provocar un cierto desconcierto en el contexto de la obra de Eastwood, refuerza el proceso de humanización: recuérdese que apenas tres años antes, el periodista de *Ejecución inminente* fracasaba estrepitosamente en su

proceso de seducción de la joven reportera que instantes después morirá en un accidente de carretera. Además, McCaleb ya no tendrá más dilemas morales que mitigar; de corazón sólo tiene uno.

Deuda de sangre es más funcional en todo, sin por ello ser un producto acomodado. El impacto de su punto de partida, la premisa que obliga al retirado McCaleb a volver a la acción, se diluye cuando el relato se somete a las leyes inflexibles de la deducción detectivesca, y la resolución del conflicto no es precisamente un elogio a la originalidad. La trama está apuntalada en la consideración de que el protagonista es viejo y, además, debe cuidar su salud como no lo había hecho ninguno de los personajes de Eastwood, ni tan siquiera el enfermo ex pistolero de *Sin perdón*. Por ello la acción física es mínima, aunque el director podría seguir exponiéndola a su modo. Hagamos otro *flashback* filmográfico y recordemos que sólo cinco años antes, en *Poder absoluto*, no tuvo inconveniente en mostrar a su personaje, el veterano ladrón Luther Whitney, descendiendo por cuerdas desde lo alto de una casa y corriendo más que los dos agentes especiales del presidente de la nación.

Siendo una película policíaca de modos clásicos, menos nocturna y sombría de lo habitual en Eastwood, de una caracterización urbana bien distinta al desarrollarse muchos de sus pasajes en el barco y en el puerto, escenarios liberadores para un cineasta absorbido por las penumbras, *Deuda de sangre* funciona mejor en las secuencias de desengrase, en la aproximación sentimental entre McCaleb y Graciela—extendida a la figura del hijo de la hermana muerta—, en las irónicas visitas del protagonista a las dependencias de la policía, en su enfrentamiento con el agente hispano. Las escenas de relajamiento poseen una atmósfera sincera, trabajada, nada fácil de conseguir, que otorgan un estilo sobrio a una película funcional. Si importa el film es, esencialmente, porque demuestra esa idea nada pasajera de que existen thrillers con Eastwood y thrillers sin Eastwood, es decir, que el género tiene muchas variantes y una de ellas es la de las películas del director y actor, o lo que es lo mismo, *Deuda de sangre* pertenece al género Eastwood. Y la virtud principal es que esa noción de género no nace tan sólo de su presencia como actor, sino que queda reafirmada en el estilo de una puesta en escena concisa que ningún otro cineasta estadounidense practica en la actualidad.

CODA: MYSTIC RIVER

En octubre de 1997 habían aparecido unas noticias concernientes a una posible adaptación del cómic de Frank Miller “Batman: El señor de la noche” (“*The Dark Knight Returns*”, 1986), en la que Eastwood, además de dirigir, acometería el papel

del Batman/Bruce Wayne hastiado, artítrico y decrepito de este fundamental cómic irónico-crepuscular que, junto a la historia de Alan Moore y Brian Bolland “*La broma asesina*” (“*The Killing Joke*”, 1988) y las dos películas que Tim Burton dedicó al personaje, *Batman* (*Batman*, 1989) y *Batman vuelve* (*Batman Returns*, 1992), modificó considerablemente el panorama de los superhéroes de papel.

De barajar proyectos para una despedida, para un film-testamento anunciado, las correrías nada épicas del hombre murciélago, en penumbra física y ética, serían perfectas pese a la nula relación hasta la fecha entre el cineasta y el lenguaje del cómic (aunque el mismo Frank Miller utilizó a Harry Callahan en una viñeta de su obra “*Sin City: Hell and Black*”). Eastwood, al igual que el personaje creado por Bob Kane cuando el actor tenía sólo nueve años, es consciente desde hace mucho de que los tiempos han cambiado y él es parte visible de ese cambio, aprendiendo a sobrevivir con unos recursos expresivos y una lucidez tipológica que pocos habrían imaginado cuando el actor lucía poncho y sombrero en los westerns de Sergio Leone.



Mientras tanto, sin que se haya vuelto a saber nada de este proyecto, Eastwood sigue fiel a su peculiar visión del thriller. El 26 de septiembre de 2002 inició en Boston el rodaje de *Mystic River* (*Mystic River*, 2003), película que planeó realizar antes de *Deuda de sangre*. Se trata del cuarto film en que desempeña únicamente las funciones de director y productor, sin reservarse ningún papel como actor, razón por la que debió ajustar considerablemente el coste económico para que Warner conviniera en financiarlo. Una de las víctimas del reajuste presupuestario fue su músico habitual, Lennie Niehaus, situación que ha dado pie al debut de Eastwood como compositor de la banda sonora completa (dirigida la música, eso sí, por Niehaus).

Escrita de nuevo por Brian Helgeland, *Mystic River* parte de una novela de Dennis Lehane, autor no casualmente alabado por Michael Connelly. En un clima turbio y desazonante, de enorme densidad moral, a medio camino de los thrillers más secos del director y la atmósfera lograda en la parte final de *Medianoche en el jardín del bien y del mal*, *Mystic River* propone el tensionado reencuentro de tres antiguos amigos de niñez veinticinco años después de que una tragedia les distanciara. Las

circunstancias que les reúnen no son precisamente distendidas.

Katie Markum (Emmy Rossum), una chica de diecinueve años, es asesinada salvajemente en uno de los barrios periféricos de Boston. Es la hija de Jimmy Markum (Sean Penn), exconvicto y propietario de una pequeña tienda de bebidas y comestibles. Jimmy tuvo a Katie cuando apenas había cumplido los dieciocho. Su esposa, una mujer latina de la misma edad, falleció de cáncer mientras él estaba en la cárcel. Ha vuelto a casarse con Annabeth (Laura Linney), con la que tiene otras dos hijas. De investigar el asesinato de Katie se encargan un policía de la ciudad, Whitey Powers (Laurence Fishburne), y otro detective de homicidios del Estado, Sean Devine (Kevin Bacon), uno de los amigos de infancia de Jimmy. Sean atraviesa por un mal momento en el plano personal, ya que su esposa, embarazada, le abandonó seis meses atrás sin dar ninguna explicación.

Dave Boyle (Tim Robbins) es el tercero de los compañeros de antaño. La tragedia pretérita le ha marcado de por vida. En el prólogo del film, que transmite con escasos elementos una perturbadora inquietud, el verdadero miedo a lo conocido, vemos como dos hombres que se hacen pasar por detectives de la policía obligan al pequeño Dave a subir a su automóvil sin que sus dos amigos puedan hacer nada para impedirlo. Dave estuvo secuestrado entonces durante cuatro días y cuatro noches, encerrado en el sótano de una casa aislada en el bosque y repetidamente violado. Tiempo después, uno de los agresores murió y el otro se ahorcó en su celda, pero eso no ha calmado ni aminorado el carácter retraído y esquivo de Dave. Pese a ello, ha formado familia; está casado con Celeste (Marcia Gay Harden), prima de Annabeth Markum, y tiene un hijo, Michael, con quien juega y charla sobre béisbol.

La noche del asesinato de Katie, Dave regresa a su casa a las tres de la madrugada, con las ropas ensangrentadas y una fea herida de cuchillo en el vientre. Dave le explica a su mujer que ha sido víctima de un atracador, con quien ha peleado hasta matarlo. Con el paso lento de los días, las pistas obtenidas por Sean y su compañero conducen inexorablemente hacia Dave. Es más, hasta la dubitativa Celeste le confiesa a Jimmy que sospecha de su propio esposo. Imposible mayor desequilibrio emocional, aunque las apariencias no tengan porque convertirse en realidad, como revela el desenlace de la historia.

Tras un relato de intriga más o menos ortodoxo y hasta cierto punto luminoso como *Deuda de sangre*, Eastwood vuelve al requiebro moral y a la espesura expositiva, elementos por los que sus originales thrillers o relatos de investigación de los últimos años (*Un mundo perfecto*, *Poder absoluto*, *Medianoche en el jardín del bien y del mal*) se han convertido en un referente alternativo para un género tan saludable como, a veces, formulario.

Eastwood se nutre del clasicismo cinematográfico norteamericano, es cierto, pero también lo transgrede. Tomemos como ejemplo la transición entre los dos tiempos, el

Boston de Jimmy, Sean y Dave cuando eran unos chavales que jugaban en la calle y el Boston actual, sobre el que pesan como una losa tanto el reciente asesinato de Katie como el secuestro y violación no olvidados de Dave. Eastwood no recurre al tradicional rótulo para certificar el paso del tiempo. No, el director de *Mystic River* confía en sus espectadores y sabe que ellos entenderán el cambio de época con un simple plano de la alcantarilla donde de pequeños perdieron una bola de hockey y los nombres de los tres escritos en el cemento entonces fresco de la calle. Es suficiente, aunque Eastwood cierre la elipsis con el inserto de un plano de uno de los violadores.

La misma confianza en su lenguaje narrativo demuestra en la asociación de detalles mediante los cuales sabremos que la muchacha asesinada es Katie antes de que la cámara nos muestre su cadáver retorcido en un agujero del parque: un plano de Dave mientras Katie y sus dos amigas bailan en la barra del bar; el regreso de Dave a su casa con la herida y la ropa empapada de sangre; los planos aéreos sobre la escena del crimen y los comentarios que se escuchan en la radio de la policía; la llamada telefónica de Jimmy al empleado de su tienda para preguntarle si ha llegado Katie; la cama de la muchacha sin deshacer a primera hora de la mañana.

Después, en un clima de liturgia propiciado por la celebración de la comunión de la hija pequeña de Jimmy y Annabeth, el asesinato se hace carne, la muerte se hace verdad, los temores atávicos se hacen cruda e inaceptable realidad. Eastwood eleva la cámara en picado sobre la imagen de Jimmy enloquecido, gritando de dolor mientras le sujetan con todas sus fuerzas media docena de agentes de policía, y ese movimiento se encadena con otro plano alzado del lugar en el que aún se halla caliente el cuerpo sin vida de Katie, asociando a padre e hija en un movimiento y encuadre correlativos y emocionalmente turbadores. La muerte y el dolor son contemplados desde las alturas, en un plano omnisciente perteneciente a una película donde la presencia de Dios y la redención de los pecados aparecen en boca de todos los personajes en un momento u otro del drama.

Eastwood filma de la misma manera el automóvil de los violadores en el que se aleja el pequeño Dave en la secuencia de apertura y el de los hermanos Savage, compinches de Markum, llevándose al mismo personaje en la edad adulta para que Jimmy ajuste cuentas con él por un crimen que todos le imputan ciegamente. Esa elección concordante del encuadre —un plano general estático con el vehículo alejándose de la posición de la cámara en línea recta— no hace otra cosa que describir el efecto que la tragedia acontecida en la niñez sigue teniendo hoy en los tres protagonistas del relato, no tan sólo en la víctima del secuestro y los abusos sexuales. El director transgrede el plano naturalista para, hacia el final del film, mostrar a los maduros Jimmy y Sean desde la perspectiva inversa en el tiempo y el espacio, es decir, desde el interior del coche en el que se aleja el asustado niño que una vez fue Dave: pasado y presente se mezclan, agitan y confunden. Pero para

entonces lo hemos comprendido todo: la naturaleza de los actos de Jimmy, convertido de pilluelo en hampón de barrio, consciente de que todo habría sido muy distinto de ser él o Sean los que hubieran subido en el coche; el alejamiento de Sean, cuya vida privada en un verdadero desastre, y, por supuesto, el trauma no superado de Dave, convertido a medida que pasa el relato en una personalidad escindida.



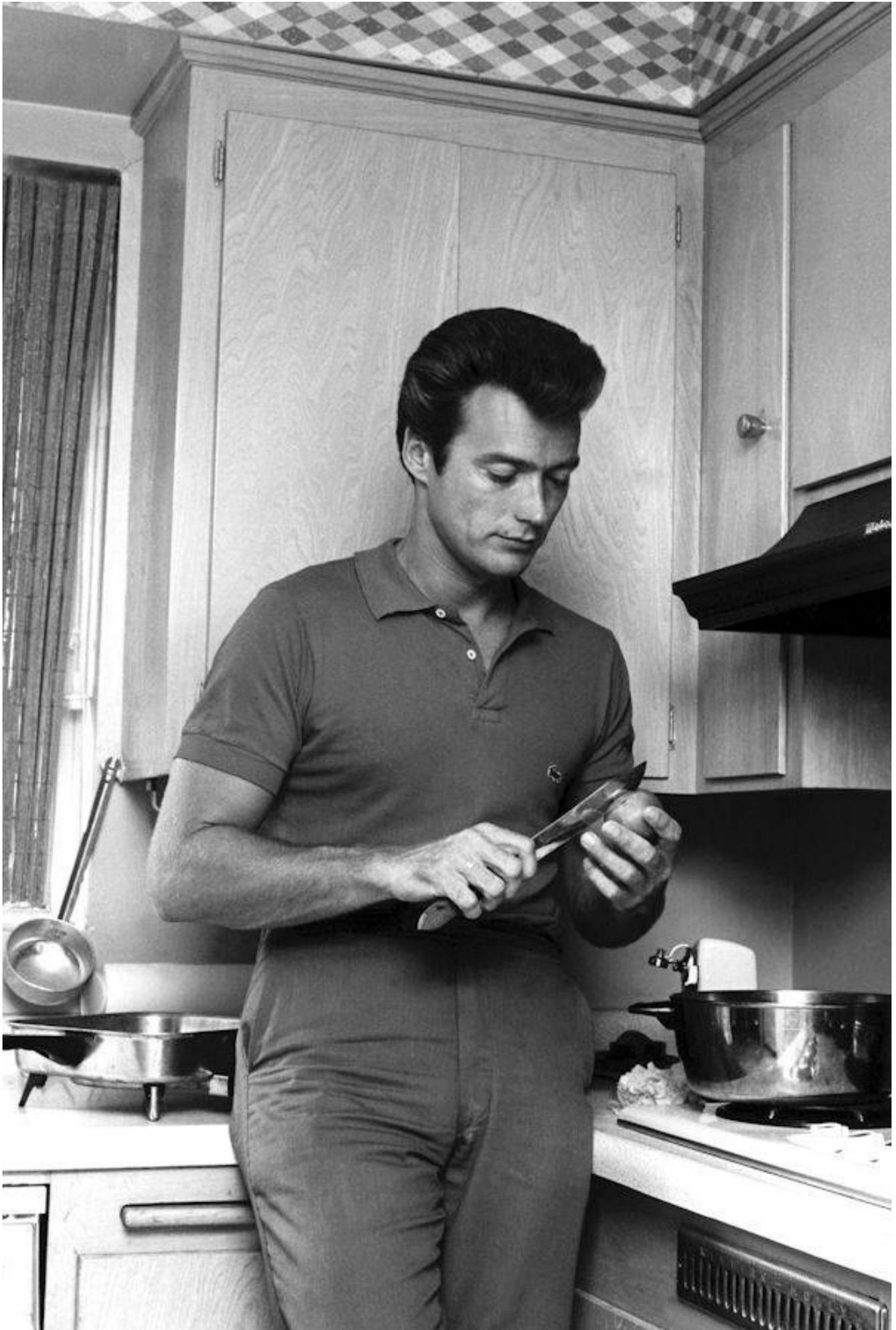
Mystic River es el nombre del río por cuyas arterías fluye el agua de Boston, allí donde los que engañaron o traicionaron en alguna ocasión a Jimmy Markum reposan imbuidos del sueño eterno. Por ese río llega también el mal, contaminándolo todo a su paso. Porque la película, como antes lo fueran *Poder absoluto* o *Medianoche en el jardín del bien y del mal*, no hace otra cosa que mostrar de manera distanciada, como si todo estuviera rodado en plano general largo, el mal latente que anida en cualquier comunidad y aparece siempre de la forma más sencilla, la más *natural*.

No hay equilibrio alguno en lo que les sucede a los personajes de *Mystic River*, y la muerte violenta de la joven Katie es la carga de profundidad que hace emerger lo que siempre ha estado latente allí: las víctimas que Jimmy carga sobre sus espaldas ayudado por la complicidad de su esposa, como demuestra la extraña, por inesperada, secuencia en que Annabeth mitiga los demonios internos de Jimmy argumentando que todo lo que hace está bien porque lo hace por su familia; las pesadillas agazapadas de Dave, que mezcla sus dolorosos recuerdos con las historias sórdidas que le cuenta a su hijo Michael antes de dormir; la traición de Celeste, que delata a su marido como lo hiciera Joan Fontaine con su prometido Dana Andrews en la langiana *Más allá de la duda* (*Beyond A Reasonable Doubt*, 1956), película ésta, como la anterior de Lang, *Mientras Nueva York duerme* (*While the City Sleeps*, 1956), en la que muy bien podría haberse inspirado Eastwood; la presencia literalmente muda de Laura, la esposa huida de Sean, que le llama por teléfono para no decirle nunca nada. Eastwood la filma en escorzo de perfil o muestra tan sólo sus labios encarnados pegados sin abrirse junto al auricular. En esos breves momentos íntimos y lacerantes

de Sean se concentra todo el cansancio de vivir que arrastran las imágenes de Mystic River a su paso.

El último largometraje de Eastwood reinventa las formas del melodrama criminal acercándolo a las texturas emocionales de las grandes tragedias americanas y, en este sentido, recuerda algo a *Cruzando la oscuridad* (*The Crossing Guard*, 1995) y *El juramento* (*The Pledge*, 2001), las espléndidas segunda y tercera película como director de otro actor estadounidense alejado de los fuegos de artificio de Hollywood, Sean Penn. En *Cruzando la oscuridad*, Jack Nicholson interpreta a un hombre destrozado por la muerte de su hija que espera pacientemente la salida de la cárcel del individuo que la atropello. En *El juramento* se relata la historia de un encallecido policía (Nicholson de nuevo) a punto de jubilarse que le promete a la madre de una niña asesinada que encontrará al autor del crimen. En *Mystic River*, la historia se construye en torno a un abuso sexual en la niñez, el asesinato de una muchacha, el mismo dolor del padre y el deber del policía amigo por esclarecer el caso.

Que el personaje del padre esté interpretado por Sean Penn en el film dirigido por Eastwood no es, ni mucho menos, fruto de la casualidad. Eastwood sabe a quien elige y porqué lo elige.



CAPÍTULO VII

APÉNDICE MUSICAL



Mystic River tiene la primera banda sonora escrita íntegramente por Eastwood, con breves temas de piano y algunos momentos orquestados de manera muy sigilosa. A lo sumo había firmado los temas principales de algunos de sus films de los años noventa y no podía considerarse un compositor cinematográfico como lo son otros cineastas: Charles Chaplin, John Carpenter, Mike Figgis, Alejandro Amenábar. Sin embargo, la música juega un papel esencial en toda su obra hasta el punto de que podría establecerse una división clara entre sus películas de inspiración o barniz jazzístico y las que filman las atmósferas concretas de la música country o el country & western. Las primeras son, por lo general, más severas. Las segundas pertenecen a los títulos más distendidos del cineasta con la excepción de *El aventurero de medianoche*.

Esa dualidad entre jazz y country, las dos músicas norteamericanas por excelencia junto con el blues, de las que han derivado el resto de formas musicales norteamericanas del siglo xx —*rockabilly, rock n'roll, rhythm n'blues, funk, rap*—, alcanza también a la propia trayectoria como músico de Eastwood, agazapada si se quiere, pero de mayor peso específico que la de otros actores estadounidenses tentados por la interpretación y grabación de canciones (Anthony Perkins, por ejemplo). Eastwood pudo haber sido músico de jazz y, durante un corto tiempo, llegó a ser cantante de country, pero siempre tuvo claro que si se dedicaba a la música, no podía entregarse al cine. A medida que se iba liberando de algunos de los aspectos mediáticos e ideológicos que condicionaron su carrera, la faceta musical adquirió mayor cuerpo, tanto en los motivos temáticos (*Bird* y el documental sobre Thelonious Monk) como en la elaboración conceptual de las bandas sonoras (*Los puentes de Madison, Medianoche en el jardín del bien y del mal*) y en la incorporación de

referencias musicales a sus propios personajes (el protagonista de *En la línea de fuego* toca al piano alguna pieza de jazz para relajarse). Conviene remarcar que el jazz está presente en el cine de Eastwood desde el principio, aunque se tienda a pensar que irrumpió en su obra a raíz de *Bird*. No en vano su primera película se titula *Play Misty for Me*, en alusión al tema clásico “Misty”, considerado «no sólo un estándar, sino un icono de la canción americana» [75]. Su autor, el pianista y compositor Erroll Garner, era uno de los héroes musicales de adolescencia del futuro cineasta. *Escalofrío en la noche* convirtió el tema de Garner en el epicentro del relato y lo relanzó al mercado con unos nuevos arreglos orquestales.

El jazz representa parte de la juventud de Eastwood. Fue la primera música que escuchó, música esencialmente negra, ya que, entre otras cosas, su madre tenía una buena colección de discos del pintoresco organista y pianista Fats Waller que le hacía escuchar una y otra vez. «Empecé tocando la bugla (o cuerno de búfalo), el único instrumento que tenía a mano. Después toqué la corneta en la escuela. También tocaba el piano. A los dieciséis o diecisiete años tocaba el piano en las veladas» [76]. Eastwood llegó incluso a actuar en un local de Oakland, el Ornar Club, donde según sus declaraciones, «lo hacía a cambio de unas pizzas y unas cuantas cervezas» [77]. En aquella época prefería el jazz más colorista y efusivo procedente de Nueva Orleans, pero sus gustos se orientaron después hacia el sonido melancólico de la Costa Oeste y el *be bop*. En la actualidad toca aisladamente el piano en Carmel, pero no lo hace por pizzas ni cervezas. Por The Mission Ranch, el edificio histórico de la ciudad al que se hacía referencia en el segundo capítulo del libro, ahora reciclado en una especie de piano-bar, han desfilado varios *jazzinen* y *crooners*, y el propio Eastwood araña notas al teclado de vez en cuando.

De todos modos, es en el country & western donde Eastwood intentó desarrollar sus cualidades como cantante. El primer recuerdo de la música de los cowboys está asociado a Bob Wills y su orquesta, bautizada Texas Playboys, de quienes utilizaría varias canciones en *El aventurero de medianoche* y *Un mundo perfecto*: «Descubrí la música country a la edad de diecinueve años cuando trabajaba como leñador en Oregón. En esta época sólo me gustaba el jazz. Me encontraba buscando chicas y acabé en el único club del pueblo. Bob Wills y su orquesta estaban tocando. Como no conocía a nadie ni sabía bailar ese tipo de música, pasé un montón de horas escuchando la orquesta. ¡Y me olvidé de ligar! Después de aquello, comencé a escuchar regularmente las pequeñas emisoras locales que ponían country» [78].

El segundo contacto determinante (e impuesto) con el género llegó durante el rodaje de los episodios de *Rawhide*. Eastwood ya había registrado a finales de 1961 un disco sencillo con las baladas “Unknown Girl” y “For All We Know”, pero sería el éxito de la serie lo que motivaría su primera incursión en el formato vinílico de larga duración. El disco, editado en 1962 por el sello Carneio Records, lleva por título el de

Clint Eastwood Sings Cowboy Favorites, y contiene doce versiones de canciones clásicas del temario country firmadas por Bob Wills, Bob Nolan y Cole Porter, entre otros: “Sierra Nevada”, “Bouquet of Roses”, “Don’t Fence me In”, “Are you Satisfied”, “Along the Santa Fe Trail”, “Last Roundup”, “Mexicali Rose”, “Tumblin’ Tumbleweed”, “Twilight on the Trail”, “Searchin’ for Somewhere”, “I Loveyou More” y “San Antonio Rose”. La relación con el éxito de la serie televisiva resulta evidente, ya que en la cubierta del disco puede leerse *Rawhide’s Clint Eastwood sings Cowboy Favorites*. A finales de 1963 se editaría otro single con dos canciones de *Rawhide* cantadas por Eastwood, “Rowdy”, el nombre de su personaje, y “For You, For Me, For Evermore”.

El único amago de verdadero éxito como cantante estuvo a punto de acontecer con *La leyenda de la ciudad sin nombre*. De las catorce canciones originales de Lerner y Loewe, Eastwood cantaba dos en solitario, “I Still See Elisa” y “I Talk to the Trees”, una con Lee Marvin, “Best Things”, y una cuarta con acompañamiento de los coros, “Gold Fever”. Las verdaderas posibilidades de la voz más o menos de barítono de Eastwood se midieron por el primero de estos temas citados, demostrando su capacidad para el tono de las baladas, pero su hipotético interés y posibilidades como cantante quedaron totalmente eclipsados por la melodía y la voz ronca de Marvin en “Wand’rin Star”, la canción estrella de la película.

Además de incorporar el tema de Erroll Garner a la trama del film, *Escalofrío en la noche* significó el primer contacto entre Eastwood y Dee Barton, un trombonista y arreglista de Mssissippi nacido en 1937y fallecido en 2001. Barton participó en la *big band* de Stan Keton, como Lennie Niehaus, y realizó una amplia tarea como consultor musical de Frank Sinatra, Tony Bennett y Peggy Lee. Eastwood lo conoció cuando tocaba con su propio grupo en Dante’s, un club de jazz de Los Ángeles, y en 1971 le encargó la banda sonora de su primera película tras la cámara. La pulsación jazzística de este film, que incluye fragmentos de actuaciones de Cannonball Adderley y Johnny Otis en el festival de jazz de Monterey, varió considerablemente en las otras dos bandas sonoras que Barton compuso para Eastwood, *Infierno de cobardes*, más próxima al sonido *spaghetti*, y *Un botín de 500.000 dólares*. Fue también responsable sin acreditar de varios cortes complementarios para la serie Callahan.

Precisamente en la tercera entrega de las andanzas del inspector, *Harry el ejecutor*, Eastwood substituyó a Lalo Schifrin, autor de la música de las dos anteriores, por Jerry Fielding, desde entonces y hasta su muerte el compositor preferido del director de *Sin perdón*. Fielding impuso un estilo más jazzístico en relación a la sonoridad funk del músico de origen argentino, tendencia que cristalizaría en el espléndido *score* de *Ruta suicida*. Los *jazzinen* Art Pepper y Jon Faddis se encargaron de las partes solistas metálicas, y la musculosa ilustración de

Frank Frazetta para la portada del correspondiente álbum es otro de los reclamos para adquirir este primer disco realmente revelador de la relación fílmica entre Eastwood y el jazz.

Con la excepción de la carcelaria *Fuga de Alcatraz* y la galáctica *Firefox, el arma definitiva*, todo el cine producido, dirigido o interpretado por Eastwood entre 1978 y 1982 pertenece, musicalmente, a los dominios del country. Aquí juegan un papel fundamental Snuff Garrett, en calidad de supervisor, y Steve Dorff, como director musical. La relación de Eastwood con Garrett venía de lejos, cuando a mediados de los sesenta crearon juntos Viva Records, una pequeña discográfica dedicada a la música country que no prosperó. En la parcela cinematográfica Garrett se ha limitado a organizar las bandas sonoras de las películas de Eastwood de marcado ambiente rural y algunas de las protagonizadas por Burt Reynolds: *Vuelven los caraduras* (*Smoke and the Bandit II*, 1980; Hal Needham), *Los locos del Cannonball* (*The Cannonball Run*, 1981; Needham) y *La brigada de Sharky* (*Sharky's Machine*, 1981; Reynolds). El escocés Steve Dorff, por su parte, ha repartido su cometido entre las películas de Eastwood —firma en solitario la música de *El cadillac rosa*— y las lucrativas sintonías para un buen número de series de televisión y telefilmes desde 1985.

Garrett y Dorff le proporcionaron a Eastwood con sus canciones el colchón ideal para que volviera a desenvolverse ante un micrófono. Fue un proceso lento. En *Duro de pelar* no se atrevió a interpretar aún ningún tema. En *Bronco Billy* se embarcó en un dueto con una leyenda viva del género, Merle Haggard, que aparece en la escena desarrollada en el Ranch Club y cantan juntos “Barroom Buddies”. La presencia de Fats Domino en *La gran pelea*, interviniendo tanto en la columna sonora como en el propio relato —interpreta en directo el tema “Whiskey Heaven”—, le animó a cantar a dúo con otro mito del soul, Ray Charles, el tema principal del film, “Beers to You”, escrito por Dorff, Garrett y Jim Durrill. La pieza, mezcla de country tradicionalista y misógino por lo que a la letra se refiere y de soul por su cálida tonalidad, aparece en los títulos de crédito y está interpretada como si se tratara de una conversación entre dos amigos evocando guerras, amores y juergas étlicas: «*Cuando el tío Sam nos llamó y pisamos tierra oriental, luchamos durante tres años en aquel país de Asia. Conocimos mujeres extranjeras y bebimos mucha cerveza. ¿Sabes qué te digo? Me alegro de verte, brindo por ti, amigo mío. Por los buenos momentos. Brindo por todas las mujeres que hemos conocido. Trae las copas, compañero. ¡Juntos, de barra en barra, brindo por ti! ¿Recuerdas aquella pelea en Phoenix? Dimos una paliza a los de alba y después les invitamos. Y cuando la esposa me dejó, tú estabas allí para llenarme el vaso, y me di cuenta de que el amor de una mujer se puede esfumar, pero el sabor de la cerveza y un buen amigo siempre duran. Ray, bebamos otra. Clint, invito yo*».

El ciclo country se cerró con la mejor aportación de Eastwood al género hasta la fecha, interpretando todo el repertorio del cantante tuberculoso de *El aventurero de medianoche* con la simple ayuda de una guitarra y una voz que, a veces, y en oposición a la ruda presencia del actor, parece en un hilo. Eastwood volvería a encararse vocalmente con el country de forma aislada a principios de los noventa, grabando algunas canciones con dos estrellas del género, Randy Travis y T.G. Sheppard, sin ninguna trascendencia.

Dorff y Garrett no participaron en la banda sonora de *Ciudad muy caliente*, que hubiera sido lo normal al tratarse de una película interpretada por sus dos cineastas habituales, Eastwood y Reynolds. Por el contrario, fue Lennie Niehaus el autor de una música de evocación jazzística al estilo de los años treinta. Se inició aquí una de las aportaciones más fecundas a la obra de Eastwood, ya que el antiguo saxo alto y arreglista de Stan Kenton ha aportado una completa variedad de registros melódicos. Ya he esbozado el perfil de Niehaus en su faceta como músico de jazz en el capítulo cuatro. En cuanto a su cometido en las producciones Malpaso, Niehaus ha combinado distintos estilos (jazz de Nueva Orleans, música western de tonalidades muy líricas, ortodoxos trabajos en el cine de acción, atmósferas exóticas), aunque en algunas de las últimas películas de Eastwood su trabajo acostumbra a ser mucho más incidental: la utilización narrativa de las canciones prima en *Un mundo perfecto* (otra antología de la música country), *Los puentes de Madison* (el jazz romántico) y *Medianoche en el jardín del bien y del mal* (el temario de Johnny Mercer).

Con las espaldas bien cubiertas por Niehaus, Eastwood empezó a componer o interpretar algunos de los temas de sus películas distanciándose de la estela country. Lo hizo primero de forma discreta: “Montage Blues”, de Niehaus, una pieza de blues envolvente ejecutada junto a Mike Lang y Pete Jolly en *Ciudad muy caliente*; “Amandas Theme”, su aportación a la columna sonora de *En la cuerda floja*, y “How Much I Care”, un tema propio cantado por Jim Hollier en *El sargento de hierro*. A partir de *Sin perdón*, Eastwood se encarga de escribir el tema principal de la película, que generalmente lleva como título el nombre de uno de los personajes femeninos decisivos de la historia. Lo había hecho con “Amandas Theme”, nombre de la hija del policía de Nueva Orleans, y lo repetirá en *Sin perdón* con el hermoso “Claudias Theme” (la esposa muerta del pistolero) y en *Poder absoluto* con “Kate’s Theme” (la hija del ladrón de joyas). La excepción que confirma la regla está en *Los puentes de Madison*, en la que Eastwood firma “Doe Eyes”, el tema de amor tocado por Michael Lang al piano y que atañe tanto a Francesca como a Robert.

No resultan tan determinantes, en el tejido sonoro de las correspondientes películas, los otros fragmentos escritos por Eastwood: “Big Fran’s Baby”, una de las muchas canciones que acompañan el itinerario de los protagonistas de *Un mundo perfecto*; “Power Waltz”, que ilustra la secuencia del baile entre el presidente y su

asistente tras recibir el collar comprometedor, en *Poder absoluto*; “Why Should I Care Instrumental Theme”, de *Ejecución inminente*, y “Espacio”, de *Space Cowboys*.



El momento álgido de la relación cinematográfica de Eastwood con el jazz está marcado, por supuesto, por la realización de *Bird* y la producción de *Thelonious Monk: Straight No Chaser*. En la primera, como ya ha quedado expuesto en el análisis del film, Eastwood y Niehaus procedieron a un laborioso trabajo de arqueología sonora mezclando las partes solistas de Charlie Parker con el resto de instrumentos grabados posteriormente. La idea era respetar la sonoridad característica del saxofonista, ser fiel a su espíritu, sirviéndose de la tecnología de finales de los ochenta. El disco editado con la banda sonora, producido por Niehaus y Eastwood, comprime una pequeña parte del caudal de actuaciones y temas diegéticos que pueden escucharse en la película. Destaca especialmente la versión de “Ornithology”, en la que se mezclan el saxo alto de Parker en el pasado y el de Charles McPherson en el presente, la interpretación de “Ko Ko”, subrayada por la trompeta de otro viejo conocido de Eastwood, Jon Faddis, o las delicadas “Laura” y “April in Paris”. En el documental sobre Thelonious Monk se captura la particular idiosincrasia escénica y compositiva del pianista. El correspondiente álbum consta sólo de doce temas, aunque, al revés de la película, se escuchan en su integridad, de “Straight No Chaser” a “Round Midnight”, dos de los mejores manifiestos de Monk.

El coproductor de *Thelonious Monk: Straight No Chaser* es Bruce Ricker quien, desde 1988, será uno de los nombres más ligados al universo jazzístico del director. Ricker había realizado en 1979 el documental *The Last of the Blue Desih*, centrado en el jazz de Kansas City y con actuaciones del septeto de Count Basie y el quinteto de Charlie Parker y Dizzy Gillespie. Eastwood descubrió su existencia cuando buscaba documentación para *Bird*. Localizó una copia en Nueva York y visionó la película: «El resultado: una joya. Sin nada de glamour, auténtico. Una especie de diamante en

bruto. No es un gran film, pero tiene la música más grande. Salí de la proyección contento, y seguía tatarando las melodías y marcando los compases horas después» [79]. Eastwood ya había influido en la decisión de Warner Bros, de coproducir *Alrededor de la media noche*, de Tavernier, y convenció a los directivos de la compañía para que distribuyeran la película de Ricker en Francia e Italia, donde se estrenó pasados diez años de su realización y pocas semanas después de la presentación de *Bird*.

Responsable también de un film sobre el guitarrista Jim Hall, *Jim Hall. A Life in Progress* (1998), Ricker le ha devuelto con creces el favor a Eastwood por dar a conocer *The Last of the Blue Devils* en parte de Europa. De Ricker fue la idea de organizar el concierto del Carnegie Hall en homenaje al cineasta, celebrado el 17 de octubre de 1996, y además se encargó de dirigir el correspondiente documental, *Eastwood After Hoars. Live at Carnegie Hall* (1997). En 2001 volvió de nuevo sobre la vida y obra del director de *Sin perdón* con el mejor de los films rodados hasta la fecha, *Clint Eastwood: Out of the Shadows*, y coordinó junto al montador Joel Cox el excelente CD recopilatorio *Music for the Movies of Clint Eastwood*, compuesto por un variado muestrario musical de toda su filmografía —la sintonía de *Rawhide*, el tema principal de *El bueno, el feo y el malo*, “Misty”, el tema de *Harry el sucio*, casi todas las canciones escritas por Eastwood, fragmentos de *El fuera de la ley* y de *El jinete pálido*— y, en su totalidad, la suite “Clint Eastwood, An American Filmmaker”, compuesta por Lennie Niehaus para el documental *Out of the Shadows* e interpretada en sus pasajes solistas por el saxofonista tenor Joshua Redman, declarado admirador del cine de Eastwood en general y de sus westerns en particular. Existen otros dos discos estructurados a partir del cine de Eastwood: *Music from the Films of Clint Eastwood* (1994) y *Western Movie Themes from Clint Eastwood Movies* (1995), a cargo de la orquesta filarmónica de Praga.

Ricker fue también consultor de la banda sonora de *Los puentes de Madison*, y es muy probable que él le diera a conocer a Eastwood las canciones de Johnny Hartman, integradas de forma modélica en la evolución sentimental del relato. Los discos de Hartman, uno de ellos, magnífico, grabado con John Coltrane —*John Coltrane & Johnny Hartman* (1963)—, fueron desempolvados después del éxito de la película. Eastwood aprovechó la excelente coyuntura para crear su nuevo sello discográfico, Malpaso Records, cuyas dos primera referencias explotaron exquisitamente el filón de este melodrama otoñal. El primer disco compacto publicado, *The Bridges of the Madison County* (1995), combina las atmosféricas interpretaciones de estándares románticos a cargo de Hartman en la película —“I See Your Face Before Me”, “For All We Know”, “Easy Living” y “It Was Almost Like A Song”— con otras de Dinah Washington, Irene Kraly Barbara Lewis, mientras que el segundo, *Remembering Madison County* (1996), se convierte en un homenaje de Eastwood a Hartman, de

quien se incluyen siete piezas no relacionadas con el film por dos del pianista Ahmad Jamal.

La siguiente referencia de Malpaso Records fue otro homenaje, esta vez a Johnny Mercer. El compositor había estado presente de un modo u otro en el eme de Eastwood. La canción “Satin Doll”, con música de Duke Ellington y letra de Mercer, aparecía en *Cazador blanco, corazón negro*, y Mercer fue también el coautor de “Laura”, interpretada por Charlie Parker en *Bird*. Pero al ambientar la acción de *Medianoche en el jardín del bien y del mal* en Savannah, ciudad natal del músico, Eastwood decidió utilizar en la película más de media docena de sus canciones para darle cuerpo sonoro. El correspondiente compacto se anuncia, así, como un «*Johnny Mercer Songbook*», e incluye temas registrados expresamente para el film con la excepción de una añeja toma de “I Wanna Be Around” adornada por Tony Bennett.

Destacan la versión de “I’m An Old Cowhand” interpretada por Joshua Redman, “Dream” del pianista Brad Mehldau, “Skylark” por K.D. Lang, “Fools Rush In” en lectura de la veterana Rosemary Clooney, “Days of Wine and Roses” por la hipnótica Cassandra Wilson, “Come Rain or Come Shine” cantada por la hija del director y “Accenttchuate The Positive” por el propio Eastwood. La presencia en buena parte de los cortes del contrabajista Charlie Haden y los miembros de su estilizado Quartet West, entregados en los últimos años a la recuperación de un jazz muy cinematográfico fundamentado en el sonido de la Costa Oeste y en las películas de los años cuarenta realizadas en Hollywood, da muy bien el tono de lo que es la música de *Medianoche en el jardín del bien y del mal*.

En la variedad estilística, aunque sin un patrón fijo como el marcado por el cancionero de Mercer, se fundamenta también la banda sonora de *Space Cowboys*. Aparecen algunos de los colaboradores ya habituales de Eastwood, como Redman y Mehldau, pero enfrentados a un material muy poco jazzístico: el saxofonista da rienda suelta a su vertiente soul con “Hit the Road Jack”, mientras que el pianista realiza versiones de “Old Man”, de Neil Young, y “Still Crazy After All These Years”, de Paul Simón. De este segundo tema se encuentra otra lectura, esta vez en clave de *crooner* campestre interpretada por Willie Nelson, mientras que los fogosos Maceo Parker y Fred Wesley, antiguos miembros de la sección de viento de James Brown, suministran su ración de jazz-funk-soul en el tema “Last Nights”, un clásico de las noches húmedas de Memphis.

Eastwood inició también con el sello Malpaso una labor de arqueología jazzística editando en 1997 un triple compacto que, con el título de *Monterey Jazz Festival: 40 Legendary Years*, recopila actuaciones de Billie Holiday (la más antigua, en 1958), Cannonball Adderley, Charlie Mingus, Thelonious Monk, Dizzy Gillespie, Oscar Peterson, Bill Evans, Dexter Gordon, Stan Getz, Sarah Vaughan, Herbie Hancock y Joshua Redman (el más reciente, de 1996), entre otros. La otra referencia coral del

sello atañe al propio Eastwood como consumidor, reivindicador e intérprete de jazz, ya que se trata del doble CD *Eastwood After Hours. Live at Carnegie Hall*, editado igualmente en 1997, el año de gracia de Malpaso Records.

El homenaje, casi siempre muy emotivo por la selección de los temas, homogéneo en sus resultados pese a la disparidad de músicos invitados gracias a la dirección musical de Niehaus y Faddis, comienza de la mejor forma posible con “Misty”, cimbreada por los pianos de Kenny Barron y Barry Harris. Recorre después con talento el paisaje jazzístico de Eastwood, con lecturas siempre atentas y respetuosas de algunas de sus composiciones —“Claudias Theme” y “Doe Eyes”— y de los temas empleados en sus películas: “Laura”, “Straight No Chaser”, “Parker s Mood”, “I See Your Face Before Me”, “San Antonio Rose” —la canción de Bob Wills que interpretó en su álbum country y en *El aventurero de medianoche*— y un homenaje a Lester Young, con su composición “Lester Leaps”, en cuya interpretación se turna, alterna y complementa una de las mejores legiones de saxofonistas jamás reunida, la formada por Joshua Redman, James Carter, James Rivers, James Moody, Charles McPherson, Roy Hargrove y Flip Phillips.

Eastwood, que asumió aquella noche en el Carnegie Hall neoyorquino las funciones de maestro de ceremonias, acabó sentándose al piano para interpretar con toda la banda —en la que Niehaus volvió a aparecer en público con su saxo alto— un tema de cosecha propia, “CE. Blues”, el blues de Clint. Unas horas antes, su hijo Kyle había subido al mismo escenario con su cuarteto para versionar uno de los temas de Mercer seleccionados en *Medianoche en el jardín del bien y del mal*, “This Time the Dream’s On Me”. Flujo jazzístico entre generaciones. Olvidada su posible carrera cinematográfica (*El aventurero de medianoche* y una breve aparición en *Los puentes de Madison*) por la musical, Kyle ya compuso una canción para el film *El principiante* (“Red Zone”) e inició su andadura como contrabajista.



Su debut discográfico, *From There to Here* (1999), es un muestrario de jazz

clásico, a veces arreglado al modo del cine hollywoodiense de los años cuarenta, también modelo Laura, apropiándose en este sentido de temas ajenos como “I Beg Your Pardon”, de Tom Waits, no casualmente perteneciente a la banda sonora del musical de Francis Ford Coppola *Corazonada* (*One from the Heart*, 1982), y confiriéndoles una atmósfera que poco tiene que ver con la original. En definitiva, Kyle ejecuta uno de los estilos de jazz que más gustan a su padre, aunque se permite algunas licencias como “Trouble Man”, una versión más rhythm’n’blues que soul de la canción de Marvin Gaye, cantada aquí por Joni Mitchell.

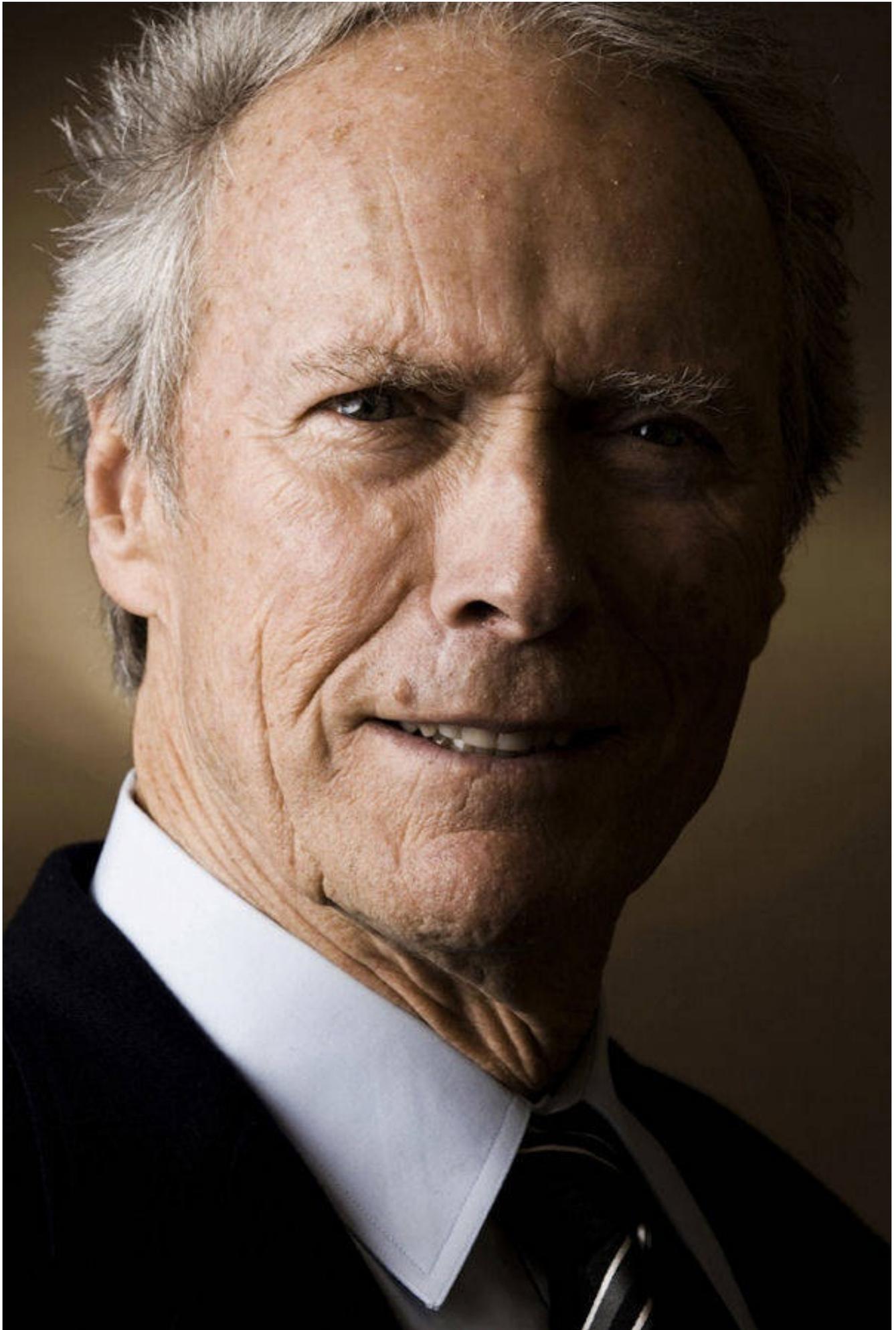
En el último trabajo como realizador de Eastwood, el cineasta vuelve a volcarse en las raíces musicales de su país. Se trata del documental *Piano Blues* (2003), un breve recorrido histórico y vivencial por los pianistas de jazz con alma de blues —y por los *bluesmen* con corazón jazzístico—, para el que ha contado de nuevo con la colaboración de Bruce Ricker en tareas de producción. El film se rodó en el club de Eastwood, The Mission Ranch, en el verano de 2002, con actuaciones en directo de Dave Brubeck, Dr. John, Ray Charles, Marcia Hall y dos históricos de la escena jazzística de Kansas City y los locales de blues de Chicago, Jay McShann y Pinetop Perkins, ambos bordeando los noventa años de edad. Eastwood filma sus evoluciones al piano de modo simple, capturando la emoción de cada instante, sin infiltrarse con su puesta en escena, y las utiliza para escarbar en el *amplio* legado sonoro intentando, como él mismo asegura, descubrir quien ha influido más en los grandes intérpretes. En el film pueden escucharse también temas de Jimmy Yancey, Count Basie, Fats Domino, The Boogie Woogie Boys, Big Joe Turner, Art Tatum, Duke Ellington y Thelonious Monk. ¿Alguien da más por lo que a las teclas de un piano se refiere?

Piano Blues es uno de los siete capítulos de la serie *The Blues*, un proyecto personal de Martin Scorsese sobre la historia y derivaciones del blues. Los seis restantes han sido dirigidos por el propio Scorsese (*Feel Like Going Home*), Wim Wenders (*The Soul of A Man*), Richard Pearce (*The Roots to Memphis*), Charles Burnett (*Warming by the Devil’s Fire*), Marc Levin (*Godfathers and Sons*) y Mike Figgis (*Red, White & Blues*). Sólo falta Jim Jarmusch para completar una nómina perfecta de cineastas que vivirían con placer en el delta del Mississippi.

PRINCIPALES REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS

- *Clint Eastwood Sings Cowboy Favorites*. Carne, 1962 (Mono C-1056).
- *Paint Your Wagón. Music from the Soundtrack*. MCA, 1977 (MCD-37099).
- *The Gauntlet. Original Soundtrack*. Warner Bros, 1978 (BSK 3144).

- *Honkytonk Man Soundtrack*. Warner Bros, 1982.
- *Bird. Original Motion Picture Soundtrack*. CBS, 1988 (461002-1).
- *Thelonious Monk. Straight No Chaser. Music from the Motion Picture*. CBS, 1989 (466103-1).
- *Unforgiven. Original Motion Picture Soundtrack*. Warner Bros-Varèse Sarabande, 1992 (VSD-5380).
- *The Bridges of Madison County. Music from the Motion Picture*. Malpaso-Warner Bros, 1995 (9362-45949-2).
- *Remembering Madison County*. Malpaso-Warner Bros, 1996 (9362-46259-2).
- *Absolute Power. Original Motion Picture Soundtrack*. Malpaso-Varèse Sarabande, 1997 (VSD-5808).
- *Midnight in the Garden of Good and Evil. Music from and Inspired by*. Malpaso-Warner Bros, 1997 "(9362-46829-2).
- *Eastwood After Hours. Live at Carnegie Hall*. Malpaso-Warner Bros, 1997 (9362-46546-2).
- *Monterey Jazz Festival: 40 Legendary Years*. Malpaso-Warner, 1997 (9362-46703-2).
- *Lalo Schifrin Presents Dirty Harry Anthology*. Aleph, 1998 (AR003).
- *Space Cowboys. Music from the Motion Picture*. Malpaso-Warner, 2000 (9362-47848-2).
- *Music for the Movies of Clint Eastwood*. Warner Sunset-Warner Bros, 2001 (9362-48060-2).
- *Kyle Eastwood: From There to Here*. Columbia-Sony, 1998 (CK-68013).



FILMOGRAFÍA



COMO DIRECTOR

***Escalofrío en la noche (Play Misty for Me)* / 1971**

Producción Malpaso Productions para Universal Pictures. *Productor* Robert Daley. *Productor ejecutivo* Jennings Lang. *Dirección* Clint Eastwood. *Guión* Jo Heims y Dean Riesner. *Argumento* Jo Heims. *Fotografía* Bruce Surtees, en Technicolor. *Música* Dee Barton. *Canciones* Errol Garner y Robería Flack. *Montaje* Cari Pingitore. *Dirección artística* Alexander Golitzen. *Vestuario* Helen Colvig. *Sonido* Robert L. Hoyt, Robert Martin y Waldo O. Watson. *Ayudante de dirección y productor asociado* Bob Larson.

Intérpretes Clint Eastwood (Dave Garland), Jessica Walter (Evelyn Draper), Donna Mills (Tobie Williams), John Larch (Sargento McCallum), Jack Ging (Frank Dewan), Irene Hervey (Madge Brenner), James McEachin (Al Monte), Clarice Taylor (Birdie), Don Siegel (Murphy), Duke Everts (Jay Jay). *Duración* 102 minutos.

***Infierno de cobardes (High Plains Drifter)* / 1973**

Producción Malpaso Productions para Universal Pictures. *Productor* Robert Daley. *Productor ejecutivo* Jennings Lang. *Dirección* Clint Eastwood. *Guión* Ernest Tydiman. *Fotografía* Bruce Surtees, en Technicolor y Panavisión. *Música* Dee Barton. *Montaje* Ferris Webster. *Dirección artística* Henry Bumstead. *Sonido* James R. Alexander. *Ayudante de dirección* James Fargo.

Intérpretes Clint Eastwood (El Extranjero), Verna Bloom (Sarah Belding), Marianna Hill (Callie Travers), Mitchell Ryan (Dave Drake), Jack Ging (Morgan Allen), Stefan Gierasch (alcalde Jason Hobart), Ted Hartley (Lewis Belding), Billy Curtis (Mordecai), Geoffrey Lewis (Stacey Bridges), Scott Walker (Bill Borders), Walter Barnes (sheriff Sam Show), Paul Brinegar (Lutie Naylor), Richard Bull (Asa Goodwin), Robert Donner (el predicador), John Hillerman (el fabricante de botas), Anthony James (Cole Carlin), John Mitchum (Warden), Buddy van Horn (comisario Jim Duncan).

Duración 102 minutos.

***Primavera en otoño (Breezy)* / 1973**

Producción Malpaso Productions para Universal Pictures. *Productor* Robert Daley. *Productor ejecutivo* Jennings Lang. *Productor asociado* Jo Heims. *Dirección* Clint Eastwood. *Guión* Jo Heims. *Fotografía* Frank Stanley, en Technicolor. *Música* Michel Legrand. *Montaje* Ferris Webster. *Dirección artística* Alexander Golitzen. *Sonido* James R. Alexander. *Ayudantes de dirección* James Fargo y Tom Joyner.

Intérpretes William Holden (Frank Harmon), Kay Lenz (Breezy), Roger C. Carmel (Bob Henderson), Marj Dusai (Betty Tobin), Joan Hotchkis (Paula Harmon), Jamie Smith-Jackson (Marcy), Norman Bartold (el hombre del coche), Lynn Borden (la chica de la cita), Shelley Morrison (Nancy Henderson), Dennis Olivieri (Bruno), Eugene Peterson (Charlie), Lew Brown (oficial de policía), Richard Bull (doctor), Johnny Collins III (Norman).

Duración 108 minutos.

***Licencia para matar (The Eiger Sanction)* / 1975**

Producción Malpaso Productions para Universal Pictures. *Productor* Robert Daley. *Productores ejecutivos* Richard D. Zanuck y David Brown. *Dirección* Clint Eastwood. *Guión* Hal Dresner, Warren B. Murphy y Rod Whitaker. *Argumento* la novela de Trevanian. *Fotografía* Frank Stanley, en Technicolor y Panavisión. *Operador* William N. Clark. *Fotografía secuencia en la montaña* John Cleare, Peter Pilafian, Jeff Schoolfield y Peter White. *Música* John Williams. *Montaje* Ferris Webster. *Dirección artística* George C. Webb y Aurelio Crugnola. *Vestuario* Charles Waldo y Glenn Wright. *Sonido* James R. Alexander y Robert L. Hoyt. *Ayudantes de dirección* James Fargo, Craig Huston y Víctor Tourjansky.

Intérpretes Clint Eastwood (Jonathan Hemlock), George Kennedy (Ben Bowman), Vonetta McGee (Jemina Brown), Jack Cassidy (Miles Mellough), Heidi Bruhl (señora Montaigne), Thayer David (Dragón), Reiner Schoene (Freytag), Michael Grimm (Meyer), Jean-Pierre Bernard (Montaigne), Brenda Venus (George), Gregory Walcott (Pope), Candice Rialson (la estudiante de arte), Elaine Shore (Miss Cerberus), Dan Howard (Dewayne).

Duración 128 minutos.

***El fuera de la ley (The Outlaw Josey Wales)* / 1976**

Producción Malpaso Productions para Warner Bros. *Productor* Robert Daley. *Productores asociados* James Fargo y John G. Wilson. *Director de producción*

John G. Wilson. *Dirección* Clint Eastwood. *Guión* Sonia Chernus y Philip Kaufman. *Argumento* la novela *Gone to Texas*, de Forrest Cárter. *Fotografía* Bruce Surtees, en Color De Luxe y Panavisión. *Operadores* Thomas del Ruth y Charles W. Short. *Música* Jerry Fielding. *Montaje* Ferris Webster, asistido por Joel Cox. *Dirección artística* Tambi Larsen. *Vestuario* Glenn Wright. *Sonido* Bert Hallberg. *Ayudantes de dirección* James Fargo, Alan Brimfield y Win Phelps.

Intérpretes Clint Eastwood (Josey Wales), Chief Dan George (Lobo Solitario), Sondra Locke (Laura Lee), Bill McKinney (Terrill), John Vernon (Fletcher), Paula Trueman (abuela Sarah), Sam Bottoms (Jamie), Woodrow Parfey (el político), Geraldine Keams (Little Moonlight), Royal Daño (Ten Spot), Sheb Wooley (Cobb), John Quade (el jefe de los comancheros).

Duración 135 minutos.

Ruta suicida (The Gauntlet) / 1977

Producción Malpaso Productions para Warner Bros. *Productor* Robert Daley. *Productor asociado* Fritz Manes. *Dirección* Clint Eastwood. *Guión* Michael Butlery Dennis Shryack. *Fotografía* Rexford Metz, en Color De Luxe y Panavisión. *Operador* Jan Kiesser. *Música* Jerry Fielding, con fragmentos de jazz interpretados por Art Peppery Jon Fadis. *Montaje* Joel Coxy Ferris Webster. *Dirección artística* Allen E. Smith. *Vestuario* Glenn Wright. *Sonido* Bert Hallberg y Les Fresholtz. *Ayudantes de dirección* Richard Hashimoto, Peter Bergquist, Lynn Morgan y Al Silvani.

Intérpretes Clint Eastwood (Ben Shockley), Sondra Locke (Gus Mally), Pat Hingle (Josephson), William Prince (Blakelock), Bill McKinney (alguacil), Michael Cavanaugh (Feyderspiel), Carole Cook (la camarera), Mará Corday (la matrona de la cárcel), Douglas McGrath (el corredor de apuestas), Jeff Morris (el sargento), Samantha Doane, Roy Jenson y Dan Vadis (los ciclistas), Carver Barnes (el chófer del autobús), Teddy Bear (teniente), Fritz Manes (el tirador del helicóptero).

Duración 109 minutos.

Bronco Billy (Bronco Billy) / 1980

Producción Malpaso Productions y Second Street Films para Warner Bros. *Productores* Dennis E. Hackin y Neal H. Dobrofsky. *Productor ejecutivo* Robert Daley. *Productor asociado* Fritz Manes. *Dirección* Clint Eastwood. *Guión* Dennis E. Hackin. *Fotografía* David Worth, en Color De Luxe. *Operador* Jack N. Green. *Música* supervisada por Snuff Garrett y dirigida por Steve Dorff. *Canciones* Garrett y Dorff interpretadas por Merle Haggard, Clint Eastwood, Ronnie Milsap,

Penny De Haven. *Montaje* Ferris Webster y Joel Cox. *Dirección artística* Gene Lourie. *Vestuario* Glenn Wright. *Sonido* Bert Hallberg. *Ayudantes de dirección* Tom Joyner, Stanley J. Zabka, Richard Graves y Fritz Manes.

Intérpretes Clint Eastwood (“Bronco Billy” McCoy), Sondra Locke (Antoinette Lily), Geoffrey Lewis (John Arlington), Scatman Crothers (“Doc” Lynch), Bill McKinney (“Lefty” LeBow), Sam Bottoms (Leonard James), Dan Vadis (Jefe Big Eagle), Sierra Pecheur (Lorraine Running Water), Walter Barnes (sheriff Dix), Woodrow Parfrey (doctor Canterbury), Doug McGrath (teniente Wiecker), Hank Worden (el mecánico de la gasolinera), Beverlee McKinsey (Irene Lily), William Prince (Edgar Lipton), Merle Haggard (el cantante del Ranch Club).

Duración 118 minutos.

Firefox, el arma definitiva (Firefox) / 1982

Producción Malpaso Productions para Warner Bros. *Productor* Clint Eastwood. *Productor ejecutivo* Fritz Manes. *Productor asociado* Paul Hitchcock. *Directores de producción* Fritz Manes, Steve Perry y Dieter Meyer. *Dirección* Clint Eastwood. *Guión* Alex Lasker y Wendell Wellman. *Argumento* la novela de Craig Thomas. *Fotografía* Bruce Surtees, en Color De Luxe y Panavisión. *Operadores* Jack N. Green, Doug Smith, Matt Beck y Bruno George. *Música* Maurice Jarre, supervisada por Snuff Garrett. *Montaje* Ron Spang y Ferris Webster. *Dirección artística* Elaine Ceder y John Graysmark. *Vestuario* Glenn Wright. *Sonido* Donald F. Johnson, Les Fresholtz, Arthur Piantadosi y Richard Alexander. *Ayudantes de dirección* Steve Perry, David Valdés y Don French.

Intérpretes Clint Eastwood (Mitchell Grant), Freddie Jones (Kenneth Aubrey), David Huffman (Buckholz), Warren Clarke (Pavel Upensky), Ronald Lacey (Semelovsky), Kenneth Colley (coronel Kontarsky), Klaus Lowitsch (general Vladimirov), Nigel Hawthorne (Pyotr Baranovich), Stefan Schnabel (primer secretario), Thomas Hill (general Brown), Clive Merrison (mayor Lanyev), Michael Currie (capitán Seerbacker), Dimitra Arliss (Natalia), James Staley (teniente comandante Fleisher), Ward Costelio (general Rogers), Fritz Manes (un capitán).

Duración 137 minutos.

El aventurero de medianoche (Honkytonk Man) / 1982

Producción Malpaso Productions para Warner Bros. *Productor* Clint Eastwood. *Productor ejecutivo* Fritz Manes. *Director de producción* Steve Perry. *Dirección* Clint Eastwood. *Guión* Clancy Carlile. *Argumento* la novela de Clancy Carlile. *Fotografía* Bruce Surtees, en Technicolor. *Operador* Jack N. Green. *Música*

supervisada por Snuff Garrett y dirigida por Steve Dorff. *Canciones interpretadas por* Clint Eastwood. *Montaje* Ferris Webster, Michael Kelly y Joel Cox. *Diseño de producción* Edward Carfagno. *Vestuario* Glenn Wright. *Sonido* Bert Hallberg. *Ayudantes de dirección* Tony Brown y Tom Seidman.

Intérpretes Clint Eastwood (Red Stovall), Kyle Eastwood (Whit), John McIntire (el abuelo), Alexa Kenin (Marlene), Verna Bloom (Emmy), Matt Clark (Virgil), Barry Corbin (Derwood Arnspringer), Jerry Hardin (Snuffy), Tim Thomerson (el agente de tráfico), Macón McCalman (doctor Hiñes), Gary Grubbs (Jim Bob), Joe Regalbuto (Henry Axle), Rebecca Clemons (Belle), Johnny Gimble (Bob Wills), Linda Hopkins (Flossie), Bette Ford (Lulu), John Russell (Jack Wade).

Duración 123 minutos.

***Impacto súbito (Sudden Impact)* / 1983**

Producción Malpaso Productions para Warner Bros. *Productor* Clint Eastwood. *Productor ejecutivo* Fritz Manes. *Productor asociado y director de producción* Steve Perry. *Dirección* Clint Eastwood. *Guión* Joseph Stinson. *Argumento* Carles B. Pierce y Earl E. Smith, según el personaje creado por Harry Julian y Rita M. Fink. *Fotografía* Bruce Surtees, en Technicolor y Panavisión. *Operador* Jack N. Green. *Música* Lalo Schifrin. *Canción interpretada por* Roberta Flack. *Montaje* Joel Cox. *Dueño de producción* Edward Carfagno. *Vestuario* Glenn Wright. *Sonido* Donald F. Johnson, Richard Alexander, Les Fresholtz y Vern Poore. *Ayudantes de dirección* David Valdés y Paul Moen.

Intérpretes Clint Eastwood (Harry Callahan), Sondra Locke (Jennifer Spencer), Pat Hingle (Jefe Jannings), Bradford Dillman (capitán Briggs), Paul Drake (Micky), Audrie J. Neenan (Ray Parkins), Jack Thibau (Kruger), Michael Currie (teniente Donnelly), Albert Popwell (Horace King), Mark Keyloun (oficial Bennett), Kevin Major Howard (Hawkins), Bette Ford (Leach), Nancy Parsons (señora Kruger), Wendell Wellman (Tyrone), Mará Corday (la camarera), Russ McCubin (Eddie).

Duración 117 minutos.

***El jinete pálido (Pale Rider)* / 1985**

Producción Malpaso Productions para Warner Bros. *Productor* Clint Eastwood. *Productor ejecutivo y director de producción* Fritz Manes. *Productor asociado* David Valdes. *Dirección* Clint Eastwood. *Guión* Michael Butler y Dennis Shryack. *Fotografía* Bruce Surtees, en Technicolor y Panavisión. *Operadores* Jack N. Green, Leo Napolitano y Stephen St. John. *Música* Lennie Niehaus. *Montaje* Joel Cox. *Diseño de producción* Edward Carfagno. *Vestuario* Glenn

Wright. *Sonido* C. Darin Knight, Dick Alexander, Les Fresholtz y Vern Poore. *Ayudantes de dirección* David Valdés, Matt Earl Beesley y L. Dean Jones.

Intérpretes Clint Eastwood (El Predicador), Michael Moriarty (Hull Barret), Carrie Snodgrass (Sarah Wheeler), Christopher Penn (Josh LaHood), Richard Dysart (Coy LaHood), Sydney Penny (Megan Wheeler), Richard Kiel (Club), Douglas McGrath (Spider Conway), John Russell (comisario Stockburn), Charles Hallahan (McGill), Marvin J. McIntyre (Jagou), Fran Ryan (Ma Blankenship), Richard Hamilton (Jed Blankenship), Graham Paul (Ev Gossage), Chuck Lafont (Eddie Conway), Jeffrey Weissman (Teddy Conway), Allen Keller (Tyson), Buddy van Horn (conductor de la diligencia), Fritz Manes y Glenn Wright (viajeros de la diligencia).

Duración 116 minutos.



“Vanessa en el jardín” (“*Vanessa in the Garden*”) episodio de la serie de televisión *Cuentos asombrosos (Amazing Stories)* / 1985

Producción Amblin Entertainment para Universal. *Productor* David E. Vogel. *Productor ejecutivo* Steven Spielberg. *Dirección* Clint Eastwood. *Guión* Steven Spielberg. *Fotografía* Robert M. Stevens, en color. *Música* Lennie Niehaus. *Montaje* Joe Ann Fogle. *Diseño de producción* Rick Carter. *Vestuario* Glenn Wright. *Sonido* Ron Hitchcock.

Intérpretes Harvey Keitel (Byron Sullivan), Sondra Locke (Vanessa Sullivan), Beau Bridges (Ted), Martha Howell (Eve). *Duración* 24 minutos.

El sargento de hierro (Heartbreak Ridge) / 1986

Producción Malpaso Productions y Jay Weston Productions para Warner Bros. *Productor* Clint Eastwood. *Productor ejecutivo y director de producción* Fritz Manes. *Dirección* Clint Eastwood. *Guión* James Carabatsos. *Fotografía* Jack N.

Green, en Technicolor y Panavisión. *Operador* Stephen St. John. *Fotografía de segunda unidad* Jeff Gershman, Larry Hezzelwood y Buzz Feitshans. *Música* Lennie Niehaus; Clint Eastwood (“How Much I Care”). *Canciones interpretadas por* Mario van Peebles, Don Gibson, Jim Hollier. *Montaje* Joel Cox. *Diseño de producción* Edward Carfagno. *Vestuario* Glenn Wright. *Sonido* Scott Burrow, Teri E. Dormán, David Michael Horton, Bruce Lacey, Richard Oswald, Les Fresholtz y Vern Poore. *Ayudantes de dirección* Paul Moen, Michael Looney y L. Dean Jones.

Intérpretes Clint Eastwood (sargento Thomas Highway), Marsha Masón (Aggie), Everett McGill (comandante Powers), Moses Gunn (sargento Webster), Eileen Heckart (Mary), Bo Svenson (Roy Jennings), Boyd Gaines (teniente Ring), Mario van Peebles (Stitch Jones), Arlen Dean Snyder (sargento Choozoo), Ramón Franco (Aponte), Vincent Irizarry (Fragetti), Tom Villard (Profile), Rodney Hill (Collins), Mike Gómez (Quiñónez), Peter Koch (Sweede Johanson), Richard Venture (coronel Meyers), Peter Jason (comandante Devin).

Duración 130 minutos.

***Bird (Bird)* / 1988**

Producción Malpaso Productions para Warner Bros. *Productor* Clint Eastwood. *Productor ejecutivo y director de producción* David Valdés. *Productor asociado* Tom Rooker. *Dirección* Clint Eastwood. *Guión* Joel Oliansky. *Fotografía* Jack N. Green, en Technicolor. *Operadores* Norman G. Langley y Joseph D. Steuben. *Música* Lennie Niehaus. *Montaje* Joel Cox. *Diseño de producción* Edward Carfagno. *Vestuario* Deborah Hopperly Glenn Wright. *Sonido* Virginia Cook-McGowan, Teri E. Dormán, David Michael Horton, Joseph A. Ippolito, Walter Newman, Marshall Winn, Richard Alexander, Les Fresholtz y Vern Poore. *Ayudantes de dirección* L. Dean Jones, Marsha Scarbrough y Tena Psyche Yatroussis.

Intérpretes Forest Whitaker (Charlie Parker), Diane Venora (Chan Parker), Michael Zelniker (Red Rodney), Samuel E. Wright (Dizzy Gillespie), Michael McGuire (Brewster), Keith David (Buster Franklin), James Handy (Esteves), Damon Whitaker (Charlie Parker niño), Morgan Nagler (Kim), Arlen Dean Snyder (doctor Heath), Sam Robards (Moscowitz), Penelope Windust (enfermera Bellevue), Bill Cobbs (doctor Camp), Joey Green (Gene), John Whitterspoon (Sid), Tony Todd (Frog).

Duración 160 minutos.

***Cazador blanco, corazón negro (White Hunter, Black Heart)* / 1990**

Producción Malpaso Productions-Rastar para Warner Bros. *Productor* Clint Eastwood. *Productor ejecutivo* David Valdés. *Co-productor* Stanley Rubin. *Dirección* Clint Eastwood. *Guión* James Bridges, Burt Kennedy y Peter Viertel. *Argumento* la novela de Peter Viertel. *Fotografía* Jack N. Green, en Technicolor. *Operadores* Jack N. Green y Peter Robinson. *Música* Lennie Niehaus. *Canción* Duke Ellington, Johnny Mercer y Billy Strayhorn. *Montaje* Joel Cox. *Diseño de producción* John Graysmark. *Vestuario* John Molió. *Sonido* Bub Asman, Virginia Cook-McGowan, David Michael Horton, Joseph A. Ippolito, Jayme S. Parker, Marshall Winn, Les Fresholtz, Vern Poore y Michael Jirón. *Ayudantes de dirección* Patrick Clayton, Chris Brock, Tim Lewis e Isaac Mabhikwa.

Intérpretes Clint Eastwood (John Wilson), Jeff Fahey (Peter Verrill), Charlotte Cornwell (Miss Wilding), Norman Lumsden (Butler George), George Dzundza (Paul Landers), Edward Tudor-Pole (Reissar), Roddy Maude-Roxby (Thompson), Richard Warwick (Basil Fields), John Rapley (el vendedor de armas), Catherine Nelson (Irene Saunders), Marisa Berenson (Kay Gibson), Timothy Spall (Hodkins), Richard Vanstone (Phil Duncan), Jamie Koss (señora Duncan), Myles Freeman (hombre mono).

Duración 112 minutos.



El principiante (The Rookie) / 1990

Producción Malpaso Productions para Warner Bros. *Productores* Howard G. Kazanjian, Steven Diebert y David Valdés. *Director de producción* David Valdés. *Dirección* Clint Eastwood. *Guión* Scott Spiegel y Boaz Yakin. *Fotografía* Jack N. Green, en Technicolor y Panavisión. *Operadores* Vincent J. Balduino y Stephen St. John. *Música* Lennie Niehaus. *Canciones* Jerome Kern y Oscar Hammerstein, y Kyle Eastwood y Michael Stevens. *Montaje* Joel Cox. *Diseño de producción* Judy

Cammer. *Vestuario* Deborah Hopper y Glenn Wright. *Sonido* Bub Asman, Virginia Cook-McGowan, Dave Horton Sr., Donald F. Johnson, Jayme S. Parker, Marshall Winn, Les Fresholtz, Vern Poore y Michael Jirón. *Ayudantes de dirección* Matt Earl y Frank Capra III.

Intérpretes Clint Eastwood (Nick Pulovski), Charlie Sheen (David Ackerman), Raúl Julia (Strom), Sonia Braga (Liesl), Tom Skerritt (Eugene Ackerman), Lara Flynn Boyle (Sarah), Pepe Serna (teniente Ray García), Marco Rodríguez (Loco), Pete Randall (Cruz), Donna Mitchell (Laura Ackerman), Xander Berkeley (Blackwell), Tony Plana (Morales), David Sherrill (Max), Pat DuVal y Mará Corday (interrogadores).

Duración 121 minutos.

***Sin perdón (Unforgiven)* / 1992**

Producción Malpaso Productions para Warner Bros. *Productor* Clint Eastwood. *Productor ejecutivo* David Valdés. *Directores de producción* Bob Gray y David Valdés. *Dirección* Clint Eastwood. *Guión* David Webb Peoples. *Fotografía* Jack N. Green, en Technicolor. *Operadores* Stephen St. John y Roger Vernon. *Música* Lennie Niehaus; Clint Eastwood (“Claudias Theme”). *Montaje* Joel Cox. *Diseño de producción* Henry Bumstead. *Vestuario* Glenn Wright, Carla Hetland y Joanne Hansen. *Sonido* Neil Burrow, Gordon Davidson, Cindy Marty, Marshall Winn y Butch Wolf. *Ayudantes de dirección* Scott Maitland, Bill Bannerman, Jeffrey Wetzell, Grant Lucibello y Tom Rooker.

Intérpretes Clint Eastwood (Bill Munny), Gene Hackman (Little Bill Daggett), Morgan Freeman (Ned Logan), Richard Harris (Bob “El Inglés”), Jaimz Woolvett (Schofield Kid), Saúl Rubinek (W.W. Beauchamp), Frances Fisher (Strawberry Alice), Anna Thompson (Delilah Fitzgerald), David Mucci (Quick Mike), Rob Campbell (Davey Bunting), Anthony James (Skinny Dubois), Tara Dawn Frederick (Little Sue), Beverly Elliott (Silky), Lisa Repo-Martell (Faith), Shane Meier (Will Munny), Aline Levasseur (Penny Munny).

Duración 131 minutos.

***Un mundo perfecto (A Perfect World)* / 1993**

Producción Malpaso Productions para Warner Bros. *Productores* Mark Johnson y David Valdés. *Director de producción* David Valdés. *Dirección* Clint Eastwood. *Guión* John Lee Hancock. *Fotografía* Jack N. Green, en Technicolor. *Operadores* Stephen St. John y Don Reddy. *Música* Lennie Niehaus. *Canciones* Bob Wills and His Texas Playboys, Hank Locklin, George Hamilton, Perry Como, Don Gibson, Johnny Cash, Willie Nelson, Rusty Draper, Marty Robbins, Chris Isaac,

Clint Eastwood. *Montaje* Joel Cox y Ron Spang. *Diseño de producción* Henry Bumstead. *Vestuario* Erica Edell Phillips. *Sonido* Milton C. Burrow, Neil Burrow, Terry Rodman, James J. Klinger, Gary Krivacek, Samuel C. Crutcher, John Phillips y Tom Stevens. *Ayudantes de dirección* L. Dean Jones y Bill Bannerman.

Intérpretes Kevin Costner (Butch Haynes), Clint Eastwood (Red Garnett), Laura Dern (Sally Gerber), T. J. Lowther (Phillip Perry), Keith Szarabajka (Terry Pugh), Leo Burmester (Tom Adler), Bradley Whitford (Bobby Lee), Ray McKinnon (Bradley), Jennifer Griffn (Gladys Perry), Paul Hewitt (Dick Suttle), Leslie Flowers (Naomi Perry), Belinda Flowers (Ruth Perry), Darryl Cox (señor Hughes), Jay Whiteaker (Supermán).

Duración 138 minutos.

Los puentes de Madison (The Bridges of Madison County) / 1995

Producción Amblin Entertainment y Malpaso Productions para Warner Bros. *Productores* Clint Eastwood y Kathleen Kennedy. *Productores asociados* Michael Maurer y Tom Rooker. *Dirección* Clint Eastwood. *Guión* Richard LaGravenese. *Argumento* la novela de Robert James Waller. *Fotografía* Jack N. Green, en Technicolor. *Operador* Stephen S. Campanelli. *Música* Lennie Niehaus; Clint Eastwood (“Doe Eyes”). *Canciones interpretadas por* Dinah Washington, Johnny Hartman, Barbara Lewis, Irene Kral with The Júnior Manee Trio, Ahmad Jamal, María Callas. *Montaje* Joel Cox. *Diseño de producción* Jeannine Oppewall. *Vestuario* Colleen Kelsall. *Sonido* James J. Klinger, Gary Krivacek, Samuel C. Crutcher, Mike Dobie y John Morrissey. *Ayudantes de dirección* Bill Bannerman y Robert Lorenz.

Intérpretes Clint Eastwood (Robert Kincaid), Meryl Streep (Francesca Johnson), Annie Corley (Carolyn), Víctor Slezak (Michael Johnson), Jim Haynie (Richard Johnson), Sarah Kathryn Schmitt (Carolyn joven), Christopher Kroon (Michael joven), Phyllis Lyons (Betty), Debra Monk (Madge), Richard Lage (el abogado), Michelle Benes (Lucy Redfield).

Duración 134 minutos.

Poder absoluto (Absolute Power) / 1997

Producción Malpaso Productions y Castle Rock Entertainment para Columbia Pictures. *Productores* Clint Eastwood y Karen S. Spiegel. *Productor ejecutivo* Tom Rooker. *Dirección* Clint Eastwood. *Guión* William Goldman. *Argumento* la novela de David Baldacci. *Fotografía* Jack N. Green, en Technicolor. *Operador* Stephen S. Campanelli. *Música* Lennie Niehaus; Clint Eastwood (“Kate’s Theme” y “PowerWaltz”). *Montaje* Joel Cox. *Diseño de producción* Henry Bumstead.

Vestuario Deborah Hopper. *Sonido* Doug Jackson, Adam Johnston, Jayme S. Parker y Gary Krivacek. *Ayudantes de dirección* Bill Bannerman, Robert Lorenz, Maura McKeown, Tom Rooker, Alison C. Rosa y Dodi Lee Rubinstein.

Intérpretes Clint Eastwood (Luther Whitney), Gene Hackman (presidente Alan Richmond), Ed Harris (Seth Frank), Laura Linney (Kate Whitney), Judy Davis (Gloria Russell), Scott Glenn (Bill Burton), Dennis Haysbert (Tim Collin), E.G. Marshall (Walter Sullivan), Melora Hardin (Christy Sullivan), Ken Welsh (Sandy Lord), Penny Johnson (Laura Simón), Richard Jenkins (Michael McCarthy), Mark Margolis (Red), Elaine Kagan (Valerie), Alison Eastwood (la estudiante de arte).

Duración 121 minutos.

Medianoche en el jardín del bien y del mal (Midnight in the Garden of Good and Evil) / 1997

Producción Malpaso Productions y Silver Pictures para Warner Bros. *Productores* Clint Eastwood y Arnold Stiefel. *Coproductor* Tom Rooker. *Productor asociado y director de producción* Michael Maurer. *Dirección* Clint Eastwood. *Guión* John Lee Hancock. *Argumento* la novela de John Berendt. *Fotografía* Jack N. Green, en Technicolor. *Operador* Stephen S. Campanelli. *Música* Lennie Niehaus. *Canciones* Johnny Mercer, interpretadas por K.D. Lang, Joe Williams, Paula Cole, Rosemary Clooney, Brad Mehldau, Cassandra Wilson, Kevin Spacey, Alison Eastwood, Clint Eastwood, Alison Krauss, Kevin Mahogany, Diana Krall, Joshua Redman y Tony Bennett. *Montaje* Joel Cox. *Diseño de producción* Henry Bumstead. *Vestuario* Deborah Hopper. *Sonido* Mike Dobie, Gary Krivacek, Doug Jackson, Adam Johnston, Jayme S. Parker y Jay Wilkinson. *Ayudantes de dirección* Robert Lorenz, Tom Rooker, Dodi Lee Rubinstein, Rose Unite y David Bernstein.

Intérpretes Kevin Spacey (Jim Williams), John Cusack (John Kelso), Jack Thompson (Sonny Seiler), Lady Chablis (ella misma), Alison Eastwood (Mandy Nichols), Irma P. Hall (Minerva), Paul Hipp (Joe Odom), Jude Law (Billy Hanson), Dorothy Loudon (Serena Dawes), Anne Haney (Margaret Williams), Kim Hunter (Betty Harty), Geoffre Lewis (Luther Driggers), Richard Herd (Henry Skerridge), León Rippey (detective Boone).

Duración 155 minutos.



Ejecución inminente (True Crime) / 1999

Producción Malpaso Productions y Zanuck Company para Warner Bros. *Productores* Clint Eastwood, Richard D. Zanuck y Lili Fini Zanuck. *Productor ejecutivo* Tom Rooker. *Dirección* Clint Eastwood. *Guión* Larry Gross, Paul Brickman y Stephen Schiff. *Argumento* la novela de Andrew Klavan. *Fotografía* Jack N. Green, en Technicolor. *Operador* Stephen S. Campanelli. *Música* Lennie Niehaus. *Montaje* Joel Cox. *Diseño de producción* Henry Bumstead. *Vestuario* Deborah Hopper. *Ayudantes de dirección* Robert Lorenz, Louis Paul Tocchet, John M. Morse, Tom Rooker y Dodi Lee Rubinstein.

Intérpretes Clint Eastwood (Steve Everett), Isaiah Washington (Frank Beachum), James Woods (Alan Mann), Denis Leary (Bob Findlay), Lisa Gay Hamilton (Bonnie Beachum), Diane Venora (Barbara Everett), Bernard Hill (Luther Plunkitt), Michael McKean (reverendo Shillerman), Michael Jeter (Dale Porterhouse), Mary McCormack (Michelle Ziegler), Hattie Winston (señora Russel), Penny Bae Bridges (Gail Beachum), Francesca Fisher-Eastwood (Kate Everett), Frances Fisher (Cecilia Nussbaum).

Duración 127 minutos.

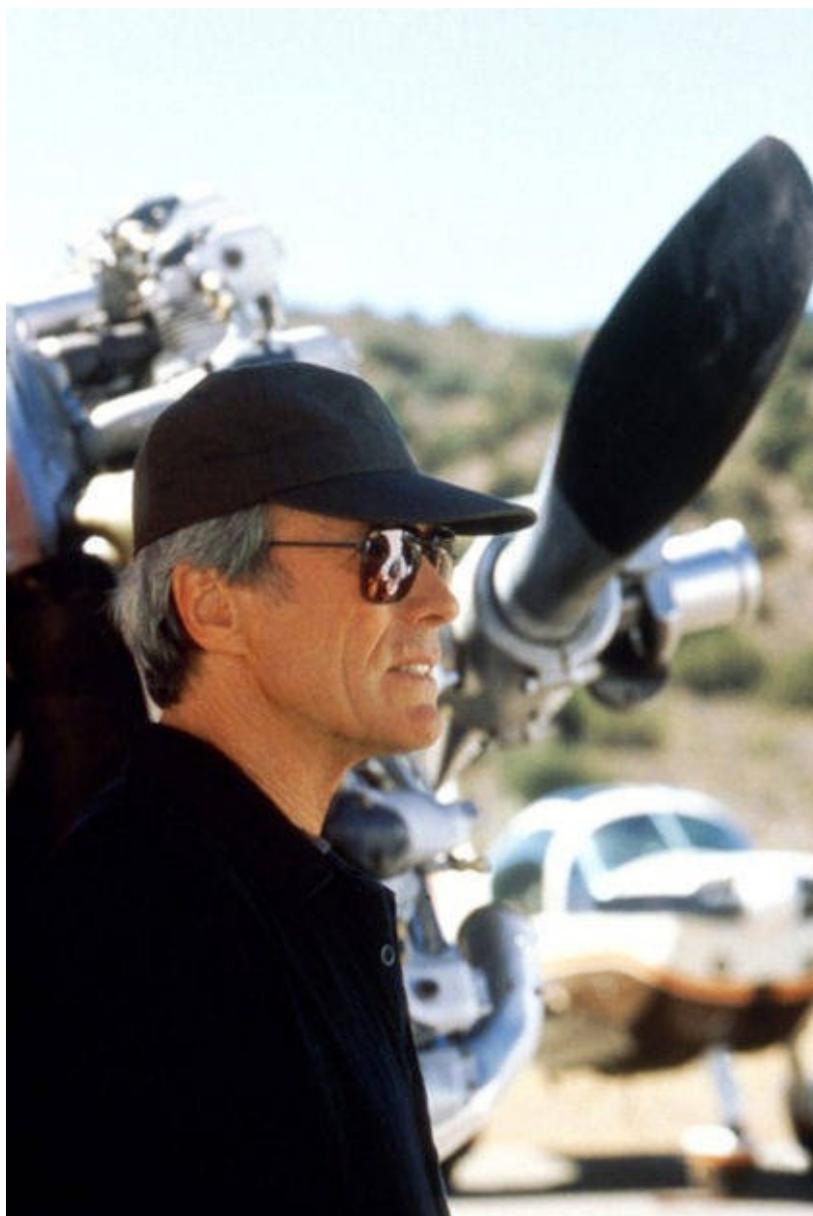
Space Cowboys (Space Cowboys) / 2000

Producción Malpaso Productions y Mad Chance Productions para Warner Bros, Village Roadshow Pictures y Clipsal Films. *Productores* Clint Eastwood y Andrew Lazar. *Productor ejecutivo* Tom Rooker. *Dirección* Clint Eastwood. *Guión* Ken Kaufman y Howard Klausner. *Fotografía* Jack N. Green, en Technicolor y Panavisión. *Operador* Stephen S. Campanelli. *Música* Lennie Niehaus. *Canciones interpretadas por* Willie Nelson, Joshua Redman, Mandy Barnett, Chad Brock, Brad Mehldau, Larry Goldings with Maceo Parker & Fred Wesley, Frank Sinatra & Count Basie. *Montaje* Joel Cox. *Diseño de producción*

Henry Bumstead. *Vestuario* Deborah Hopper. *Diseño de sonido* David Farmer. *Ayudantes de dirección* Robert Lorenz, Dodi Lee Rubinstein y Tom Rooker.

Intérpretes Clint Eastwood (Frank Corvin), Tommy Lee Jones (Hawk Hawkins), Donald Sutherland (Jerry O'Neill), James Garner (Tank Sullivan), James Cromwell (Bob Gerson), Marcia Gay Harden (Sara Holland), William Devane (Eugene Davis), Loren Dean (Ethan Grace), Courtney B. Vane (Roger Hiñes), Barbara Babcock (Barbara Corvin), Rade Sherbedgia (general Vostov), Blair Brown (doctora Caruthers).

Duración 129 minutos.



Deuda de sangre (Blood Work) / 2002

Producción Malpaso Productions para Warner Bros. *Productor* Clint Eastwood. *Dirección* Clint Eastwood. *Guión* Brian Helgeland, según la novela de Michael

Connelly. *Fotografía* Tom Stern, en Technicolor. *Música* Lennie Niehaus. *Montaje* Joel Cox. *Diseño de producción* Henry Bumstead. *Vestuario* Deborah Hopper. *Sonido* Walt Martin. *Ayudante de dirección* Robert Lorenz.

Intérpretes Clint Eastwood (Terry McCaleb), Jeff Daniels (Buddy Noone), Anjelica Huston (doctora Bonnie Fox), Wanda DeJesús (Graciela Rivers), Tina Lifford (Jaye Winston), Paul Rodríguez (Ronaldo Arango), Dylan Walsh (John Waller), Masón Lucero (Raymond), Gerry Becker (señor Toliver), Rick Hoffman (James Locridge).

Duración 111 minutos.

***Mystic River (Mystic River)* / 2003**

Producción: Malpaso Productions para Warner Bros. *Productores:* Clint Eastwood, Rob Lorenz y Judie G. Hoyt. *Productor ejecutivo:* Bruce Berman. *Director:* Clint Eastwood. *Guión:* Brian Helgeland, según la novela de Dennis Lehane. *Fotografía:* Tom Stern, en color y Panavisión. *Música:* Clint Eastwood, dirigida por Lennie Niehaus. *Montaje:* Joel Cox. *Diseño de producción:* Henry Bumstead. *Vestuario:* Deborah Hopper. *Sonido:* Walt Martin, Shawn Murphy y Karen Spangenberg. *Ayudantes de dirección:* Robert Lorenz y Katie Carroll.

Intérpretes: Sean Penn (Jimmy Markum), Tim Robbins (Dave Boyle), Kevin Bacon (Sean Devine), Laurence Fishburne (Whitey Powers), Laura Linney (Annabeth Markum), Marcia Gay Harden (Celeste Boyle), Kevin Chapman (Val Savage), Adam Nelson (Nick Savage), Thomas Gury (Brendan Harris), Emmy Rossum (Katie), Eli Wallach (dependiente licorería).

Duración: 137 minutos.

***Piano Blues, episodio de la serie "The Blues"* / 2003**

Productores: Clint Eastwood y Bruce Ricker. *Productores ejecutivos:* Martin Scorsese, Jody Patton, Ulrich Felsberg y Paul G. Allen. *Director:* Clint Eastwood. *Montaje:* Joel Cox y Gary Rouch.

Con: Pinetop Perkins, Jay McShann, Dave Brubeck, Ray Charles, Marcia Hall, Dr. John

COMO ACTOR

***Revenge of the Creature* / 1955**

Producción Universal-International. *Productor* William Alland. *Dirección* Jack

Arnold. *Guión* Martin Berkeley. *Argumento* William Alland. *Fotografía* Charles S. Welbourne. *Música* Joseph Gershenson. *Montaje* Paul Weatherwax. *Dirección artística* Alexander Golitzen y Alfred Sweeney. *Ayudante de dirección* Fred Frank.

Intérpretes John Agar (profesor Cíete Ferguson), Lori Nelson (Helen Dobson), John Bromfield (Joseph Hayes), Néstor Paiva (capitán Lucas), Grandon Rhodes (Jackson Foster), Dave Willock (Lou Gibson), Robert B. Williams (George Johnson), Charles R. Cañe (capitán de policía), Clint Eastwood (Jennings, asistente de laboratorio).

Duración 82 minutos.

***Francis in the Navy* / 1955**

Producción Universal-International. *Productor* Stanley Rubin. *Dirección* Arthur Lubin. *Guión* Devery Freeman. *Fotografía* Cari Guthrie. *Música* Frank Skinner, supervisada por Joseph Gershenson. *Montaje* Milton Carruth y Ray Snyder. *Dirección artística* Alexander Golitzen y Bill Newberry. *Sonido* Leslie I. Carey y Frank H. Wilkinson.

Intérpretes Donald O'Connor (teniente Peter Stirling), Martha Hyer (Betsy Donevan), Ricard Erdman (Murph), Jim Backus (comandante Hutch), Clint Eastwood (Jonesy), David Janssen (teniente Anders), Leigh Snowden (Appleby), Chill Wills (voz de la mula Francis).

Duración 80 minutos.

***Lady Godiva* / 1955**

Producción Universal-International. *Productor* Robert Arthur. *Dirección* Arthur Lubin. *Guión* Oscar Brodney y Harry Ruskin. *Argumento* Oscar Brodney. *Fotografía* Cari Guthrie, en Technicolor. *Música* Joseph Gershenson. *Montaje* Paul Weatherwax. *Dirección artística* Alexander Golitzen y Robert F. Boyle. *Sonido* Leslie I. Carey y Joe Lapis.

Intérpretes Maureen O'Hara (lady Godiva), George Nader (lord Leofric), Víctor McLaglen (Grimald), Rex Reason (Harold), Torin Thatcher (lord Godwin), Eduard Franz (rey Edward), Leslie Bradley (conde Eustace), Clint Eastwood (un guerrero sajón).

Duración 89 minutos.

***Tarántula (Tarántula)* / 1955**

Producción Universal-International. *Productor* William Alland. *Dirección* Jack

Arnold. *Guión* Robert M. Fresco y Martin Berkeley. *Argumento* Jack Arnold y Robert M. Fresco. *Fotografía* George Robinson. *Música* Joseph Gershenson. *Montaje* William M. Morgan. *Dirección artística* Alexander Golitzen y Alfred Sweeney. *Ayudante de dirección* Frank Shaw.

Intérpretes John Agar (doctor Matt Hastings), Mará Corday (Stephanie Clayton), Leo G. Carroll (profesor Gerald Deemer), Néstor Paiva (sheriff Jack Andrews), Ross Elliott (John Burch), Edwin Rand (teniente John Nolan), Raymond Bailey (doctor Townsend), Clint Eastwood (piloto aéreo).

Duración 80 minutos.

Hoy como ayer (Never Say Goodbye) / 1956

Producción Universal-International. *Productor* Albert J. Cohén. *Dirección* Jerry Hopper. *Guión* Charles Hoffman. *Argumento* Bruce Manning, John Klorery Leonard Lee, inspirado en la pieza “Come prima meglio di prima”, de Luigi Pirandello. *Fotografía* Maury Gertsman, en Technicolor. *Música* Frank Skinner, supervisada por Joseph Gershenson. *Montaje* Paul Weatherwax. *Dirección artística* Alexander Golitzen y Robert F. Boyle. *Sonido* Leslie I. Carey y Frank H. Wilkinson. *Ayudante de dirección* Frank Shaw.

Intérpretes Rock Hudson (doctor Michael Parker), Cornell Borchers (Lisa Gosting), George Sanders (Víctor), Shelley Fabares (Suzy Parker), Ray Collins (doctor Bailey), David Janssen (Dave Heller), Raymond Greenleaf (doctor Andrews), Clint Eastwood (Will, asistente de laboratorio).

Duración 96 minutos.

Star in the Dust / 1956

Producción Universal-International. *Productor* Albert Zugsmith. *Dirección* Charles Haas. *Guión* Oscar Brodney. *Argumento* la novela *LawMan*, de Lee Leighton. *Fotografía* John Russell Jr., en Technicolor. *Música* Frank Skinner, supervisada por Joseph Gershenson. *Montaje* Ray Snyder. *Dirección artística* Alexander Golitzen y Alfred Sweeney. *Sonido* Leslie I. Carey y Corson Jowett. *Ayudante de dirección* Frank Shaw.

Intérpretes John Agar (sheriff Bill Jordan), Mamie van Doren (Ellen Ballard), Richard Boone (Sam Hall), Coleen Gray (Nellie Masón), Leif Erickson (George Ballard), James Gleason (Orval Jones), Randy Stuart (Nan Hogan), Paul Fix (Mike McNamara), Clint Eastwood (el cowboy Tom).

Duración 80 minutos.

***Away All Boats!* / 1956**

Producción Universal-International. *Productor* Howard Christie. *Dirección* Joseph Pevney. *Guión* Ted Sherdeman. *Argumento* la novela de Kenneth M. Dodson. *Fotografía* William Daniels, en Technicolor y Vista Visión. *Música* Frank Skinner, supervisada por Joseph Gershenson. *Montaje* Clifford Stine. *Dirección artística* Alexander Golitzen y Richard Riedel. *Sonido* Leslie I. Carey y Joe Lapis.

Intérpretes Jeff Chandler (capitán Jedediah Hawks), George Nader (teniente Dave Mac-Dougall), Lex Barker (comandante Quigley), Julie Adams (Nadie MacDougall), Keith Andes (doctor Bell), Richard Boone (teniente Fraser), John McIntire (el anciano), Clint Eastwood (un marinero).

Duración 114 minutos.

***The First Travelling Saleslady* / 1956**

Producción RKO. *Productor* Arthur Lubin. *Dirección* Arthur Lubin. *Guión* Devery Freeman Stephen Longstreet. *Fotografía* William Snyder, en Technicolor. *Música* Irving Gertz. *Montaje* Otto Ludwig. *Dirección artística* Albert S. D'Agostino. *Sonido* Standford Houghton.

Intérpretes Ginger Rogers (Rose Gillray), Barry Nelson (Charles Masters), Carol Channing (Molly Wade), David Brian (James Cárter), James Arness (Joel Kingdom), Clint Eastwood (teniente Rice), Robert Simón (Cal).

Duración 92 minutos.

***Escapada en Japón (Escapade in Japan)* / 1957**

Producción RKO. *Productor* Arthur Lubin. *Dirección* Arthur Lubin. *Guión* Winston Miller. *Fotografía* William Snyder, en Technicolor y Technirama. *Música* Max Steiner. *Montaje* Orto Ludwig. *Dirección artística* Walter Holscher y George Davis. *Sonido* Francis J. Scheid.

Interpreta Teresa Wright (Mary Saunders), Cameron Mitchell (Dick Saunders), Jon Provost (Tony Saunders), Roger Nakagawa (Hiko), Philip Ober (teniente coronel Hargrave), Clint Eastwood (piloto aéreo).

Duración 93 minutos.

***Ambush at Cimarrón Pass* / 1958**

Producción Regal Productions para Twentieth Century Fox. *Productor* Herbert E. Meldelson. *Dirección* Jodie Copeland. *Guión* John K. Butlery Richard G. Taylor.

Argumento el relato de Robert A. Reeds y Robert W. Woods. *Fotografía* John M. Nikolaus, en RegalScope. *Música* Paul Sawtell y Bert Shefter. *Dirección artística* John Mansbridge. *Montaje* Cari L. Pierson. *Sonido* Harold Hawks y Harry M. Leonard.

Intérpretes Scott Brady (sargento Matt Blake), Margia Dean (Teresa), Clint Eastwood (Keith Williams), Irving Bacon (Stanfield), Frank Gerstle (Sam Prescott), Dick London (Johnny Willow), Baynes Barron (Corbin), William Vaughan (Henry), Ken Mayer (cabo Schwitzer).

Duración 73 minutos.

***Lafayette Escadrille* / 1958**

Producción Warner Bros-First National. *Productor* William A. Wellman. *Dirección* William A. Wellman. *Guión* A.S. Fleischman. *Argumento* William A. Wellman. *Fotografía* William H. Clothier. *Música* Leonard Rosenman. *Montaje* Owen Marks. *Dirección artística* John Beckman. *Vestuario* Marjorie Best. *Sonido* John Kean. *Ayudante de dirección* George Veiera.

Intérpretes Tab Hunter (Thad Walker), Etchika Choureau (Renée Beaulieu), Marcel Dalio (instructor), David Jansen (Reginald Sinclair), Paul Fix (general), Veola Vonn (la Madame), Will Hutchins (Dave Putnam), Clint Eastwood (George Moseley), Bob Hover (David Judd), Tom Laughlin (Blumenthal), Brett Halsey (Frank Baylies), Henry Nakamura (sargento Parris), Raymond Bailey (señor Walker).

Duración 93 minutos.

***Por un puñado de dólares (Per un pugno di dollari)* / 1964**

Producción Jolly Films (Italia), Ocean Films (España) y Constantin Films (Alemania). *Productores* Arrigo Colombo y Giorgio Papi. *Productor ejecutivo* Jaime Comas. *Dirección* Sergio Leone. *Guión* Sergio Leone, Duccio Tessari, Víctor A. Catena y Jaime Comas. *Argumento* Sergio Leone, Duccio Tessari y Víctor A. Catena. *Fotografía* Federico G. Larraya, en Technicolor y Techniscope. *Música* Ennio Morricone. *Montaje* Roberto Cinquini y Alfonso San tacana. *Dirección artística y Vestuario* Carlo Simi. *Ayudante de dirección* Julio Sempere.

Intérpretes Clint Eastwood (Joe), Gian Maria Volonté (Ramón Rojo), Marianne Koch (Marisol), José Calvo (Silvanito), Antonio Prieto (Benito Rojo), Wolfgang Lukschy (John Baxter), Margarita Lozano (señora Baxter), Sieghardt Rupp (Esteban Rojo), Daniel Martín (el esposo de Marisol).

Duración 101 minutos.

***La muerte tenía un precio (Per qualche dollaro in piu)* / 1965**

Producción PEA (Italia), Regia Films (España) y Constantin Films (Alemania). *Productores* Alberto Grimaldi y Arturo González. *Productor ejecutivo* Alfredo Fraile. *Dirección* Sergio Leone. *Guión* Sergio Leone y Luciano Vincenzoni. *Argumento* Sergio Leone y Fulvio Morsella. *Fotografía* Massimo Dallamano, en Technicolor y Techniscope. *Música* Ennio Morricone. *Montaje* Eugenio Alabiso, Giorgio Serrallongay Adriana Novelli. *Dirección artística y Vestuario* Carlo Simi. *Ayudantes de dirección* Fernando di Leo, Tonino Valerii y Julio Sempere.

Intérpretes Clint Eastwood (El Manco), Lee van Cleef (coronel Mortimer), Gian Maria Volonté (Indio), Luigi Pistilli (Groggy), Mario Brega (niño), Klaus Kinski (Wild), Aldo Sambrell (Cuchillo), Josef Egger (Profeta), Rosemarie Dexter (la hija del coronel), Mará Krupp (la esposa del hotelero), Kurt Zips (el hotelero), Ricardo Palacios (el tabernero).

Duración 121 y 130 minutos.

***El bueno, el feo y el malo (Il buono, il brutto, il cattivo)* / 1966**

Producción PEA (Italia). *Productor* Alberto Grimaldi. *Productor ejecutivo* Aldo Pomilia. *Dirección* Sergio Leone. *Guión* Sergio Leone, Luciano Vincenzoni, Age y Scarpelli. *Argumento* Sergio Leone y Luciano Vincenzoni. *Fotografía* Tonino Delli Colli, en Technicolor y Techniscope. *Música* Ennio Morricone. *Montaje* Nino Baragli y Eugenio Alabiso. *Dirección artística y Vestuario* Carlo Simi. *Ayudantes de dirección* Giancarlo Santi y Fabrizio Gianni.

Intérpretes Clint Eastwood (Rubio), Eli Wallach (Tuco), Lee van Cleef (Sentencia), Aldo Giuffré (el comandante nordista), Luigi Pistilli (padre Ramírez), Mario Brega (cabo Wallace), Antonio Casas (Baker), Livio Lorenzon (Steven), Chelo Alonso (esposa de Baker), Rada Rassimov (María), Al Mulock (el pistolero manco). *Duración* 160 minutos.

***“Una tarde como otra cualquiera” (“Una sera como le otre”)*. Episodio de *Las brujas (Le streghe)* / 1967**

Producción Dino de Laurentiis Cinematográfica y Les Productions Artistes Associes. *Productor* Dino de Laurentiis. *Dirección* Vittorio de Sica. *Guión* Cesare Zavattini, Fabio Carpi y Enzo Muzii. *Argumento* Cesare Zavattini. *Fotografía* Giuseppe Rotunno, en Technicolor. *Operador* Giuseppe Maccari. *Música* Piero Piccioni. *Montaje* Adriana Novelli. *Dirección artística* Piero Poletto. *Vestuario* Piero Tosi. *Sonido* Vittorio Trentino. *Ayudante de dirección* Luisa Alessandri. (Los otros episodios fueron dirigidos por Luchino Visconti, Mauro Bolognini, Pier Paolo Pasolini y Franco Rossi).

Intérpretes Silvana Mangano (Giovanna), Clint Eastwood (Mario), Valentino Macchi (el hombre del estadio), Armando Bottin (Nembo Kid), Gianni Gori (Diabolik), Paolo Gozolino (Mandrake), Franco Moruzzi (Sadik), Angelo Santi (Flash Gordon), Piero Torrisi (Batman).

Duración 20 minutos.

Cometieron dos errores (Hang 'Em High) / 1968

Producción Malpaso Company y Leonard Freeman Productions para United Artists. *Productor* Leonard Freeman. *Dirección* Ted Post. *Guión* L. Leonard Freeman y Mel Goldberg. *Fotografía* Richard H. Kline y Leonard South, en Color De Luxe. *Música* Dominic Frontiere. *Montaje* Gene Fowler Jr. *Dirección artística* John B. Goodman. *Vestuario* Gene Murray. *Sonido* Franklin Milton y Al Strasser Jr. *Ayudantes de dirección* Richard Bennett y Don Klune.

Intérpretes Clint Eastwood (Jed Cooper), Inger Stevens (Rachel), Ed Begley (capitán Wilson), Pat Hingle (juez Adam Fenton), Ruth White (Madame "Peaches" Sophie), Bruce Dern (Miller), James MacArthur (el predicador), Ben Johnson (sheriff Dave Bliss), Dennis Hopper (el profeta), L.Q. Jones (Loomis), Alan Hale Jr. (Stone), Arlene Golonka (Jennifer).

Duración 114 minutos.

La jungla humana (Coogan's Bluff) / 1968

Producción Universal Pictures y Malpaso Company. *Productor* Donald Siegel. *Productor ejecutivo* Richard E. Lyons. *Productor asociado* Irving Leonard. *Dirección* Donald Siegel. *Guión* Hermán Miller, Dean Riesnery Howard Rodman. *Argumento* Hermán Miller. *Fotografía* Bud Thackery, en Technicolor y Panavisión. *Música* Lalo Schifrin. *Montaje* Sam E. Waxman. *Dirección artística* Alexander Golitzen y Robert C. McKichan. *Vestuario* Helen Colvig. *Sonido* Jack Bolger, Lyle Cain y Waldon O. Watson. *Ayudante de dirección* Joe Cavalier.

Intérpretes Clint Eastwood (Walt Coogan), Lee J. Cobb (comisario McElroy), Susan Clark (Julie), Tisha Sterling (Linny Raven), Don Stroud (Ringerman), Betty Field (señora Ringerman), Tom Tully (sheriff McCrea), Melodie Johnson (Millie), James Edwards (Jackson).

Duración 94 minutos.

El desafío de las águilas (Where Eagles Dare) / 1969

Producción Metro Goldwyn Mayer. *Productor* Elliot Kastner. *Dirección* Brian G. Hutton. *Guión* Alistair MacLean. *Argumento* la novela de Alistair MacLean.

Fotografía Arthur Ibbetson, en Metrocolor y Panavisión. *Operador* Paul Wilson. *Música* Ron Goodwin. *Montaje* John Jympson. *Dirección artística* Peter Mullins. *Sonido* Jonathan Bates y John Bramall. *Director segunda unidad* Yakima Canutt. *Ayudante de dirección* Colin M. Brewer.

Intérpretes Richard Burton (John Smith), Clint Eastwood (teniente Morris Schafier), Mary Ure (Mary Ellison), Michael Horden (vicealmirante Rolland), Patrick Wymark (coronel Wyatt Turner), Robert Beatty (Cartwright Jones), Antón Diffring (coronel Kramer), Donald Houston (Olaf Christiansen), Ferdy Mayne (mariscal alemán), Neil McCarthy (Smythe), Ingrid Pitt (Heidi).

Duración 155 minutos.

La leyenda de la ciudad sin nombre (Paint your Wagón) / 1969

Producción Paramount Pictures. *Productor* Alan Jay Lerner. *Productor asociado* Tom Shaw. *Dirección* Joshua Logan. *Guión* Paddy Chayefsky. *Argumento* el musical de Alan Jay Lerner y Frederick Loewe. *Fotografía* William A. Fraker, en color y Panavisión. *Operador* David M. Walsh. *Música* Frederick Loewe. *Música adicional* André Previn. *Orquestaciones* Nelson Riddle. *Canciones* Alan Jay Lerner y Frederick Loewe. *Montaje* Robert C. Jones. *Dirección artística* Cari Braunger. *Vestuario* John Truscott. *Directores segunda unidad* Tom Shaw y Fred Lemoine. *Ayudante de dirección* Jack Roe.

Intérpretes Lee Marvin (Ben Rumson), Clint Eastwood (El Socio), Jean Seberg (Elizabeth), Harve Presnell (“Rotten Luck” Willie), Ray Walston (“Mad Jack” Duncan), Tom Ligón (Horton Fenty), Alan Dexter (Parson), William O’Connell (Horace Tabor), Ben Baker (Haywood Holbrock), Alan Baxter (señor Fenty), John Mitchum (Jacob Woodling).

Duración 169 minutos.

Los violentos de Kelly (Kelly’s Héroes) / 1970

Producción The Warriors Company y Avala Film para Metro Goldwyn Mayer. *Productores* Gabriel Katzky Sidney Beckerman. *Productor asociado* Irving L. Leonard. *Dirección* Brian G. Hutton. *Guión* Troy Kennedy. *Fotografía* Gabriel Figueroa, en Metrocolor y Panavisión. *Música* Lalo Schifrin. *Montaje* John Jympson. *Dirección artística* Jonathan Barry. *Sonido* Jonathan Bates. *Ayudante de dirección* John C. Chulay.

Intérpretes Clint Eastwood (Kelly), Telly Savalas (Big Joe), Don Rickles (Crapgame), Carroll O’Connor (general Colt), Donald Sutherland (Oddball), Gavin McLeod (Moriarty), Hal Buckley (Maitland), Stuart Margolin (Little Joe),

Jeff Morris (el cowboy), Richard Davalos (Gutowski), Perry López (Petuko), Tom Troupe (Job), Harry Dean Stanton (Willard).

Duración 146 minutos.

Dos mulas y una mujer (Two Mules for Sister Sara) / 1970

Producción Malpaso Productions para Universal Pictures. *Productor* Martin Rackin. *Dirección* Donald Siegel. *Guión* Albert Maltz. *Argumento* Budd Boetticher. *Fotografía* Gabriel Figueroa, en Technicolor y Panavisión. *Fotografía segunda unidad* Gabriel Torres. *Música* Ennio Morricone. *Montaje* Juan José Marino y Robert Shugrue. *Dirección artística* José Rodríguez Granada. *Vestuario* Carlos Chávez y Helen Colvig. *Sonido* Waldon O. Watson, Jesús González Gancy y Ronald Pierce. *Ayudante de dirección* Joe Cavalier y Manuel Muñoz. *Directores segunda unidad* Joe Cavalier y Rene Cardona Jr.

Intérpretes Clint Eastwood (Hogan), Shirley MacLaine (hermana Sara), Manolo Fábregas (coronel Beltrán), Alberto Morin (general LeClaire), Armando Silvestre y John Kelly (los americanos), David Estuardo (Juan), Ada Carrasco (la madre de Juan).

Duración 105 minutos.



***El seductor (The Beguiled)* / 1971**

Producción Malpasso Productions para Universal Pictures y Jennis Lang. *Productor* Donald Siegel. *Productor ejecutivo* Julian Blaustein. *Productor asociado* Claude Traverse. *Director de producción y director segunda unidad* Joe Cavalier. *Dirección* Donald Siegel. *Guión* John B. Sherry (Albert Maltz) y Grimes Grice (Irene Kamp). *Argumento* la novela de Thomas Cullinan. *Fotografía* Bruce Surtees, en Technicolor y Panavisión. *Música* Lalo Schifrin. *Montaje* Cari Pingitore. *Dirección artística* Alexander Golitzen y Ted Haworth. *Vestuario* Helen Colvig. *Sonido* Waldon O. Watson y John Mack. *Ayudante de dirección* Burt Astor.

Intérpretes Clint Eastwood (John McBurney), Geraldine Page (Martha Farnsworth), Elizabeth Hartman (Edwina Dabney), Jo Ann Harris (Carol), Darleen Carr (Doris), Mae Mercer (Hallie), Pamelyn Ferdin (Amy), Melody Thomas (Agigail), Peggy Drier (Lizzie), Pattie Mattick (Janie), Charlie Briggs, George Dunn, Charles Martin, Matt Clark, Patrick Culliton y Wayne "Buddy" van

Horn (soldados).

Duración 105 minutos.

***Harry el sucio (Dirty Harry)* / 1971**

Producción Malpaso Productions para Warner Bros-Seven Arts. *Productor* Donald Siegel. *Productor ejecutivo* Robert Daley. *Productor asociado* Cari Pingitore. *Director de producción* Jim Henderling. *Dirección* Donald Siegel. *Guión* Harry Julian Fink, Rita M. Fink y Dean Riesner. *Argumento* el relato *Dead Right*, de Harry Julian Fink y Rita M. Fink. *Fotografía* Bruce Surtees, en Technicolor y Panavisión. *Música* Lalo Schifrin. *Montaje* Cari Pingitore. *Dirección artística* Dale Hennesy. *Vestuario* Glenn Wright. *Sonido* William Randall. *Ayudante de dirección* Robert Rubin.

Intérpretes Clint Eastwood (Harry Callahan), Harry Guardino (teniente Bressler), Reni Santoni (Chico), Andy Robinson (Scorpio), John Vernon (el alcalde), John Larch (jefe de policía), John Mitchum (Di Giorgio), Mae Mercer (señora Russell), Lynn Edginton (Norma), Ruth Kobart (la conductora del autobús), Woodrow Parfey (Jaffe), Josef Sommer (Rothko), William Paterson (Bannerman), Albert Popwell (atracador del banco).

Duración 101 minutos.

***Joe Kidd (Joe Kidd)* / 1972**

Producción Malpaso Productions para Universal. *Productor* Sidney Beckerman. *Productor ejecutivo* Robert Daley. *Dirección* John Sturges. *Guión* Elmore Leonard. *Fotografía* Bruce Surtees, en Technicolor y Panavisión. *Música* Lalo Schifrin. *Montaje* Ferris Webster. *Dirección artística* Alexander Golitzen y Henry Bumstead. *Vestuario* Glenn Wright. *Sonido* James Alexander y Waldon O. Watson. *Ayudante de dirección* James Fargo.

Intérpretes Clint Eastwood (Joe Kidd), Robert Duvall (Frank Harlan), John Saxon (Luis Chama), Don Stroud (Lamarr), Stella García (Helen Sánchez), James Wainwright (Mingo), Paul Koslo (Roy), Gregory Walcott (sheriff Mitchell), Dick van Patten (director del hotel), Lynne Marta (Elma), John Carter (juez), Chuck Hayward (Eljay).

Duración 88 minutos.

***Harry el fuerte (Magnum Force)* / 1973**

Producción Malpaso Productions para Warner Bros. *Productor* Robert Daley. *Director de producción* John G. Wilson. *Dirección* Ted Post. *Guión* John Milius y

Michael Cimino. *Argumento* John Milius, según el personaje creado por Harry Julian y Rita M. Fink. *Fotografía* Frank Stanley, en Technicolor y Panavisión. *Operador* William N. Clark. *Fotografía segunda unidad* Buddy van Horn. *Música* Lalo Schifrin. *Montaje* Ferris Webster. *Dirección artística* Jack Collis. *Vestuario* Glenn Wright. *Sonido* James R. Alexander. *Ayudantes de dirección* Wesley J. McAfee, Major Roup y Al Silvani.

Intérpretes Clint Eastwood (Harry Callahan), Hal Holbrook (teniente Briggs), Mitchell Ryan (agente Charlie McCoy), David Soul (agente John Davis), Tim Matheson (agente Phil Sweet), Kip Niven (agente Red Astrachan), Robert Urich (agente Mike Grimes), Felton Perry (Early Smith), Maurice Argent (Nat Weinstein), Richard Devon (Carmine Ricca), John Mitchum (Di Giorgio), Albert Popwell (Pimp).

Duración 122 minutos.



Un botín de 500.000 dólares (Thunderbolt and Lightfoot) / 1974

Producción Malpasso Productions para United Artists. *Productor* Robert Daley. *Dirección y guión* Michael Cimino. *Fotografía* Frank Stanley, en Color De Luxe y Panavisión. *Operador* William N. Clark. *Música* Dee Barton. *Montaje* Ferris Webster. *Dirección artística* Tambi Larsen. *Vestuario* Glenn Wright. *Sonido* Bert Hallberg y Norman Webster. *Ayudantes de dirección* Charles Okun, David Hamburger y Arnie Schmidt.

Intérpretes Clint Eastwood (John “Thunderbolt” Doherty), Jeff Bridges (Lightfoot), George Kennedy (Red Leary), Geoffrey Lewis (Goody), Catherine Bach (Melody), Gary Busey (Curly), Jack Dodson (el encargado del banco), Gene El man y Lila Teigh (los turistas), Burton Gillian (Welder), Bill McKinney (el conductor loco), Dub Taylor (encargado de la estación de servicio), Gregory

Walcott (el vendedor de coches usados).

Duración 114 minutos.

Harry el ejecutor (The Enforcer) / 1976

Producción Malpaso Productions para Warner Bros. *Productor* Robert Daley. *Productor asociado* Fritz Manes. *Director de producción* John G. Wilson. *Dirección* James Fargo. *Guión* Stirling Silliphant y Dean Riesner. *Argumento* Gail Morgan Hickman y S.W Schurr, según el personaje creado por Harry Julian y Rita M. Fink. *Fotografía* Charles B. Short, en Technicolor y Panavisión. *Operador* Ralph Gerling. *Música* Jerry Fielding. *Montaje* Ferris Webster y Joel Cox. *Dirección artística* Allen E. Smith. *Vestuario* Glenn Wright. *Sonido* Bert Hallberg y Les Fresholtz. *Ayudantes de dirección* Joe Cavalier, Joe Florence y Billy Ray Smith.

Intérpretes Clint Eastwood (Harry Callahan), Tyne Daly (Kate Moore), Harry Guardino (teniente Bressler), Bradford Dillman (capitán McKay), John Mitchum (Di Giorgio), DeVeren Bookwalter (Bobby Maxwell), John Crawford (el alcalde), Samantha Doane (Wanda), Robert F. Hoy (Buchinski), Jocelyn Jones (Miki), Albert Popwell (Big Ed Mustapha), Fritz Manes (un detective).

Duración 96 minutos.

Duro de pelar (Every Which Way But Loose) / 1978

Producción Malpaso Productions para Warner Bros. *Productor* Robert Daley. *Productora asociados* Jeremy Joe Kronsberg y Fritz Manes. *Dirección* James Fargo. *Guión* Jeremy Joe Kronsberg. *Fotografía* Rexford L. Metz, en Color De Luxe. *Operador* Jack N. Green. *Música* supervisada por Snuff Garrett y dirigida por Steve Dorff. *Canciones interpretadas por* Eddie Rabbitt, Charlie Rich, Mel Tills, Wayne Parker, Sondra Locke, Carol Chase, Larry Collin, Hank Thompson. *Montaje* Ferris Webster y Joel Cox. *Dirección artística* Elayne Ceder. *Vestuario* Glenn Wright. *Sonido* Bert Hallberg y Vern Poore. *Ayudantes de dirección* Larry Powell, Wendy Shear, Al Silvaniy Alain J. Silver.

Intérpretes Clint Eastwood (Philo Beddoe), Sondra Locke (Lynn Halsey-Taylor), Geoffrey Lewis (Orville Boggs), Ruth Gordon (Ma Boggs), Beverly d Angelo (Echo), Walter Barnes (Tank Murdock), Roy Jenson (Woody), James McEachin (Herb), Bill McKinney (Dallas), John Quade (Cholla), Dan Vadis (Frank), Hank Worden (el administrador de Trailer Court).

Duración 114 minutos.

Fuga de Alcatraz (Escape from Alcatraz) / 1979

Producción Malpaso Productions para Paramount. *Productor* Donald Siegel. *Productor ejecutivo* Robert Daley. *Productor asociado* Fritz Manes. *Dirección* Donald Siegel. *Guión* Richard Tuggle. *Argumento* la novela de J. Campbell Bruce. *Fotografía* Bruce Surtees, en Color De Luxe. *Operador* Bob Bergdahl y Rick Neff. *Música* Jerry Fielding. *Montaje* Ferris Webster, asistido por Tim Board y Joel Cox. *Dirección artística* Allen E. Smith. *Vestuario* Glenn Wright. *Sonido* Bert Hallberg y John T Reitz. *Ayudantes de dirección* Luigi Alfano, Richard Graves y Mark Johnson.

Intérpretes Clint Eastwood (Frank Morris), Patrick McGoohan (alcaide Warden), Roberts Blossom (Chester “Doc” Dalton), Jack Thibeu (Clarence Anglin), Fred Ward (John Anglin), Paul Benjamín (el inglés), Larry Hankin (Charley Butts), Bruce Fisher (Wolf). Frank Ronzio (Litmus), Fred Stuthman (Johnson), David Cryer (Wagner), Madison Arnold (Zimmerman).

Duración 112 minutos.

***La gran pelea (Any Which Way You Can)* / 1980**

Producción Malpaso Productions para Warner Bros. *Productor* Fritz Manes. *Productor ejecutivo* Robert Daley. *Dirección* Buddy van Horn. *Guión* Stanford Sherman. *Fotografía* David Worth, en Color De Luxe. *Operadores* Jack N. Green y Douglas Ryan. *Música* supervisada por Snuff Garrett y dirigida por Steve Dorff. *Canciones interpretadas por* Ray Charles, Clint Eastwood, Glen Campbell, Fats Domino, Jim Stafford, Johnny Duncan, Gene Watson, Sondra Locke, David Frizell, Jim Durrill. *Montaje* Ferris Webster y Ron Spang. *Dirección artística* William J. Creber. *Vestuario* Glenn Wright. *Sonido* Bert Hallberg y Vern Poore. *Ayudantes de dirección* Tom Joyner, Fritz Manes, David Valdés y Stan Zabka.

Intérpretes Clint Eastwood (Philo Beddoe), Sondra Locke (Lynn Halsey-Taylor), Geoffrey Lewis (Orville Boggs), William Smith (Jack Wilson), Harry Guardino (James Beckman), Ruth Gordon (Ma Boggs), Michael Cavanaugh (Patrick Scarfe), Barry Corbin (Fat Zack), Roy Jenson (Woody), Bill McKinney (Dallas), John Quade (Cholla), Dan Vadis (Frank).

Duración 115 minutos.

***Ciudad muy caliente (City Heat)* / 1984**

Producción Malpaso Productions y Deliverance Production para Warner. *Productor y director de producción* Fritz Manes. *Dirección* Richard Benjamín. *Guión* Sam O. Brown (Blake Edwards) y Joseph C. Stinson. *Argumento* Sam O. Brown (Blake Edwards). *Fotografía* Nick McLean, en Technicolor. *Música* Lennie Niehaus. *Canciones interpretadas por* Joe Williams, Al Jarreau, Eloise

Laws, Irene Capra, Rudy Vallee, Mike Lang, Peter Jolly, Clint Eastwood. *Montaje* Jacqueline Cambas. *Diseño de producción* Edward Carfagno. *Vestuario* Norman Sailing y Glenn Wright. *Sonido* Richard Alexander, Les Fresholtz y Vern Poore. *Ayudantes de dirección* David Valdés, Matt Earl Beesley y L. Dean Jones.

Intérpretes Clint Eastwood (teniente Speer), Burt Reynolds (Mike Murphy), Jane Alexander (Addy), Madelein Kahn (Caroline), Rip Torn (primo Pitt), Irene Cara (Ginny Lee), Richard Roundtree (Dehl Swift), Tony LoBianco (León Coll), William Sanderson (Lonnie Ash), Nicholas Worth (Troy Roker), Robert Davi (Niño), John Hancock (Fat Freddy), Jack Nance (Adam Strossell), Dallas Cole (Redhead Sherry), Michael Maurer (Diestock).

Duración 97 minutos.

En la cuerda floja (Tightrope) / 1984

Producción Malpaso Productions para Warner Bros. *Productores* Clint Eastwood y Fritz Manes. *Director de producción* Fritz Manes. *Dirección y guión* Richard Tuggle. *Fotografía* Bruce Surtees, en Technicolor. *Operador* Jack N. Green. *Música* Lennie Niehaus. *Montaje* Joel Cox. *Diseño de producción* Edward Carfagno. *Vestuario* Glenn Wright. *Sonido* William Kaplan y Richard Alexander. *Ayudantes de dirección* David Valdés, Paul Moen y L. Dean Jones.

Intérpretes Clint Eastwood (Wes Block), Geneviève Bujold (Beryl Thibodeaux), Dan Hedaya (detective Molinari), Alison Eastwood (Amanda Block), Jennifer Beck (Penny Block), Marco St. John (Leander Rolfe), Rebecca Perle (Becky Jacklin), Regina Richardson (Sarita), Randi Brooks (Jamie Cory), Jamie Rose (Melanie Silber), Margaret Howell (Judy Harper), Janet MacLachlan (doctora Yarlofsky), Graham Paul (Luter), Bill Holliday (jefe de policía), John Wilmot (médico forense).

Duración 117 minutos.

La lista negra (The Dead Pool) / 1988

Producción Malpaso Productions para Warner Bros. *Productor* David Valdés. *Productores asociados* Tom Rooker y Jennifer van Horn. *Director de producción* David Valdés. *Dirección* Buddy van Horn. *Guión* Steve Sharon. *Argumento* Steve Sharon, Duck Pearson y Sandy Shaw, según el personaje creado por Harry Julian y Rita M. Fink. *Fotografía* Jack N. Green, en Technicolor. *Música* Lalo Schifrin. *Montaje* Ron Spang, supervisado por Joel Cox. *Diseño de producción* Edward Carfagno. *Vestuario* Glenn Wright. *Ayudantes de dirección* L. Dean Jones, Robert J. Mooney y Tena Psyche Yatroussis.

Intérpretes Clint Eastwood (Harry Callahan), Patricia Clarkson (Samantha Walker), Liam Neeson (Peter Swan), Evan C. Kim (Al Ouan), David Hunt (Harlan Rook), Michael Currie (capitán Donnelly), Michael Goodwin (teniente Ackerman), Darwin Gillett (Patrick Snow), Anthony Charnota (Lou Janero), Christopher Beale (fiscal Thomas McSherry), John Allen (teniente Ruskowski), James Carrey (Johnny Squares).

Duración 91 minutos.

El cadillac rosa (Pink Cadillac) / 1989

Producción Malpaso Productions para Warner Bros. *Productor* David Valdés. *Productor ejecutivo* Michael Gruskoff. *Dirección* Buddy van Horn. *Guión* John Eskow. *Fotografía* Jack N. Green, en Technicolor. *Música* Steve Dorff. *Montaje* Joel Cox. *Diseño de producción* Edward Carfagno. *Vestuario* Glenn Wright. *Sonido* Alan Robert Murray.

Intérpretes Clint Eastwood (Tommy Nowak), Bernadette Peters (Lou Ann McGuinn), Timothy Carhart (Roy McGuinn), Tiffany Gail Robinson y Angela Louise Robinson (las hijas de McGuinn), John Dennis Johnston (Waycross), Michael des Barres (Alex), Jimmie F. Skaggs (Billy Dunston), Bill Mosely (Darrell), William Hickey (señor Barton), Geoffrey Lewis (Ricky Z), Frances Fisher (Dinah), Jim Carrey (un cómico).

Duración 122 minutos.

En la línea de fuego (In the Line of Fire) / 1993

Producción Castle Rock para Columbia Pictures. *Productor* Jeff Apple. *Productores ejecutivos* Gail Katz, Wolfgang Petersen y David Valdés. *Dirección* Wolfgang Petersen. *Guión* Jeff Maguire. *Fotografía* John Bailey, en Technicolor y Panavisión. *Operadores* Michael Stone y Don Reddy. *Música* Ennio Morricone. *Montaje* Anne V. Coates. *Diseño de producción* Lilly Kilvert. *Vestuario* Erica Edell. *Sonido* Randy Kelley, Jay B. Richardson, Frank Smathers y Diño Dimuro. *Ayudantes de dirección* Peter Kohn, Michael Grillo, Lee Cleary y David Michael Katz.

Intérpretes Clint Eastwood (Frank Horrigan), John Malkovich (Mitch Leary), Rene Russo (Lilly Raines), Dylan McDermott (Al d'Andrea), Gary Cole (Bill Watts), Fred Dalton Thompson (Harry Sargent), John Mahoney (Sam Campagna), Gregory Alan Williams (Matt Wilder), Jim Curley (el presidente), Sally Hughes (la primera dama), Clyde Kusatsu (Jack Okura). *Duración* 129 minutos.

APARICIONES ESPECIALES

***Las cien y una noches (Les cent et une nuits)* / 1994**

Producción France 3 Cinema, Ciné-Tamaris, Recorded Pictures Company. *Productor ejecutivo* Dominique Vignet. *Dirección y guión* Agnès Varda. *Fotografía* Eric Gautier, en color. *Montaje* Hugues Darmois.

Intérpretes Michel Piccoli (Simón Cinema), Marcello Mastroianni (el amigo italiano), Mathieu Demy (Mica), Anouk Aimée, Fanny Ardant, Jean-Paul Belmondo, Sandrine Bonnaire, Jean-Claude Brialy, Catherine Deneuve, Robert de Niro, Alain Delon, Jeanne Moreau, Romane Bohringer, Harrison Ford, Gérard Depardieu, Gina Lollobrigida, Hanna Schygulla (actores y actrices de un día), Sabine Azéma, Jane Birkin, Andrea Ferréol, Stephen Dorff, Assumpta Serna, Daniel Auteuil, Clint Eastwood, Virna Lisi, Francisco Rabal, Arielle Dombasle, Daryl Hannah, Leonardo DiCaprio, Jean-Pierre Kalfon, Emily Lloyd, Martin Sheen, Harry Dean Stanton, Jean-Pierre Léaud, Jean-Hugues Anglade, Daniel Toscan du Plantier (ellos mismos).

Duración 101 minutos.

Estrambótico homenaje al centenario del cine, en el que Eastwood, y una auténtica constelación de actores y actrices norteamericanos y europeos, aparece brevemente interpretándose a sí mismo.

***Casper (Casper)* / 1995**

Producción Amblin Entertainment para Universal Pictures. *Productor* Colin Wilson. *Productores ejecutivos* Steven Spielberg, Gerald R. Molen y Jeffrey A. Montgomery. *Dirección* Brad Silberling. *Guión* Sherri Stonnery Deanna Oliver, según el cómic de Joseph Oriolo. *Fotografía* Dean Cundey, en color. *Música* James Horner. *Montaje* Michael Kahn. *Diseño de producción* Leslie Dilley.

Intérpretes Bill Pullman (doctor Harvey), Christina Ricci (Kat), Cathy Moriarty (Carrigan), Eric Idle (Dibs), Chauncey Leopardi (Nicky), Spencer Vrooman (Andreas), Malachi Pearson (la voz de Casper), Ben Stein (Rugg), Don Novello (Guido Sarducci), Clint Eastwood, Rodney Dangerfield y Mel Gibson (ellos mismos).

Película Fantástica inspirada en un cómic de principios de los cuarenta y diseñada bajo la influencia arquitectónica y decorativa de Antoni Gaudí. Tras su primer encontronazo con los Fantasmas, el personaje encarnado por Bill Pullman se mira en el espejo del cuarto de baño y el reflejo le devuelve primero la imagen de

Eastwood —que le dice con expresión amenazante «*voy a matarte, y a tu madre, y a todas sus compañeras de bridge*»—, después la del cómico Rodney Dangerfield, el actor Mel Gibson y la momia de la serie *Tales of the Crypt*.

SÓLO COMO PRODUCTOR

***Ratboy* / 1986**

Producción Malpaso Productions para Warner Bros. *Productor y director de producción* Fritz Manes. *Productores asociados* David Valdés y Rob Thompson. *Dirección* Sondra Locke. *Guión* Rob Thompson. *Fotografía* Buree Surtees, en Technicolor. *Operador* Jack N. Green. *Música* Lennie Niehaus. *Montaje* Joel Cox. *Diseño de producción* Edward Carfagno. *Vestuario* Glenn Wright.

Intérpretes Sondra Locke (Nikki Morrison), Robert Townsend (Manny), Christopher Hewett (profesor), Larry Hankin (Jewell), Sidney Lassick (Dial-A-Prayer), Gerrit Graham (Billy Morrison), S.L. Baird (Ratboy).

Duración 105 minutos.

***Thelonious Monk Straight No Chaser* / 1988**

Producción Malpaso Productions, Michael Blackwood Productions y Monk Film para Warner Bros. *Productores* Bruce Ricker y Charlotte Zwerin. *Productores ejecutivos* Clint Eastwood y David Valdés. *Dirección* Charlotte Zwerin. *Fotografía* Christian Blackwood, Joan Churchill y Stuart Math, en blanco y negro y color. *Música* Dick Hyman y temas interpretados por Thelonious Monk en solitario o con sus grupos. *Montaje* Charlotte Zwerin.

Con Thelonious Monk Quartet Monk (piano), John Coltrane (saxo tenor), Wilbur Ware (contrabajo) y Shadow Wilson (batería); Thelonious Monk Quartet Monk (piano), Charlie Rouse (saxo tenor), Larry Gales (contrabajo) y Ben Riley (batería); Thelonious Monk Octet Monk (piano), Charlie Rouse y Johnny Griffin (saxos tenor), Phil Woods (saxo alto), Ray Copeland (trompeta), Jimmy Cleveland (trombón), Larry Gales (contrabajo) y Ben Riley (batería); Samuel E. Wright (narrador), Harry Colomby (manager), Teo Macero, Nica de Koenigswarter, Tommy Flanagan, Barry Harris, Thelonious Monk Jr., Harry Colomby, Bob James.

Duración 90 minutos.

***The Stars Fell on Henrietta* / 1995**

Producción Malpaso Productions para Warner Bros. *Productores* Clint Eastwood y David Valdés. *Productor asociado* Steven Railsback. *Director de producción* L. Dean Jones. *Dirección* James Keach. *Guión* Philip Railsback. *Fotografía* Bruce Surtees, en Technicolor. *Operadores* Don Reddy, Michael Stone y Rick Anderson. *Música* David Benoit. *Montaje* Joel Cox. *Diseño de producción* Henry Bumstead. *Vestuario* Van Broughton Ramsey. *Sonido* John Pritchett, Les Fresholtz, Vern Poore y Robert Thirlwell. *Ayudantes de dirección* Garry A. Brown y Nancy Green.

Intérpretes Robert Duvall (señor Cox), Aidan Quinn (Don Day), Frances Fisher (Cora Day), Brian Dennehy (Big Dave), Lexi Randall (Beatrice Day), Kathlyn Knowles (Pauline Day), Francesca Ruth Eastwood (Mary Day), Billy Bob Thornton (Roy), Víctor Wong (Henry Nakai), Dylan Baker (Alex Wilde).

Duración 109 minutos.

TELEVISIÓN

Rawhide / 1959-1966

Producción CBS y MGM Televisión. *Productores ejecutivos* Charles Marquis Warren, Endre Bohem, Vincent M. Fennelly, Ben Brady. *Directores* Fred Freiberger, Richard Whorf, Charles Marquis Warren, Ted Post, Andrew Victor McLaglen, Buzz Kullick, George Sherman, Jack Arnold, Stuart Heisler, Gene Fowler Jr., Joseph Kane, R.G. Springsteen, Tay Garnett, Laslo Benedek, Christian Nyby, Thomas Carr, Bernard L. Kowalski, Vincent McEveety, Michael O'Herlihy, Hershell Daugherty, Philip Leacock, Gerd Oswald, Stuart Rosenberg. *Guión* David Swift, David Lang, Winston Miller, Claire Huffaker, A.I. Bezzerides, Charles Larson, John Dunkel, Dean Riesner, Stirling Silliphant, Richard Carr, Robert Lewin, John Mantley, Walter Black, Boris Ingster. *Música* Hugo Friedhofer, Russell García, Johnny Green. *Canción* Dimitri Tiomkin y Ned Washington, cantada por Frankie Laine.

Intérpretes Clint Eastwood (Rowdy Yates, 1959-1966) fue el único protagonista que intervino en toda la serie.

Los otros personajes principales los interpretaron Eric Fleming (Gil Favor, 1959-1965), James Murdock (Mushy, 1959-1965), Sheb Wooley (Pete Nolan, 1959-1962), Charles D. Gray (Clay Forrester, 1962-1963), John Ireland (Jed Colby, 1965-1966).

Actores invitados Martha Hyer, MacDonald Carey, Vera Miles, Mercedes

McCambridge, Barbara Stanwyck, Nina Foch, Brian Keith, Linda Cristal, Victor McLaglen, Leslie Nielsen, Patricia Medina, James Franciscus, Agnes Moorehead, John Cassavetes, Lon Chaney Jr., Julie London, Kim Hunter, Dan Duryea, Peter Lorre, Mary Astor, Burgess Meredith, Broderick Crawford, Rodolfo Acosta, Dean Martin, Debra Paget, César Romero, Mickey Rooney, Troy Donahue, James Coburn, Claude Rains, Elizabeth Montgomery, Warren Oates, Royal Daño, Albert Dekker, Louis Hayward, Nancy Gates, Pat Hingle, Charles Bronson, Jeff Corey, Claude Akins.

Duración 217 episodios, de 48 minutos más 12 de publicidad cada uno.

APARICIONES EN EPISODIOS DE OTRAS SERIES

«*Cochise Greatest of the Apaches*»

Episodio de *TV Readers Digest* (1955-1956), emitido el 30 de enero de 1956 por la cadena ABC. Blanco y negro. *Intérpretes* John Howard, Rhodes Reason, Hugh Reilly.

«*Motorcycle*»

«*Highway Patrol*»

Episodios de *Highway Patrol* (1955-1959), emitidos respectivamente en enero de 1956 y en 1958. *Duración* 30 minutos. Blanco y negro. *Intérpretes* Broderick Crawford.

«*The Last Letter*»

Episodio de *Death Valley Days* (1952-1975), emitido el 8 de diciembre de 1956. *Duración* 30 minutos. Blanco y negro. *Intérpretes* Stanley Andrews.

«*White Fury*»

Episodio de *The West Point Story* (1956-1958), emitido el 1 de marzo de 1957 por la cadena CBS. *Duración* 30 minutos. Blanco y negro. *Intérpretes* Bruce Bennett, Jerome Courtland.

«*The Charles Avery Story*»

Episodio de *Wagon Train* (1957-1965), emitido el 13 de noviembre de 1957 por la cadena NBC. *Duración* 60 minutos. Blanco y negro. *Intérpretes* Ward Bond, Robert Horton, Tery Wilson, Farley Granger, Chuck Connors.

«*The Lonely Watch*»

Episodio de *Navy Log* (1955-1958), emitido el 9 de enero de 1958 por la cadena ABC. Blanco y negro. *Intérpretes* James Cagney.

«*Duel at Sundown*»

Episodio de *Maverick* (1957-1962), emitido el 1 de febrero de 1959 por la cadena ABC. *Duración* 60 minutos. Blanco y negro. *Dirección* Arthur Lubin. *Intérpretes* James Garner, Jack Kelly, Diane Webster, Edgar Buchanan.

«*Clint Eastwood Meets Mr. Ed*»

Episodio de *Mr. Ed* (1961-1965), emitido el 22 de abril de 1962 por la cadena CBS. *Duración* 30 minutos. Blanco y negro. *Dirección* Arthur Lubin. *Intérpretes* Alan Young, Connie Hines, Larry Keating, Alan “Rocky” Lane.

DOCUMENTALES

***All Star Party for Clint Eastwood* / 1986**

Producción CBS. *Dirección* Dick McDonough. *Con* Cary Grant, Sammy Davis Jr., James Stewart, Don Siegel, Bob Hope.

Homenaje a Eastwood del Variety Clubs Internacional. Emitido por la cadena CBS el 30 de noviembre de 1986.

***Gary Cooper American Life, American Legend* / 1989**

Producción TNT. *Dirección* Richard Schickel. Documental de la cadena TNT sobre la vida de Gary Cooper, presentado y narrado por Eastwood.

***Eastwood and Co. Making “Unforgiven”* / 1992**

Producción ABC. *Dirección* Richard Schickel. *Con* Clint Eastwood, Gene Hackman, Morgan Freeman, Richard Harris. *Duración* 25 minutos.

Emisión televisiva de carácter promocional sobre el rodaje de *Sin perdón*

***Clint Eastwood: The Man from Malpaso* / 1993**

Producción Wombat Production y Cinemax. *Dirección* Gene Feldman. *Con* Clint Eastwood, Geneviève Bujold, Michael Cimino, Frances Fisher, Marsha Masón, Forest Whitaker, Gene Hackman, Jessica Walter. *Duración* 58 minutos.

Documental en torno a Eastwood, narrado por el propio cineasta y emitido el 1 de marzo de 1993 por Cinemax.

***Clint Eastwood’s Favorite Films* / 1993**

Producción American Film Institute y Cinemax. *Dirección* Bill Couturie. *Duración* 26 minutos.

***Dont Pave Main Street Carmel's Heritage* / 1994**

Producción Julian Ludwig. *Dirección* Julian Ludwig y William T. Cartwright. Documental sobre la ciudad de Carmel, narrado y presentado por Eastwood.

***Eastwood on Eastwood* / 1997**

Producción Richard Schickel para Lorac Productions y TNT. *Productor ejecutivo* Cari H. Lindahl. *Dirección y guión* Richard Schickel. *Fotografía* Jack N. Green, en color. *Música* Arthur B. Rubinstein. *Montaje* Bryan McKenzie. *Diseño de producción* Alexandra Rubinstein. *Duración* 75 minutos.

Retrato del cineasta realizado a partir del libro del propio Schickel, *Clint Eastwood. A Biography*, y rodado durante la gestación de *Medianoche en el jardín del bien y del mal*, en el que el director y actor repasa toda su carrera. Está incluido en el DVD *Unforgiven 10th Anniversary Edition* (Warner, 2002) junto a *Eastwood and Co. Making Unforgiven*, el episodio de la serie *Maverick* en el que aparece Eastwood y otro documental de producción reciente, *All On Account A Pullin'A Trigger* (2002).

***Eastwood After Hours. Live at Carnegie Hall* / 1997**

Producción Warner Bros. *Dirección* Bruce Ricker. *Guión* Bruce Ricker y Richard B. Woodward. *Dirección musical* Lennie Niehaus. *Duración* 106 minutos.

Filmación del concierto en homenaje a Eastwood. Con Kenny Barron, James Cárter, Kyle Eastwood, Roy Hargrove, Barry Harris, Gary Lemel, Kevin Mahogany, Christian McBride, Charles McPherson, Jay McShawn, Thelonious Monk Jr., James Moody, Flip Phillips, Joshua Redman, James Rivers, Jimmy Scott, Claude Williams, Jon Faddis, Earl Gardner, Slide Hampton, Steve Turre, Kenny Washington, Byron Stripling, Frank Wess. Comercializado por Warner sólo en vídeo y DVD. La versión DVD incluye el documental de diez minutos *Eastwood After Dark*, con declaraciones del director y de algunos de los músicos participantes.

***The Directors: Clint Eastwood* / 2000**

Producción Media Entertainment, American Film Institute y Winstar Productions. *Productor ejecutivo* Milt Felsen. *Productor, director, guión y montaje* Robert J. Emery. *Fotografía* Robert J. Emery, Marc Ritchie, Alex Pappas y Fernando Rosado, en color. *Sonido* Matty Alheim, Derek Nelson y Dan Norton. *Con* Clint Eastwood, Richard D. Zanuck, Alison Eastwood, Laura Dern, Morgan Freeman,

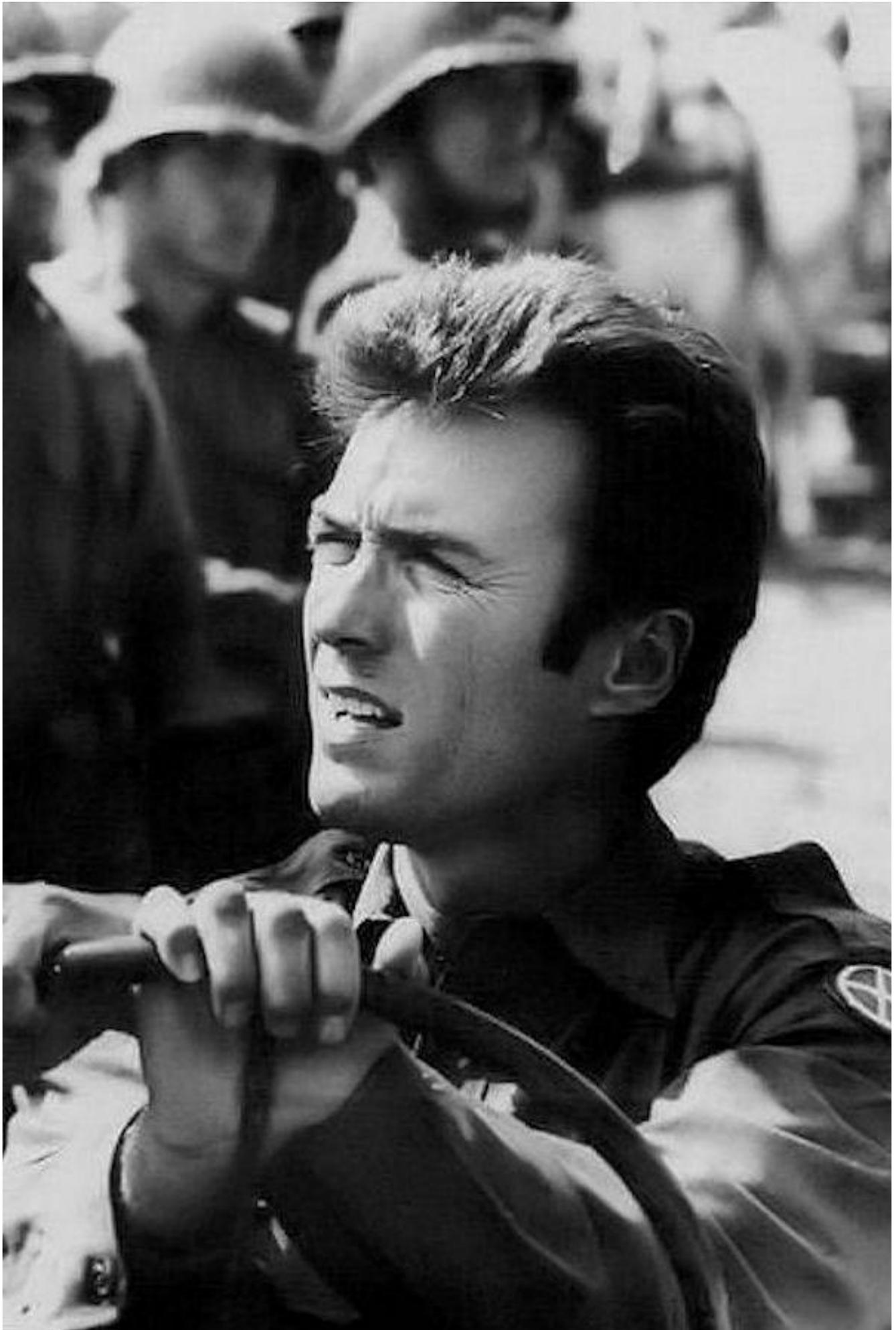
Geoffrey Lewis, Ed Harris, Meryl Streep, Donna Mills, Pat Hingle, Anthony Zerbe. *Duración* 60 minutos.

Aproximación sucinta y en orden cronológico a toda la carrera del cineasta, con especial hincapié en *Sin perdón* y *Los puentes de Madison*. Incluye, además de las entrevistas y fragmentos de varias películas, imágenes de los rodajes de *Poder absoluto* y *Space Cowboys*.

***Clint Eastwood: Out of the Shadows* / 2001**

Producción American Masters y PBS. *Productor ejecutivo* Susa Lacy. *Dirección y producción* Bruce Ricker. *Guión* Dave Kehr. *Fotografía* Vic Losick. *Música* Lennie Niehaus. *Montaje* Kate Hirson. *Con* Clint Eastwood, Gene Hackman, Martin Scorsese, Foret Whitaker, Meryl Streep, Eli Wallach, Bertrand Tavernier, Jack N. Green, Buddy van Horn, Donald Sutherland, Richard Schickel. *Duración* 87 minutos.

El film documental más completo sobre Eastwood realizado hasta la fecha. Su director, Bruce Ricker, mantiene una estrecha relación con el cineasta desde que Eastwood le ayudara a distribuir su documental jazzístico *The Last of the Blue Devils*. Morgan Freeman se encarga de la narración. Está disponible en DVD y vídeo (Warner).



BIBLIOGRAFÍA



LIBROS

- Agan, Patrick: *Clint Eastwood, the Man Behind the Myth*. Robert Hale, Londres, 1977.
- Barisone, Luciano y D'Agnolo Vallan, Giulia (ed.): *Clint Eastwood*. La Biennale di Venezia-Editrice Il Castoro, Venecia-Milán, 2000.
- Brion, Patrick: *Clint Eastwood*. Editions de la Martinière, París, 2001.
- Downing, David y Herman, Gary: *Clint Eastwood, All-American Anti-Hero*. Omnibus Press, Londres-Nueva York, 1977.
- Ferrari, Philippe: *Clint Eastwood*. Solar, París, 1980.
- Frank, Alan: *Clint Eastwood*. Optimum Books, Londres-Nueva York-Toronto, 1982.
- Guerif, François: *Clint Eastwood*. Henri Veyrier, París, 1983. Edición ampliada Artéfact, 1985.
- Kaminsky, Stuart: *Clint Eastwood*. New American Library, Nueva York, 1973.
- Kaplis, Robert E. y Coblenz, Kathie (ed.): *Clint Eastwood Interviews*. University Press of Mississippi, Jackson, 1999. Recopila 22 entrevistas.
- McCabe, Bob: *Quote Unquote. Clint Eastwood*. Parragón Books, 1996. Edición francesa *Clint Eastwood*. Gremese, 1999.
- McGilligan, Patrick: *Clint. The Life & Legend*. Harper Collins, Londres, 1999.
- Munn, Michael: *Clint Eastwood. Hollywood's Loner*. Robson Books, Londres, 1992.
- Pezzotta, Alberto: *Clint Eastwood*. Editrice Il Castoro, Milán, 1996. Edición española *Clint Eastwood*. Cátedra, Madrid, 1997.
- Plaza, Fuensanta: *Clint Eastwood/Malpasso*. Ex Libris, Carmel, 1991.
- O'Brien, Daniel: *Clint Eastwood Film-Maker*. B.Y. Batsford, Londres, 1996.
- Schickel, Richard: *Clint Eastwood. A Biography*. Alfred A. Knopf, Nueva York,

1996.

Simsolo, Noël: *Clint Eastwood*. Editions de l'Étoile-Cahiers du Cinéma, París, 1990.

Smith, Paul: *Clint Eastwood*. A Cultural Production. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993.

Thompson, Douglas: *Clint Eastwood Riding High*. Smith Gryphon Limited, Londres, 1992.

Trashorras, Antonio. *Clint Eastwood*. Ediciones JC, Madrid, 1994.

Weinberger, Michéle: *Clint Eastwood*. Rivages, París, 1989.

Whitman, Mark: *The Films of Clint Eastwood*. Bander Castell Williams, Isle of Wight, 1973.

Zmijewsky, Boris y Pfeiffer, Lee: *The Films of Clint Eastwood*. Cita del Press, Secaucus, NJ, 1982. Edición española *Las películas de Clint Eastwood*. Odín, Barcelona, 1994.

ARTÍCULOS Y MONOGRAFÍAS

Blumenfeld, Samuel: «Cowboy autumn». *Les Inrockuptibles*, núm. 39, octubre de 1992.

Bodeen, DeWitt: «A Fistful of Fame Clint Eastwood». *Focus on Film*, núm. 9, primavera de 1972.

Boix, José: «Clint Eastwood, el americano impasible». *Ruta 66*, núm. 34, noviembre de 1988.

Bonnaud, Frédéric: «Autour de minuit». *Les Inrockuptibles*, núm. 142, 11 de marzo de 1998.

Burdeau, Emmanuel: «Clint Eastwood, éloge du père». *Cahiers du Cinéma*, núm. 514, junio de 1997.

Casas, Ouim: «Clint Eastwood, el último cineasta clásico». *Dirigido por*, núm. 165, enero de 1989.

Chailet, Jean-Paul: «A Perfect World. Clint Eastwood fait tourner Kevin Costner». *Première*, núm. 197, agosto de 1993.

Cieutat, Michel: «Eastwood et le film criminel. Un mythe judicieusement explité». *Positif*, núm. 436, junio de 1997.

- Combs, Richard: «Shadowing the Hero». *Sight and Sound*, Vol. 2, núm. 6, octubre de 1992.
- Fernández Valentí, Tomás: «Clint Eastwood. Una particular manera de ver el thriller». *Dirigido por*, núm. 260, septiembre de 1997.
- García, Jorge: «A propósito de *Bird*. Clint Eastwood, el jazz y los mitos». *Archivos de la Filmoteca*, núm. 2, junio-agosto de 1989.
- Garnier, Philippe: «Eastwood á l'imparfait». *Les Inrockuptibles*, núm. 104, 14 de mayo de 1997.
- Giddins, Gary: «Clint Eastwood Shoots Us the Bird». *Esquire*, Vol. 110, núm. 4, octubre de 1988.
- Goma, José Luis: «Clint Eastwood, el actor predilecto de Siegel». *Dirigido por*, núm. 17, octubre de 1974.
- Guerif, François: «L'homme sans nom». *Spotlight*, núm. 8, marzo de 1987.
- Headline, Doug: «L'inspecteur Harry». *Starfix*, núm. 3, abril de 1983.
- Lázaro, Germán: «Tres westerns de Clint Eastwood». *Ajoblanco*, núm. 52, mayo de 1993.
- Legrand, Gérard: «De l'autonomie au style». *Positif*, núm. 397, marzo de 1994.
- Manrique, Diego A.: «El jazz agradece a Clint Eastwood su pasión». *El País*, 11 de mayo de 1997.
- Moulet, Luc: «Eastwood la veine temporelle et la démagogie libertaire». *Cahiers du Cinéma*, núm. 496, noviembre de 1995.
- Ordóñez, Marcos: «Clint Eastwood genio y figura». *Fotogramas*, núm. 1892, junio del 2001.
- Sauvaget, Daniel: «Clint Eastwood et le jazz». *La revue du cinéma*, núm. 465, noviembre de 1990.
- Tavernier, Bertrand y Coursodon, Jean-Pierre: «Clint Eastwood», en su libro *50 ans de cinéma américain* (volumen 1). Nathan, París, 1991. Edición española *50 años de cine americano*. Akal, Madrid, 1997.

ENTREVISTAS

(Cuando no se especifica el tema de la entrevista, se entiende que es sobre

aspectos diversos o sobre el conjunto de su obra).

Assayas, Olivieri Tesson, Charles: «La sourire off». *Cahiers du Cinéma*, núm. 368, febrero de 1985.

Behar, Henri: «La violencia nunca es bella» (entrevista sobre *Un mundo perfecto*). *Le Monde*. Traducida al castellado en *El Mundo*, 27 de diciembre de 1993.

Brown, Richard: «Une légende sort de l'ombre». *Starfix*, núm. 4.

Cahill, Tim: «Clint Eastwood The Rolling Stone Interview». *Rolling Stone*, 4 de julio de 1985.

Chailet, Jean-Paul: «Clint Eastwood President». *Première*, núm. 207, junio de 1994.

Ciment, Michel y Niogret, Hubert. «Entretien avec Clint Eastwood» (sobre *Bird*). *Positif* núm. 329-330, julio-agosto de 1988.

Ciment, Michel: «Entretien avec Clint Eastwood» (sobre *Cazador blanco, corazón negro*). *Positif*, núm. 351, mayo de 1990.

—«Entrevista con Clint Eastwood» (sobre *Cazador blanco, corazón negro*). *Imágenes de Actualidad*, núm. 82, mayo de 1990.

Detmas, L.: «Par surprise» (sobre *Medianoche en el jardín del bien y del mal*). *Les Inrockuptibles*, núm. 142, 11 de marzo de 1998.

D'Yvoire, Christopher: «Clint Eastwood African King» (sobre *Cazador blanco, corazón negro*). *Studio*, núm. 38, mayo de 1990.

Forestier, François: «Clint Eastwood, un escéptico entre la violencia y el arte». *La Vanguardia*, 3 de enero de 1989.

Henry, Michael: «Entretien avec Clint Eastwood». *Positif*, núm. 287, enero de 1985.

—«Entretien avec Clint Eastwood» (sobre *El jinete pálido*). *Positif*, núm. 295, septiembre de 1985.

—«Le sujet idéal pour le dernier des westerns» (sobre *Sin perdón*). *Positif*, núm. 380, octubre de 1992.

—«Nouvelle rencontre avec Clint Eastwood. La derive d'une âme perdue» (sobre *Un mundo perfecto*). *Positif*, núm. 397, marzo de 1994.

—«Personne ne me demande plus de porter un sombrero, Dieu merci!» (sobre *Medianoche en el jardín del bien y del mal*). *Positif*, núm. 445, marzo de 1998.

—«J'ai besoin de nouveaux défis» (sobre *Ejecución inminente*). *Positif*, núm. 459, mayo de 1999. Hunter, Alan: «Clint's Bird» (sobre *Bird*). *Films & Filming*, núm.

410, noviembre-diciembre de 1988.

Jousse, Thierry y Nevers, Camille: «Entretien avec Clint Eastwood» (sobre *Sin perdón*). *Cahiers du Cinéma*, núm. 460, octubre de 1992.

Katsahnias, Iannis y Toubiana, Serge: «L'épreuve de force» (sobre *Bird*). *Cahiers du Cinéma*, núm. 409, junio de 1988.

Loupien, Serge: «Entrevista a Clint Eastwood» (sobre música). *La Esfera*, 24 de enero de 1998.

Mailer, Norman: «All the pirates and people». *New York Daily News*, 23 de octubre de 1983.

McCarthy, Drew: «Clint Eastwood cabalga de nuevo». *Fotograma*, núm. 1711, septiembre de 1995.

McGilligan, Patrick: «Clint Eastwood Interview». *Focus On Film*, núm. 25, verano-otoño de 1976.

Saada, Nicolás y Toubiana, Serge: «L'homme de nulle part». *Cahiers du Cinéma*, núm. 549, septiembre de 2000.

Stevens, Harry: «El año de Clint Eastwood». *Fotogramas*, núm. 1796, abril de 1993.

Thompson, Richard y Hunter, Tim: «Clint Eastwood, auteur». *Film Comment*, Vol. 14, núm. 1, enero-febrero de 1978.

TEXTOS SOBRE SUS PELÍCULAS COMO DIRECTOR

• *Escalofrío en la noche*

Austen, David: «Play Misty for Me». *Films & Filming*, Vol. 18, núm. 7, abril de 1972.

Garsault, Alain: «Le style de la reaction» (sobre *Escalofrío en la noche* y *Harry el sucio*). *Positif* núm. 137, abril de 1972.

Tessier, Max: «Un frisson dans la nuit». *Ecran*, núm. 3, marzo de 1972.

• *Infierno de cobardes*

Bolduc, Albert: «L'homme des autes plaines». *Positif*, núm. 155, enero de 1974.

Tarratt, Margaret: «High Plains Drifter». *Films & Filming*, Vol. 20, núm. 1, octubre de 1973.

- *Primavera en otoño*

Benayoun, Robert: «Breezy». *Positif*, núm. 170, junio de 1975.

Bonnaud, Frédéric: «Elle & lui». *Les Inrockuptibles*, núm. 279, 27 de febrero de 2001.

Cohén, Clélia: «Breezy. La fille du petit matin». *Cahiers du Cinéma*, núm. 555, marzo del 2001.

Gow, Gordon: «Breezy». *Films & Filming*, Vol. 21, núm. 5, febrero de 1975.

- *Licencia para matar*

Gow, Gordon: «The Eiger Sanction». *Films & Filming*, Vol. 22, núm. 1, octubre de 1975.

Lydecker, Waldo: «La sanction». *Positif*, núm. 174, octubre de 1975.

- *El fuera de la ley*

Combs, Richard: «The Outlaw Josey Wales». *Sight and Sound*, Vol. 45, núm. 4, otoño de 1976.

Garsault, Alain: «Josey Wales hors-la-loi». *Positif*, núm. 188, diciembre de 1976.

Gow, Gordon: «The Outlaw Josey Wales». *Films & Filming*, Vol. 23, núm. 1, octubre de 1976.

Marías, Miguel: «El fuera de la ley». *Dirigido por*, núm. 42, marzo de 1977.

Zimmer, Jacques: «Clint Eastwood et le western. L'homme qui n'était plus». *L'Avant-Scène Cinema*, núm. 516, noviembre del 2002.

- *Ruta suicida*

Eyquem, Olivier: «L'épreuve de forcé». *Positif*, núm. 206, mayo de 1978.

Gow, Gordon: «The Gauntlet». *Films & Filming*, Vol. 24, núm. 5, febrero de 1978.

- *Bronco Billy*

Assayas, Olivier: «Bronco Billy». *Cahiers du Cinéma*, núm. 316, octubre de 1980.

Bean, R.: «Bronco Billy». *Films & Filming*, Vol. 26, núm. 9, enero de 1980.

Eyquem, Olivier: «Bronco Billy». *Positif*, núm. 236, noviembre de 1980.

Palacio, Manuel: «Bronco Billy». *Contracampo*, núm. 17, diciembre de 1980.

- *Firefox*

Assayas, Olivier: «Firefox». *Cahiers du Cinéma*, núm. 342, diciembre de 1982.

Niogret, Hubert: «L'arme absolue», *Positif*, núm. 264, febrero de 1983.

Sammon, Paul: «Mack 5 Effects. The Apogee of Firefox». *Cinefex*, núm. 10, octubre de 1982.

- *El aventurero de medianoche*

Assayas, Olivier: «Eastwood in the country». *Cahiers du Cinéma*, núm. 353, noviembre de 1983.

Garsault, Alain: «Eastwood, j'entends le metteur en scène». *Positif*, núm. 273, noviembre de 1983.

Latorre, José María: «Tío Ted se va a Nashville». *Dirigido por*, núm. 230, diciembre de 1994.

Marinero, Manolo: «El aventurero de medianoche». *Casablanca*, núm. 33, septiembre de 1983.

Pére, Olivier: «Lost Highway». *Les Inrockuptibles*, núm. 159, 8 de julio de 1998.

Schickel, Richard: «Plain Song». *Time*, 20 de diciembre de 1982.

Strick, Philip: «Honkytonk Man». *Films & Filming*, núm. 346, julio de 1983.

- *Impacto súbito*

Garsault, Alain: «Un classicisme bien temperé». *Positif*, núm. 285, noviembre de 1984.

Morton, James: «Sudden Impact». *Films & Filming*, núm. 353, febrero de 1984.

Tesson, Charles: «Mais qui va tuer Harry?». *Cahiers du Cinéma*, núm. 365, noviembre de 1984.

- *El jinete pálido*

Alberich, Enrique: «Un western abstracto». *Dirigido por*, núm. 130, noviembre de 1985.

Elley, Derek: «Palé Rider». *Films & Filming*, núm. 373, octubre de 1985.

Henry, Michael: «L'ange á la fenétre d'occident». *Positif*, núm. 295, septiembre de 1995.

Molina Foix, Vicente: «El jinete pálido». *Fotogramas*, núm. 1.713, noviembre de

1985.

- *El sargento de hierro*

Berlanga, Jorge: «El sargento de hierro». *Fotogramas*, núm. 1.731, junio de 1987.

Casas, Quim: «Individualismo frente a burocracia». *Dirigido por*, núm. 147, mayo de 1987.

Chevrie, Marc: «Le derniers des cowboys». *Cahiers du Cinéma*, núm. 393, febrero de 1987.

Sibley, Adrián: «Gunny». *Films & Filming*, núm. 388, enero de 1987.

Wiener, David Jon: «Heartbreak Ridge, an exercise of realism». *American Cinematographer*, enero de 1987 (traducido al francés en *Cahiers du Cinéma*, núm. 393, febrero de 1987).

- *Bird*

Amiel, Vincent: «La fou noir et la dame blanche». *Positif*, núm. 329-330, julio-agosto de 1988.

Alberich, Enrique: «Bird. El vuelo fugaz de un creador». *Dirigido por*, núm. 163, noviembre de 1988.

Combs, Richard: «On the Wing». *Sight and Sound*, Vol. 58, núm. 1, invierno de 1988.

Guarner, José Luis: «Bird». *Fotogramas*, núm. 1.749, febrero de 1989.

Henry, Michael: «Loeil écoute». *Positif*, núm. 329-330, julio-agosto de 1988.

Hunter, Alan: «Bird». *Films & Filming*, núm. 410, noviembre-diciembre de 1988.

Katsahnias, Iannis: «Vent d'est, vent d'ouest». *Cahiers du Cinéma*, núm. 409, junio de 1988.

Penman, Ian: «Bird Up». *The Wire*, Vol. 2, núm. 2, noviembre de 1988.

Pezzotta, Alberto: «(Il giorno) la norte». *Filmcritica*, Vol. 39, núm. 390, diciembre de 1988.

- *Cazador blanco, corazón negro*

Benayoun, Robert: «Clint et John une saison infernale». *Positif*, núm. 351, mayo de 1990.

Combs, Richard: «Do the Wrong Thing». *Sight and Sound*, Vol. 59, núm. 4, otoño de 1990.

Toubiana, Serge: «African King». *Cahiers du Cinéma*, núm. 431-432, mayo de 1990.

Vidal, Nuria: «Cazador blanco, corazón negro». *Fotogramas*, núm. 1.765, julio-agosto de 1990.

Weinrichter, Antonio: «Retrato del artista aventurero». *Dirigido por*, núm. 180, mayo de 1990.

- *El principiante*

Garsault, Alain: «Mieux qu'efficace». *Positif*, núm. 367, septiembre de 1991.

Fernández Valentí, Tomás: «Un thriller áspero y amoral». *Dirigido por*, núm. 188, febrero de 1991.

Saada, Nicolás: «Le releve». *Cahiers du Cinéma*, núm. 446, julio-agosto de 1991.

- *Sin perdón*

Casas, Quim: «Sin perdón». *Imágenes de Actualidad*, núm. 109, noviembre de 1992.

Coursodon, Jean-Pierre: «Impiyotable. Out of the Past». *Positif*, núm. 380, octubre de 1992.

Frayling, Christopher: «Unforgiven». *Sight and Sound*, Vol. 2, núm. 6, octubre de 1992.

Guarner, José Luis: «Sin perdón». *Fotogramas*, núm. 1.791, noviembre de 1992.

Herederó, Carlos F: «Sin perdón». *Dirigido por*, núm. 297, enero de 2001.

Marías, Miguel: *Sin perdón/Manhatan*. Libros Dirigido, Colección Programa Doble, Barcelona, 1995.

Saada, Nicolás: «La poursuite infernale». *Cahiers du Cinéma*, núm. 459, septiembre de 1992.

Weinrichter, Antonio. «Convocar al diablo». *Dirigido por*, núm. 205, septiembre de 1992.

- *Un mundo perfecto*

Atkinson, Michael: «A Perfect World». *Sight and Sound*, Vol. 4, núm. 2, febrero de 1994.

Nevers, Camille: «A Perfect World. Eastwood, the last action hero». *Cahiers du Cinéma*, núm. 475, enero de 1994.

Ostria, Vincent: «La mort radiieuse». *Cahiers du Cinéma*, núm. 475, enero de 1994.

Riambau, Esteve: «Un mundo perfecto». *Fotogramas*, núm. 1.805, febrero de 1994.

Tobin, Yann: «Le dormeur du val». *Positif*, núm. 395, enero de 1994.

Weinrichter, Antonio: «El demonio de las armas». *Dirigido por*, núm. 219, diciembre de 1993.

- *Los puentes de Madison*

Coursodon, Jean-Pierre: «Déconstruire un pont». *Positif*, núm. 415, septiembre de 1995.

Felperin, Leslie: «The Bridges of Madison County». *Sight and Sound*, Vol. 5, núm. 9, septiembre de 1995.

Herederó, Carlos E: «Entre tradición y modernidad». *Dirigido por*, núm. 238, septiembre de 1995.

Navarro, Antonio José: «Los puentes de Madison». *Imágenes de Actualidad*, núm. 143, diciembre de 1995.

Toubiana, Serge: «Melodrama testamentaire». *Cahiers du Cinéma*, núm. 494, septiembre de 1995.

- *Poder absoluto*

Axelrad, Catherine: «Sans indulgence». *Positif*, núm. 436, junio de 1997.

Bonnaud, Frédéric: «Un monde parfait?». *Les Inrockuptibles*, núm. 104, 14 de mayo de 1997.

Casas, Quim: «La otra cara del presidente». *Imágenes de Actualidad*, núm. 164, noviembre de 1997.

Robbins, Mark: «Corrupción total». *Dirigido por*, núm. 257, mayo de 1997.

Saada, Nicolás: «Un monde imparfait». *Cahiers du Cinéma*, núm. 513, mayo de 1997.

Tunney, Tom: «Absolute Power». *Sight and Sound*, Vol. 7, núm. 6, junio de 1997.

- *Medianoche en el jardín del bien y del mal*

Coursodon, Jean-Pierre: «Walking the dog». *Positif*, núm. 445, marzo de 1998.

Rauger, Jean-François: «Violence primitive». *Les Inrockuptibles*, núm. 142, 11 de

marzo de 1998.

Robbins, Mark: «Un mundo (im)perfecto». *Dirigido por*, núm. 266, marzo de 1998.

Romme, Jonathan: «Midnight in the Garden of Good and Evil». *Sight and Sound*, Vol. 8, núm. 3, marzo de 1998.

- *Ejecución inminente*

Bonnaud, Frédéric: «Juge & Coupable». *Les Inrockuptibles*, núm. 195, 21 de abril de 1999.

Gili, Jean A.: «Linnocent». *Positif*, núm. 459, mayo de 1999.

Lancher, Jérôme: «Le virage de la mort». *Cahiers du Cinéma*, núm. 534, abril de 1999.

Robbins, Mark: «Los límites de la incorrección». *Dirigido por*, núm. 278, abril de 1999.

Wrathall, John: «True Crime». *Sight and Sound*, Vol. 9, núm. 6, junio de 1999.

- *Space Cowboys*

Casas, Quim: «La tercera edad lunar». *Imágenes de Actualidad*, núm. 196, octubre de 2000.

Gili, Jean A.: «Seuls les vieux anges ont des ailes». *Positif*, núm. 476, octubre de 2000.

Kaganski, Serge: «Seuls la vie ont des ailes». *Les Inrockuptibles*, núm. 255, 5 de septiembre de 2000.

Weinrichter, Antonio: «Elegidos para la gloria». *Dirigido por*, núm. 293, septiembre de 2000.

- *Deuda de sangre*

Berjon, Jean-Christophe: «Ce bon vieux Clint». *L'Avant-Scene Cinema*, núm. 516, noviembre de 2002.

Riambau, Esteve: «Deuda de sangre». *Fotogramas*, núm. 1.909, noviembre de 2002. Rodríguez, Hilario J.: «Los héroes están cansados». *Dirigido por*, núm. 316, octubre de 2002.

Sennequien, Pascal: «Un justicier en quête de repos». *Positif*, núm. 501, noviembre de 2002.

- *Mystic River*

Cohén, Clélia. «Mystic River». *Cahiers du Cinéma*, núm. 580, junio del 2003.

Frodon, Jean-Michael. «Un pavé dans la mare au diable». *Cahiers du Cinéma*, núm. 583, octubre del 2003.

Garbarz, Franck. «Mystic River». *Positif*, núm. 509-510, julio-agosto del 2003.

Geoff, Andrew. «Mystic River». *Sight and Sound*, Vol. 13, núm. 7, julio del 2003.

Herederó, Carlos F. «Mystic River». *Dirigido por*, núm. 324, junio del 2003.
«Mystic River». *Dirigido por*, núm. 327, octubre del 2003.

Ross, Lillian. «El hombre que sabe envejecer». *The New Yorker*. Publicado en *El País Semanal*, 31 de agosto del 2003.

Vidal, Nuria. «Mystic River». *Fotogramas*, núm. 1920, octubre del 2003.

TEXTOS SOBRE SUS PELÍCULAS COMO ACTOR

(PRINCIPALES FILMS)

- *Por un puñado de dóbires*

Tailleur, Roger: «Pour une poignée de dollars». *Positif*, núm. 77-78, verano de 1966.

- *La muerte tenía un precio*

Thirard, Paul-Louis: «Et pour quelques dollars de plus». *Positif*, núm. 82, marzo de 1967.

- *El bueno, el feo y el malo*

Pierre, Sylvie: «Coups de feu dans la Sierra Leone». *Cahiers du Cinéma*, núm. 200-201, abril-mayo de 1968.

- *La jungla humana*

Benayoun, Robert: «Pas de temps pour la pitié». *Positif*, núm. 108, septiembre de 1969.

Latorre, José María: «Del desierto a la ciudad». *Dirigido por*, núm. 187, enero de 1991.

- *La leyenda de la ciudad sin nombre*

Torok, Jean-Paul: «La kermesse de l'ouest». *Positif*, núm. 124, febrero de 1971.

Latorre, José María: «Pinta tu carreta». *Dirigido por*, núm. 151, octubre de 1987.

- *Dos mulas y una mujer*

Sineux, Michel: «Recyclage ou tradition». *Positif*, núm. 119, septiembre de 1970.

- *El seductor*

Kane, Pascal: «Les proies». *Cahiers du Cinéma*, núm. 232, octubre de 1971.

Garsault, Alain: «La mort du male». *Positif*, núm. 130, septiembre de 1971.

- *Harry el sucio*

Garsault, Alain: «Le style de la reaction» (sobre *Escalofrío en la noche* y *Harry el sucio*). *Positif*, núm. 137, abril de 1972.

Latorre, José María: «Firmado, Escorpión». *Dirigido por*, núm. 201, abril de 1992.

Milne, Tom: «Dirty Harry». *Sight and Sound*, Vol. 41, núm. 2, primavera de 1972.

- *Harry el fuerte*

French, Philip: «Cops». *Sight and Sound*, Vol. 43, núm. 2, primavera de 1974.

Latorre, José María: «Magnum 44». *Dirigido por*, núm. 149, julio-agosto de 1987.

- *Un botín de 500.000 dólares*

Cohn, Bernard: «Le canardeur». *Positif*, núm. 162, octubre de 1974.

- *Harry el ejecutor*

Garsault, Alain: «L'inspecteur ne renonce jamais». *Positif*, núm. 194, junio de 1977.

- *Duro de pelar*

Pérez Perucha, Julio: «Duro de pelar». *Contracampo*, núm. 4, julio-agosto de 1979.

- *Fuga de Alcatraz*

Balagué, Carles: «Fuga de Alcatraz». *Dirigido por*, núm. 69.

Combs, Richard: «Less is More. Don Siegel from the Block to the Rock». *Sight and Sound*, Vol. 49, núm. 2, primavera de 1980.

Requena, Jesús G.: «Fuga de Alcatraz». *Contracampo*, núm. 8, enero de 1980.
Masson, Alain: «Un étrange tableau et d'étranges prisonniers». *Positif*, núm. 225, diciembre de 1979.

- *La gran pelea*

Garsault, Alain: «Ca va cogner». *Positif*, núm. 243, junio de 1981.

- *En la cuerda floja*

Garsault, Alain: «Levolution d'un homme». *Positif*, núm. 287, enero de 1985.

Holmlund, Chris. «Sexuality and power in male doppelganger cinema The case of Clint Eastwood's Tightrope». *Cinema Journal*, Vol. 26, núm. 1, otoño de 1986.

Tesson, Charles: «Papa Harry». *Cahiers du Cinéma*, núm. 368, febrero de 1985.

Weinrichter, Antonio: «Clint Eastwood desenmascara a Harry el sucio». *Dirigido por*, núm. 122, febrero de 1985.

- *Ciudad muy caliente*

Freixas, Ramón: «Ciudad muy caliente». *Dirigido por*, núm. 125, mayo de 1985.

- *La lista negra*

Casas, Quim: «La lista negra». *Imágenes de Actualidad*, núm. 68, febrero de 1989.

Costa, Jordi: «La lista negra». *Dirigido por*, núm. 166, febrero de 1989.

Katsahnias, Iannis: «Le dernière cible». *Cahiers du Cinéma*, núm. 416, febrero de 1989.

Rouyer, Philippe: «L'inspecteur Harry est la dernière cible». *Positif*, núm. 337, marzo de 1989.

- *El cadillac rosa*

Casas, Quim: «En la línea del Eastwood más comercial». *Dirigido por*, núm. 193, julio-agosto de 1991.

- *En la línea de fuego*

Casas, Quim: «Dos personalidades escépticas». *Dirigido por*, núm. 217, octubre de 1993.

Guarner, José Luis: «En la línea de fuego». *Fotogramas*, núm. 1.802, noviembre de 1993.

Niogret, Hubert: «Dans la ligne de mire». *Positif*, núm. 392, octubre de 1993.

DOSSIERS EN REVISTAS

Banda Aparte, núm. 13, febrero de 1999.

Dossier *Reencuadros Clint Eastwood*. Consta de los artículos: «Notas sobre un estilo *Medianoche en el jardín del bien y del mal*», de Hilario J. Rodríguez; «La trilogía fantástica de Eastwood *Cometieron dos errores*, *Infierno de cobardes* y *El jinete pálido*», de Carlos A. Cuéllar Alejandro; «De héroes y miserias. *Un mundo perfecto*», de Pau Rovira; «El antihéroe heroico. *Sin perdón*», de Miguel Angel Lomillos; «*Por un puñado de dólares*. La tesis del hierro candente y el atronador aleteo de las moscas», de Miguel Ángel Montes; «Don Siegel, el talante democrático de Harry el sucio», de Ángel García del Val; y «Cinematografía y cinegética *Cazador blanco, corazón negro*», de María José Ferris Carrillo.

Cahiers du Cinéma, núm. 522, marzo de 1998.

Dossier titulado *Un fantôme hante l'Amérique*: «La cicatrice exténeure. *Unforgiven*, le dernier western», de Cédric Anger; «L'oeuvre lente. Une réinvention du classicisme», de Clélia Cohén; «Les secrets du temps», de Thierry Jousse; «Le dilemme. Eastwood vu d'Amérique», de Kent Jones; y «Les points du suspension du visible. A propos de *Minuit dans le jardin du bien et du mal*», de Antoine de Baecque. *Cahiers du Cinéma*, núm. 549, septiembre de 2000.

Dossier *Il était une fois Eastwood*. Contiene: «Rencontre avec une légende», de Serge Toubiana y Nicolás Saada; «L'homme de nulle part», la completísima entrevista a cargo de Toubiana y Saada; «Le ciel peut attendre», análisis de *Space Cowboys* a cargo de Olivier Joyard; y «Latelier Eastwood», una entrevista de Toubiana y Saada a los más estrechos colaboradores de Eastwood. *Positif*, núm. 287, enero de 1985.

Dossier formado por los siguientes textos: «Clint Eastwood histoire d'une imperfection ou la tristesse d'Héraclès» y «Eastwood acteur et réalisateur. Mode d'emploi et bilan critique», de Michel Cieutat; «Levolution d'un homme», de Alain Garsault (sobre *En la cuerda floja*); «Entretien avec Clint Eastwood», de Michael Henry; una bibliografía de Cieutat y una filmografía establecida por Olivier Eyquem. *Variety*, Vol. CCIIL, núm. 16, 27 de marzo de 1995.



Dossier *Oscar Honor Eastwood*. Incluye los artículos: «The Actor as a Vigilant Producer», «Malpaso avoids the paths of excess» y «Q and A with a Western Icón», de Jerry Roberts; «The pinnacle of success», de Daniel S. Moore; «Setting tone with all that jazz», de Lawrence Lerman; «Eastwood honors the Biz», del propio Eastwood; y una filmografía de la compañía Malpaso. *Viridiana*, núm. 11, diciembre de 1995.

Dossier sobre *Sin perdón*. Contiene: el guión íntegro de David Webb Peoples; una entrevista a Peoples realizada por Dwight Porter; «Fascinación del mito y poder del relato», de Carlos Losilla; «Un lugar en el western», de Pablo Pérez; «*Sin perdón* la reconstrucción del western», de Mario Onaindía; una bibliografía de Losilla; y «Libros sobre guión», de M. Vidal Estévez.

ESCRITOS DE EASTWOOD

«Foreword», en *A Siegel Film. An Autobiography*. Faber and Faber, Londres, 1993.

«Directed by...», en número especial 400 de *Positif* junio de 1994.

«Le dernier gánster», en *Feiux Croisés. Le cinéma américain vu par ses auteurs*. Institute Lumière-Actes Sud-Festival International du Film de Locarno, 1997. (Texto sobre *Al rojo vivo*, de Raoul Walsh).

LIBROS, ENTREVISTAS Y ARTÍCULOS SOBRE SERGIO LEONE

Aguilar, Carlos: *Sergio Leone*. Cátedra, Madrid, 1990.

—*Sergio Leone. El hombre, el rito, la muerte*. Diputación de Almería, 2000.

Braucourt, Guy: «Entretien avec Sergio Leone». *Cinema 69*, núm. 140, noviembre de 1969. *Cebe*, Gilíes: *Sergio Leone*. Henri Veyrier, París, 1984.

Cumbrow, Robert C: *Once Upon A Time The Films of Sergio Leone*. Scarecrow Press, 1987. Fornari, Oreste de: *Sergio Leone*. Moizzi Editore, Milán, 1977.

—«Sergio Leone», en *Dirigido por*, núm. 75, agosto-septiembre de 1980.

Frayling, Christopher: *Sergio Leone. Something to do with Death*. Faber & Faber, Londres, 2000. Edición española *Sergio Leone. Algo que ver con la muerte*. T & B Editores, Madrid, 2002.

Mérida de San Román, Pablo: *Sergio Leone*. Júcar, Madrid, 1988.

Simsolo, Noel: *Conversations avec Sergio Leone*. Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinema, París, 1999.

LIBROS, ENTREVISTAS Y ARTÍCULOS SOBRE DON SIEGEL

Benayoun, Robert: «Vous vous croyez á Hollywood» (entrevista). *Positif*, núm. 71, septiembre de 1965.

Kaminsky, Stuart: *Don Siegel Director*. Curtís Books, Nueva York, 1974.

Lowell, Alan: *Don Siegel*. British Film Institute, Londres, 1977.

Puig, Llorenç: «Donald Siegel». *Dirigido por*, núm. 17, octubre de 1974.

Siegel, Don: *A Siegel Film. An Autobiography*. Faber and Faber, Londres, 1993.

TEXTOS COMPLEMENTARIOS

- Blanco, Antonio: *Televisión de culto*. Glénat, Barcelona, 1996.
- Bou, Nuria y Pérez, Xavier: *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood*. Paidós, Barcelona-Festival Internacional de Cinema de Catalunya, Sitges, 2000.
- Buscombe, Edward (ed.): *The BFI Companion to the Western*. British Film Institute, Londres, 1988.
- Casas, Quim: «Hacer películas en Hollywood es como entrar en un ring y luchar con los puños. Entrevista con Michael Cimino». *Dirigido por*, núm. 185, noviembre de 1990.
- Chion, Michel: *La musique au cinéma*. Librairie Arthème Fayard, París, 1995. Edición española *La música en el cine*, Paidós, Barcelona, 1997.
- Eyquem, Olivier: «Entretien avec Peter Viertel, scénariste». *Positif*, núm. 351, mayo de 1990.
- Giddins, Gary: *Celebrating Bird The Triumph of Charlie Parker*. Beech Three Books-William Morrow, Nueva York, 1987.
- Guerif, François: *Le film noir américain*. Henri Veyrier, París, 1986. Edición española *El cine negro americano*. Alcor, Barcelona, 1988.
- Krohn, Bill: «Entretien avec Michael Cimino». *Cahiers du Cinéma*, núm. 337, junio de 1982.
- Meeker, David: «Cherokee to Madison County. Interview with Lennie Niehaus». *Sight and Sound*, vol. 5, núm. 9, septiembre de 1995.
- Russell, Ross: *Bird Lives*. 1972. Edición española *Bird. Biografía de Charlie Parker*. Ediciones B. Barcelona, 1989.
- Viertel, Peter: *Cazador blanco, corazón negro*. El Imán, Madrid, 1997.
- VV.AA.: *15 ans de cinéma américain*. *Cahiers du Cinéma*, París, 1995. Edición española *El cine americano actual*. Ediciones JC, Madrid, 1997. (Incluye las entrevistas con Eastwood publicadas en los números 368, 409 y 460 de *Cahiers du Cinéma*, así como la de Cimino del número 337.)
- VV.AA.: «Eurowestern». *Nosferatu*, núm. 41-42, octubre de 2002.



QUIM CASAS. (Barcelona 1959) Es crítico cinematográfico de El periódico de Cataluña y escribe en *Dirigido por*, *Nosferatu* e *Imágenes de actualidad*. Autor de los libros *Raoul Walsh* (1982), *John Ford. El arte y la leyenda* (1989), *Fritz Lang* (1991), *El western. El género americano* (1994), *Howard Hawks. La comedia de la vida* (1998), *Samuel Fuller* (2001), entre otros. Colaborador en *Contracampo*, *Archivos de la Filmoteca*, *Ajoblanco*, *Fotogramas*, *El Híbrido*, *Cartelera Turia*, *Nickelodeón*, *Academia* y *Claves*. Profesor de Comunicación Audiovisual en la Universidad Pompeu de Fabra. Ejerce también de crítico musical en *Rockdelux*, y ha escrito en los volúmenes colectivos *Historia del rock* de El País (1987), *La poesía del rock* (1989), *La edad de oro del pop español* (1992), *Alter musiques natives* (1995) y *Loops. Una historia de la música electrónica* (2002).

Notas



[1] Citado por Patrick Brion en *Clint Eastwood*. Éditions de La Martinière, París, 2001; página 22.

[<<]

[2] *Fotogramas*, núm. 1796, abril de 1993; página 62.

[<<]

[3] Con todo, la popularidad nunca ahorra problemas. A finales de diciembre del 2002, Eastwood demandó a Patrick McGilghan, un prestigioso biógrafo cinematográfico, por afirmar en su libro *Clint. The Life and Legend* que el actor abusó físicamente de su primera esposa. Eastwood reclamó al autor y a la editorial diez millones de dólares por destruir su reputación de forma intencionada. Antes, en el otoño de 1997, ganó el pleito que había interpuesto al *National Enquirer* por la publicación, en diciembre de 1993, de un artículo que incluía informaciones falsas sobre su vida privada.

[<<]

[4] *Positif*, núm. 287, enero de 1985; página 49.

[<<]

[5] *The Universal Story*, de Clive Hirschhorn. Octopus Books, Londres, 1983.

[<<]

[6] Se trata de una de las producciones televisivas más ambiciosas de la época, rodada en sistema CinemaScope, con episodios de 60 y 90 minutos de duración (contando los anuncios) e intervención semanal de actores conocidos que interpretaban a los variopintos personajes que se unían ocasionalmente a la caravana y protagonizaban el episodio: Bette Davis, John Wayne, Sterling Hayden, Mickey Rooney y Anne Baxter, entre otros. La serie estaba parcialmente inspirada en la película de John Ford *Wagon Master* (1950), también interpretada por Bond, y el propio Ford realizó el magnífico episodio titulado “The Colter Craven Story” (mayo de 1960). Caravana fue en la temporada 1961-1962 la serie más vista en Estados Unidos, y constituye la más popular del western televisivo junto a *Bonanza*, *Cheyenne*, *Bronco*, *Rawhide*, *El gran Chaparral*, *Jim West*, *El Virginiano*, *Maverick* y *La ley del revólver*, algunas de ellas inspiradas en películas (*Caravana*, *El Virginiano*) y otras trasladadas décadas después al formato cinematográfico (*Maverick*, *Jim West*).

[<<]

[7] Riesner participó decisivamente en el guión de *La jungla humana*, la primera colaboración entre Siegel y Eastwood, y estuvo implicado después en los guiones de *Escalofrío en la noche*, *Harry el sucio* y *Harry el ejecutor* (este último firmó a medias con Stirling Silliphant, otro de los guionistas fijos de *Rawhide*) y, sin acreditar, en los de *Infierno de cobardes* e *Impacto súbito*. Fallecido a finales del año 2002, Riesner se apellidaba en realidad Reisner y era hijo de Charles F. Reisner, director y actor de la época muda que realizó uno de los últimos largometrajes de Buster Keaton, *El héroe del río* (*Steamhoat Bill Jr.*, 1928), e interpretó varios films de Charles Chaplin; en uno de ellos, *El peregrino* (*The Pitgrim*, 1923), debutó el pequeño Dean como actor. El futuro guionista de Eastwood dirigió *Bill and Coo* (1947), una película con pájaros adiestrados que le valió un Oscar especial por, literalmente, “la novedad y paciencia de su elaboración”.

[<<]

[8] Declaraciones de Sergio Leone a Guy Braucourt, en *Cinema 69*, núm. 140, noviembre de 1969; página 85.

[<<]

[9] *Sergio Leone. Algo que ver con la muerte.* T & B Editores, Madrid, 2002; página 143.

[<<]

[10] Entrevista de François Forestier en *La Vanguardia*, 3 de enero de 1989; página 39.

[<<]

[11] De haber querido ganar dinero de manera rápida, Eastwood debería haberse decantado por participar en este western caro sobre aventureros, tesoros escondidos y espíritus apaches, *El oro de McKenna* (1969), dirigido por J. Lee Thompson y finalmente interpretado por Gregory Peck en el papel propuesto a Eastwood. Habría compartido créditos con Ornar Sharif, Telly Savalas, Edward G. Robinson. Lee J. Cobb, Burgess Meredith y un compañero de aventuras italianas, Eli Wallach.

[<<]

[12] Declaraciones de Eastwood a Michael Henry, en *S*, núm. 287, enero de 1985; página 48.

[<<]

[13] *Las películas de Clint Eastwood*. Odín, Barcelona, 1994; página 86.

[<<]

[¹⁴] *Positif*, núm. 287, enero de 1985; página 54.

[<<]

[¹⁵] *Dirigido por*, núm. 69; página 62.

[<<]

[16] *Clint Eastwood*. Ediciones JC, Madrid, 1994; página 48.

[<<]

[17] *El cine negro americano*. Alcor, Barcelona, 1988; página 224.

[<<]

[18] Declaraciones de Eastwood a Henri Bear en *Le Monde*; traducido en *El Mundo*, 27 de diciembre de 1993; página 49.

[<<]

[19] Eastwood a Patrick McGilligan, en *Focas on Film*, núm. 25, verano-otoño de 1976; página 17.

[<<]

[20] *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood*. Paidós-Festival Internacional de Cinema de Catalunya, 2000; página 195.

[<<]

[21] El atracador está interpretado por el actor negro Albert Popwell, figura recurrente en la serie: es el proxeneta que mata a una de sus chicas haciéndole injerir matarratas (*Harry el fuerte*); Big Ed Mustapha, el líder de una organización afroamericana a la que Callahan pide colaboración (*Harry el ejecutor*); y Horace King, un conocido de Callahan (*Impacto súbito*). También aparecía en *La jungla humana* en el papel de Wonderful Digny, el individuo al que se enfrenta Coogan durante la fiesta psicodélica.

[<<]

[22] Eastwood a Michael Henry, en *Positif*, núm. 397, marzo de 1994; página 27.

[<<]

[23] *Contracampo*, núm. 4, julio-agosto de 1979; página 70.

[<<]

[24] Declaraciones de Tom Stern a Serge Toubiana y Nicolás Saada, en *Cahiers du Cinema*, núm. 549, septiembre del 2000; página 52.

[<<]

[25] *Cahiers du Cinema*, núm. 549, septiembre de 2000; pág. 54.

[<<]

[²⁶] Declaraciones de Michael Cimino al autor, en *Dirigido por*, núm. 185, noviembre de 1990; página 37.

[<<]

[27] *Positif*, núm. 287, enero de 1985; página 48.

[<<]

[28] Declaraciones de Eastwood en el texto de François Guerif “L’homme sans nom”, en *Spotlight*, núm. 8, marzo de 1987; página 31.

[<<]

[29] Declaraciones del director en el documental *Eastwood on Eastwood*, de Richard Schickel.

[<<]

[30] *Spotlight*, núm. 8, marzo de 1987; página 29.

[<<]

[³¹] *Fotogramas*, núm. 1796, abril de 1993; página 62.

[<<]

[32] *Esquire*, Vol. 110, núm. 4, octubre de 1988; pagina 144.

[<<]

[33] Eastwood en el documental de Richard Schickel.

[<<]

[³⁴] *Positif*, núm. 287, enero de 1985; página 51.

[<<]

[35] *Clint Eastwood*. Cátedra, Madrid, 1997; páginas 68-69.

[<<]

[³⁶] Citado por Antonio Trashorras en su libro *Clint Eastwood*. Ediciones JC, Madrid, 1994; página 70.

[<<]

[37] Eastwood en el documental de Richard Schickel.

[<<]

[38] *Cahiers du Cinéma*, núm. 353, noviembre de 1983; página 56.

[<<]

[39] *Cahiers da Cinéma*, núm. 365, noviembre de 1984; página 53.

[<<]

[40] *Fotogramas*, núm. 1713, noviembre de 1985; página 9.

[<<]

[41] Eastwood a Michael Henry, en *Positif*, núm. 295, septiembre de 1985; página 40.

[<<]

[42] Declaraciones de Dennis Shryack en *Starfix*, núm. 27, junio de 1985; página 44.

[<<]

[43] Eastwood a Nicolas Saada y Serge Toubiana, en *Cahiers du Cinéma*, núm. 549, septiembre de 2000; página 42.

[<<]

[⁴⁴] Entrevista de Drew McCarthy, en *Fotogramas*, núm. 1711, septiembre de 1985; página 61.

[<<]

[45] Declaraciones del cineasta en el documental *Eastwood on Eastwood*, de Richard Schickel.

[<<]

[46] Eastwood comentó que «*cuando los marines hicieron su simulacro de invasión, nosotros fuimos a filmarlos. Les dijimos: ¿Qué vais a hacer? Nos gustaría seguirlos durante esta maniobra. No teníamos ninguna autorización para interrumpirles, por supuesto, pero pudimos instalar una cámara en el interior de uno de sus helicópteros y filmarlo todo con tomas aéreas*». Declaraciones recogidas en el artículo “Heartbreak Ridge: An Exercise of Realism”, de David Jon Wiener, publicado en *American Cinematographer*, enero de 1987. Existe traducción al francés, con el título de “Le méthode Eastwood”, en *Cahiers du Cinéma*, núm. 393, febrero de 1987; página 15.

[<<]

[47] *Conversaciones con Woody Allen*, de Jean-Michel Frodon. Paidós, Barcelona, 2002; página 89.

[<<]

[48] *La música en el cine*. Paidós, Barcelona, 1997, pág. 330.

[<<]

[49] En el artículo de Gary Giddins “Clint Eastwood Shoots Us The Bird”, el director evoca la primera vez que le vio tocar, en Oakland en 1946. Eastwood había ido a ver a Lester Young, «*que para mí era Dios*», pero quien le impresionó aquella noche fue un músico menos conocido llamado Charlie Parker. Citado en *Esquire*, Vol. 10, núm. 4, octubre de 1988; página 141.

[<<]

[50] Eastwood a Michel Cimenty Hubert Niogret, en *Positif*, núm. 329-330, julio-agosto de 1988; página 8.

[<<]

[51] Eastwood a Iannis Katsahlias y Serge Toubiana, en *Cahiers du Cinéma*, núm. 409, junio de 1988; página 59.

[<<]

[52] *Clint Eastwood. A Cultural Production.* University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993; página 236-237.

[<<]

[53] “A propósito de *Bird*: Clint Eastwood, el jazz y los mitos”, en *Archivos de la Filmoteca*, núm. 2, junio-agosto de 1989; página 163.

[<<]

[54] Edición española: *Cazador blanco, corazón negro*. El Imán, Madrid, 1997

[<<]

[55] Edición española: *Sombras verdes, ballena blanca*. Minotauro, Barcelona, 1995.

[<<]

[56] Página 34 de la edición española.

[<<]

[57] Nacido en la ciudad alemana de Dresde en 1920, Peter Viertel es hijo del guionista, realizador cinematográfico y director teatral Bertold Viertel y de la escritora Salka Viertel, amiga y confidente de Greta Garbo y colaboradora de Bertold Brecht. Llegó muy joven a los Estados Unidos, cuando su padre fue reclamado por F. W. Murnau, entonces contratado por Fox. De formación mucho más europea que estadounidense, escribió a finales de los años treinta su primera novela, *The Canyon*. En 1942 inició su andadura como guionista con *The Hard Way* (1942), de Vincent Sherman. El mismo año completó el primer tratamiento hecho por Dorothy Parker para *Sabotaje* (*Saboteur*), de Alfred Hitchcock. Ésa fue también la tarea que le encomendó Huston en *La reina de Africa*, ya que el director y el crítico cinematográfico James Agee, los únicos acreditados en los títulos, tenían un simple esbozo con algunas situaciones dialogadas. Viertel sí que había sido acreditado en una anterior película de Huston, *We Were Strangers* (1949), y repetiría con él en *La burla del diablo* (*Beat the Devil*, 1953). Fue guionista también de dos películas basadas en novelas de su amigo Ernest Hemingway, *The Sun Also Rises* (1957; Henry King) y *The Old Man and the Sea* (1958; John Sturges), y de un par de films de Anatole Litvak, *Decision Before Dawn* (1951) y *Un abismo entre los dos* (*Le couteau dans la plaie/Five Miles to Midnight*, 1963). Es autor de otras cinco novelas: *Line of Departure*, *White Hunter*, *Black Heart*, *Love Lies Bleeding* —inspirada en el matador Luis Miguel Dominguín—, *Bycicle on the Beach* y *American Skin*.

[<<]

[58] Entrevista con Viertel en *Positif*, núm. 351, mayo de 1990; página 15.

[<<]

[59] La suerte cambió para Peoples (New Jersey, 1940) cuando participó en el guión de *Blade Runner* (*Blade Runner*, 1982), la película de ciencia-ficción más influyente de las dos últimas décadas. Peoples se convirtió a raíz del éxito del film de Ridley Scott en un guionista cotizado, aunque ha alternado los trabajos más personales con las producciones de carácter alimenticio. Entre las primeras, *Héroe por accidente* (*Hero*, 1992; Stephen Frears) y *Doce monos* (*Twelve Monkeys*, 1995; Terry Gilliam). Entre las segundas, todas pertenecientes al género fantástico, *Leviathan, el demonio del abismo* (*Leviathan*, 1989; George Pan Cosmatos), *Project: Alien* (1991; Frank Shields), escrita con el pseudónimo de Anthony Able, y *Soldier* (*Soldier*, 1998; Paul Anderson). También ha realizado el film *The Blood of Heroes* (1990).

[<<]

[60] Entrevista con Peoples incluida en *Viridiana*, núm. 11, diciembre de 1995; página 131.

[<<]

[61] *Viridiana*, núm. 11, diciembre de 1995; pág. 123.

[<<]

[62] Eastwood a Michael Henry en *Positif*, núm. 380, octubre de 1992; página 8.

[<<]

[63] Eastwood a Henri Behar en *Le Monde*. Traducida al castellano en *El Mundo*, 27 de diciembre de 1993; página 49.

[<<]

[64] *Dirigido por*, núm. 205, septiembre de 1992; página 33.

[<<]

[65] Eastwood a Thierry Jousse y Camille Nevers, en *Cahiers da Cinéma*, núm. 460, octubre de 1992; páginas 67 y 68.

[<<]

[66] Dos años después, Eastwood haría una breve y divertida aparición especial en *Casper* (*Casper*, 1995), la película producida por Steven Spielberg sobre este personaje.

[<<]

[67] Eastwood a Michael Henry, *Positif*, núm. 397, marzo de 1994; página 25.

[<<]

[68] *Clint Eastwood. A Biography.* Alfred A. Knopf, Nueva York, 1996; página 488

[<<]

[69] Declaraciones de Eastwood en el documental *The Directors: Clint Eastwood*, de Robert J. Emery.

[<<]

[70] *Cahiers du Cinéma*, núm. 549, septiembre de 2000; página 42.

[<<]

[71] *Les Inrockuptibles*, núm. 142, 11 de marzo de 1998; página 42.

[<<]

[72] *Cahiers du Cinéma*, núm. 549, septiembre de 2000; página 41.

[<<]

[73] Asociado al nuevo thriller inspirado en los modelos clásicos, Brian Helgeland es autor del guión original de *Conspiración* (*Conspiration Theory*, 1997; Richard Donner), de la adaptación de *L.A. Confidencial* (*L.A. Confidential*, 1997; Curtís Hanson), según la novela homónima de James Ellroy, y en calidad de director y guionista, de *Paybbick* (*Payback*, 1998), *remake* de *A quemarropa* (*Point Bbink*, 1967; John Boorman). También es autor del guión de *Mystic River*, la siguiente película rodada por Eastwood. En otro orden de cosas, se responsabiliza como director, productor y guionista de *Destino de caballero* (*A Kniyht's Tale*, 2001), una ridícula relectura contemporánea de los relatos de aventuras medievales.

[<<]

[74] Influido por Raymond Chandler y alabado en su escritura por James Ellroy, Michael Connelly ha publicado doce novelas policíacas desde 1992. Ocho de ellas están protagonizadas por el detective de Los Ángeles Harry Bosch, popular personaje que ya cuenta con un disco propio, *Dark Sacred Night, The Music of Harry Bosch* (2003), una selección de temas jazzísticos que escucha el detective y que harían las delicias de Eastwood, interpretados por John Coltrane, Frank Morgan, Art Pepper, Bill Evans y Louis Armstrong, entre otros. *Blood Work*, publicada en 1998 e inspirada en el transplante de corazón de un amigo del escritor, es la primera de las dos novelas consagradas al agente del FBI Terry McCaleb. En la segunda, *A Darkness More Than Night* (2001), comparte protagonismo con Harry Bosch.

[<<]

[75] *Music Hound Lounge: The Essential Album Guide to Martini Music and Easy Listening*, de Steve Knopper (ed.), Visible Ink Press, Detroit, 1998; página 189.

[<<]

[76] *Positif*, núm. 329-330, julio-agosto 1988; página 9.

[<<]

[77] *Positif*, núm. 287, enero de 1985; página 53.

[<<]

[78] *La Esfera*, 24 de enero de 1998; página 5.

[<<]

[79] Patrick Brion, *Clint Eastwood*. Editions de la Martinière, París, 2001; página 79.

[<<]