

ABRIL 2018

MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VI):

# CLINT EASTWOOD

(Y 4ª PARTE)

ORGANIZA,

CINECLUB UNIVERSITARIO/  
AULA DE CINE





EN  
**LA CAPILLA**  
 entrarán ver-  
 ras obras de  
 en muebles,  
 ros, manto,  
 porcelanas.  
 Al mismo  
 po que po-  
 vender cuan-  
 lesee con la  
 ridad que e-  
 lará satisfecho  
 ntezuclas, 14

**tares**

**A GRANADA.**  
 Inserta en el  
 o del Ejército  
 o al Gobierno  
 comandante de  
 Rodríguez Leal.

**Avisos**

rá con un apa-  
**R BAYOS X.**



## El Cine - Club celebró su primera sesión

En los locales del Allatar, el Cine-Club de Granada celebró su primera sesión, en la mañana de ayer, con asistencia de numerosos aficionados. Se presentaron dos documentales: «Bajo cielos enemigos», de largo metraje y en technicolor, presentado por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, película dirigida por William Wyler. El documental, interesantísimo, nos mostró los esfuerzos de la aviación norteamericana en la lucha contra Alemania. Una formación de fortalezas volantes desde su despegue en el aeródromo británico hasta su regreso después de su misión bélica. Admirablemente observadas todas las incidencias, el «film» es interesantísimo. Se presentó después otro documental, «La peste alada», en el que, en forma cómica, Walt Disney hace una enseñanza magnífica de la lucha contra la malaria y los mosquitos que son los propagadores de esta fiebre.

La segunda parte es la película de largo metraje «Un asesino entre nosotros», cinta alemana en la que el principal protagonista es Peter Lorre. Sirve para poner de manifiesto la evolución de los gustos y preferencias de los espectadores, que no toman en serio lo que hace nada más que 15 años era un terrorífico drama.

Muy interesante, en resumen, esta primera sesión del Cine-Club de Granada.

Imposible el mero de es han sido te corruptos d cías a todo  
 Igualemen muy noble sús que tu en reverenc a todos los mente a la lesianos, Tu gios de er que no cit han acudid nuestros ac  
 Rendidas granadina, parroquiale tísimas au muy especi cuelas Norr entusiasmo, veterana A rio, tan ca dos  
 No quise mos colabor tiguos Alur día de este ron el honi líquas a n lo hicieron  
 Gracias s molesto si  
 La Escue Escuela Pi ble recuerd comunicado Roma.  
 Y, junta agradecimie modo espec  
 Que se a res esta de que estudie gía y, lo q practiquen, más que ul colaborar d geilizadora la Santa Ig  
 Gracias a que han vc que se ha. nas para d dre. Tambié tiene que e turado de  
 A todos:

*La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada Periódico "Ideal", miércoles 2 de febrero de 1949.*

El CINECLUB UNIVERSITARIO se crea en 1949 con el nombre de "Cineclub de Granada". Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2017-2018, cumplimos 64 (68) años.

ABRIL 2018

**MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VI):  
CLINT EASTWOOD (y 4ª parte)**

APRIL 2018

MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VI):  
CLINT EASTWOOD (and part 4)

**Viernes 6 / Friday 6th** 21 h.

**BANDERAS DE NUESTROS PADRES** (2006)

( *FLAGS OF OUR FATHERS* )

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Martes 10 / Tuesday 10th** 21 h.

**CARTAS DESDE IWO JIMA** (2006)

( *LETTERS FROM IWO JIMA* )

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Viernes 13 / Friday 13th** 21 h.

**GRAN TORINO** (2008)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Martes 17 / Tuesday 17th** 21 h.

**MÁS ALLÁ DE LA VIDA** (2010)

( *HEREAFTER* )

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Viernes 20 / Friday 20th** 21 h.

**JERSEY BOYS** (2014)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Martes 24 / Tuesday 24th** 21 h.

**EL FRANCOTIRADOR** (2014)

( *AMERICAN SNIPER* )

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Viernes 27 / Friday 27th** 21 h.

**SULLY** (2016)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

---

Todas las proyecciones en  
la Sala Máxima de la ANTIGUA FACULTAD DE MEDICINA (Av. de Madrid).  
Entrada libre hasta completar aforo  
*All projections at the Assembly Hall in the Former Medical College (Av. de Madrid)*  
*Free admission up to full room*

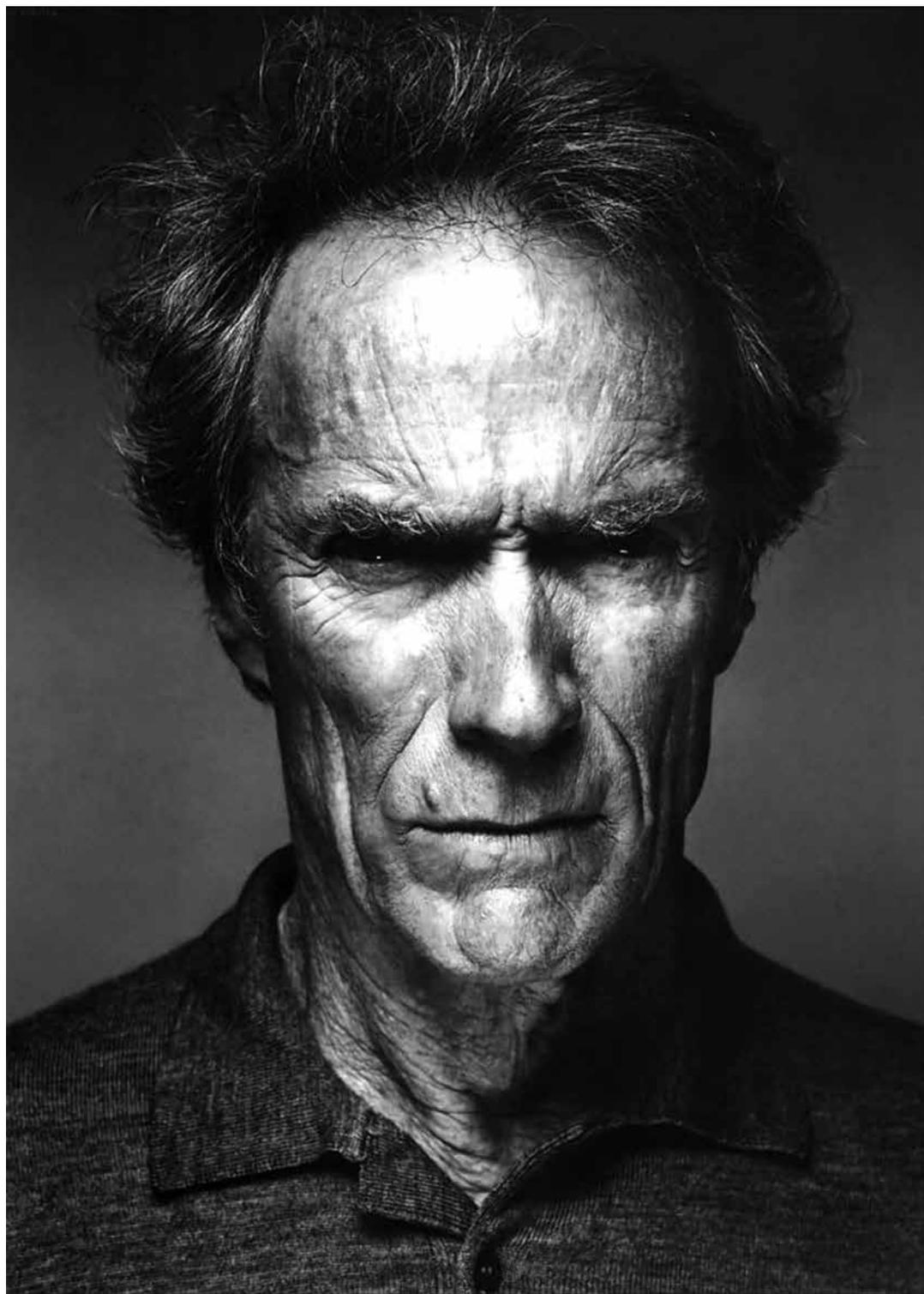
**Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" nº 23**

Miércoles 11, a las 17 h.

**CLINT EASTWOOD, DIRECTOR (y II)**

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza







*“Lo que define mi estilo es que no tengo reglas, nada debe de ser de ninguna manera. Simplemente me guio por lo que creo que es apropiado para cada película.”*

*“No siempre hago una toma. Hago tantas como sean necesarias hasta que las cosas salgan bien. Pero si cuentas con gente eficiente que está a la altura del proyecto y que conoce bien lo que estamos haciendo, muchas veces lo puedes resolver con una sola toma. Ese es el objetivo ideal, poder obtener lo que necesitas en una sola toma, pero si no sale, no tengo problemas en insistir hasta que quede bien. Por lo general sé qué es lo que estoy buscando, por lo tanto todo pasa por tomar la decisión de decir hasta cuándo seguimos. Muchas veces, hay montones de razones por la que otros directores hacen muchísimas tomas, y en ocasiones no estan seguros de qué es exactamente lo que necesitan.”*

*“Siempre me busco algo que hacer. Mi secreto es no dejar que la vejez se apodere de mí.”*

**Clint Eastwood**



A más de uno parece haberle extrañado la aparentemente insólita asociación, casi a contra natura, de Clint Eastwood y Steven Spielberg en el díptico que conforman **BANDERAS DE NUESTROS PADRES** y **CARTAS DESDE IWO JIMA**, dirigido por el primero y coproducido con el segundo. Algo menos inusual de lo que parece, habida cuenta de que ambos cineastas comparten un idéntico substrato cultural.

Una opinión generalizada consistiría en inquirirse qué demonios podían tener en común Clint Eastwood, para muchos algo así como el maestro de maestros del cine norteamericano contemporáneo, y Steven Spielberg, quien quizá no tanto como años atrás pero todavía con notable insistencia pasa por ser el advenedizo que infantilizó, solo o en compañía de otros (léase George Lucas), la cinematografía estadounidense, es decir, El-Que-Tiene-La-Culpa-De-Todo.

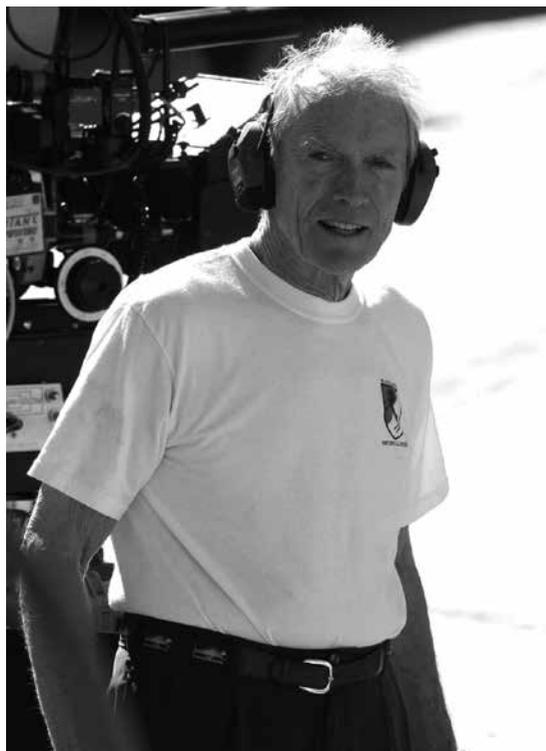
Pero mientras algunos se preocupaban en averiguar de qué supuestas malas artes se habría valido Spielberg para engatusar al bueno de Clint, y encima, como ahora veremos, en más de una ocasión (dando por sentado que Eastwood, además de viejo, es tonto), otros preferimos mirar de frente un hecho que, a estas alturas, consideramos que ya tiene una notable consistencia: el vínculo existente, más allá de sus evidentes diferencias de estilo y carácter, entre el cine de Eastwood y el de Spielberg, puestos en relación con determinadas parcelas de la cultura popular norteamericana.

Estando Spielberg de por medio, resulta fácil pensar que la asociación de Eastwood con él se debía a razones puramente crematísticas, con el fin de aprovecharse del poderío económico del primero de cara a una mejor financiación y distribución de sus proyectos en común. Negar esta posibilidad sería una ingenuidad, pero limitarse a creer que esa es

la única razón, una necesidad, habida cuenta que la relación entre el cine de ambos autores no viene de ahora sino que se remonta a otros momentos de sus respectivas carreras las cuales tienen, desde una perspectiva profesional, más de un punto en común: sus inicios en la televisión, en el caso de Eastwood como actor y en el de Spielberg como realizador; su consolidación durante la década de los setenta; y el posterior asentamiento de su reputación a través de películas relativamente apartadas de sus trabajos más populares, **Bird** (1988) en el caso de Eastwood, **La lista de Schindler** (*Schindler's List*, 1993) en el de Spielberg.

**BANDERAS DE NUESTROS PADRES** y **CARTAS DESDE IWO JIMA** no surgen de la nada, sino que en gran medida son la culminación de un interés común y a ratos coincidente entre el autor de **Bird** y el de **E.T.**, los cuales han colaborado en diversas ocasiones. Spielberg fue el productor y guionista de **Vanessa en el jardín** (*Vanessa in the Garden*, 1985), interesante telefilm dirigido por Eastwood perteneciente a la serie **Cuentos asombrosos** (*Amazing Stories*, 1985-1987) y rodado además en un momento en que el prestigio como director de este último todavía no estaba consolidado. Más adelante, Spielberg y Eastwood sellaron la primera coproducción entre sus respectivas productoras, Amblin Entertainment y Malpaso, con **Los puentes de Madison** (*The bridges of Madison County*, 1995). Tampoco hay que olvidar que **BANDERAS DE NUESTROS PADRES** fue en un primer momento un proyecto cuyos derechos fueron adquiridos por Spielberg de cara a la posibilidad de realizarlo, y que acabó cediendo a Eastwood por petición expresa de este último; y sobre todo, que la temática de la Segunda Guerra Mundial tiene más peso específico en la carrera de Spielberg que en la de Eastwood, como bien demuestran, cada una a su manera, **Tiburón** (*Jaws*, 1975), **Encuentros en la tercera fase** (*Close encounters of the third kind*, 1977), **1941** (1979), **En busca del arca perdida** (*Raiders of the lost ark*, 1981), **Indiana Jones y la última cruzada** (*Indiana Jones and the last crusade*, 1989), el telefilm **La misión** (*The mission*, 1985) -perteneciente, asimismo, a la serie **Cuentos asombrosos-**, **El imperio del sol** (*Empire of the sun*, 1987), **La lista de Schindler** y, naturalmente, **Salvar al soldado Ryan** (*Saving private Ryan*, 1998), el film con el que **BANDERAS DE NUESTROS PADRES** ha sido inmediata y un tanto precipitadamente comparado. Pero yendo más lejos, y ahondando en el substrato cultural que ambos cineastas comparten, Eastwood y Spielberg demuestran una especial atención hacia una parcela concreta del cine de su país: ese macro-género conocido bajo la denominación de “Americana” (...) ¿Qué otra cosa es **BANDERAS DE NUESTROS PADRES** sino una suma de las inquietudes de Eastwood y Spielberg en torno a la cultura popular norteamericana?

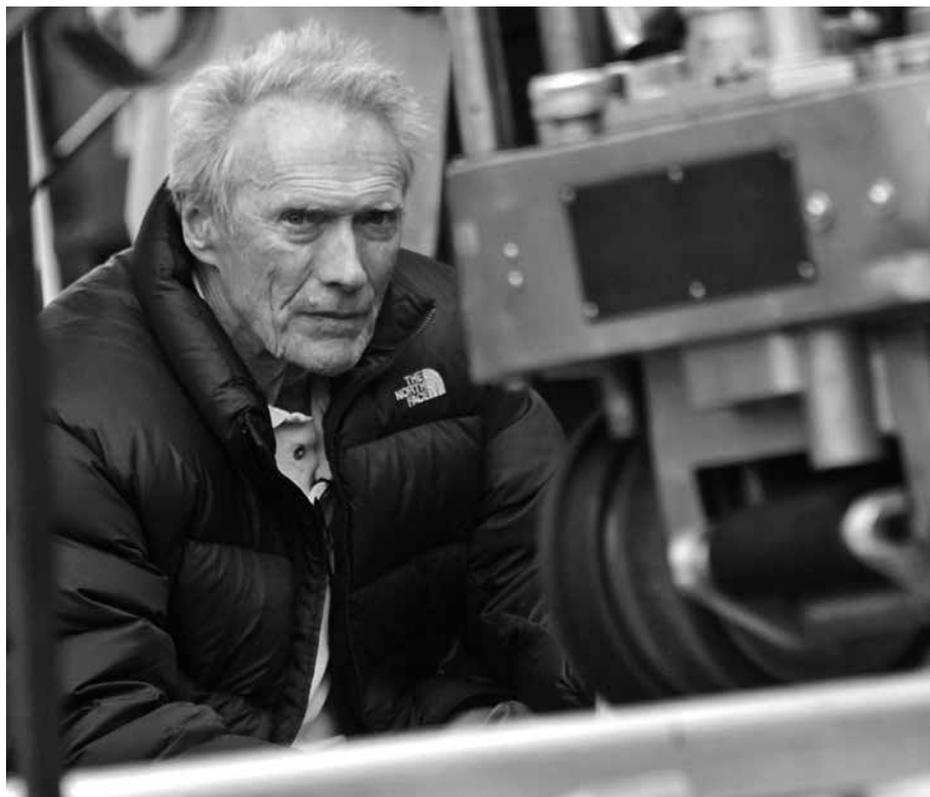
(...) Llegados a este punto, no resulta ningún descrédito para Eastwood el considerar que **BANDERAS DE NUESTROS PADRES**, aún siendo una película como siempre muy personal de su realizador, se note que también ha sido “diseñada” por Spielberg. Ello se percibe, en primer lugar, en la elección del tratamiento fotográfico: no es ninguna casualidad que **BANDERAS DE NUESTROS PADRES** y también **CARTAS DESDE IWO JIMA** coincidan con **Salvar al soldado Ryan** en su fotografía, por así decirlo, “descolorida”:



azules pálidos en el caso de la primera (como el tono ceniza de las playas de Iwo Jima), y grises que rozan el blanco y negro en el de la segunda, previamente ensayados en la tercera por Janusz Kaminski, uno de los mejores directores de fotografía del cine actual cuyos méritos se minimizan, o sencillamente se desprecian, por el mero hecho de trabajar para Spielberg. No hay nada malo en dicha semejanza, habida cuenta de que **Salvar al soldado Ryan** es el film bélico más influyente de estos últimos años y ningún director ha podido o ha querido resistirse a la renovación estética que aportó al género. Tampoco debería considerarse un agravio comparativo para **BANDERAS DE NUESTROS PADRES** que

Eastwood y sus guionistas retomen una idea, las entrevistas a los veteranos de guerra, previamente ensayada por Spielberg en la serie de televisión **Hermanos de sangre** (*Band of Brothers*, 2001), que produjo con el actor Tom Hanks, el protagonista de **Salvar al soldado Ryan**, y cuya trama gira en torno a la campaña europea del ejército estadounidense tras el desembarco de Normandía, dado que la forma en que la emplea Eastwood también es muy diferente, ya que al contrario que en **Hermanos de sangre** su intención no es realizar un reportaje sino una dramatización de hechos verídicos.

Ahora bien, que Eastwood recupere dicho tratamiento fotográfico de cara a dar una determinada pátina antigua o anticuada a las imágenes del díptico de Iwo Jima no significa necesariamente que este último sea idéntico, en intenciones y resultados, a **Salvar al soldado Ryan**. Ni siquiera por el hecho de que Spielberg y Eastwood, sobre todo en **BANDERAS DE NUESTROS PADRES**, presenten sendas secuencias de batalla de parecida concepción dramática, pues ambas giran en torno a desembarcos de tropas norteamericanas en terreno ocupado por el enemigo, puesto que en la práctica su construcción fílmica es diferente. En los celebrados veinticuatro minutos de combate en las playas de Normandía de **Salvar al soldado Ryan**, Spielberg lleva a cabo una planificación muy cerrada, con la cámara moviéndose al mismo nivel que los soldados norteamericanos (con la cámara a la altura de los ojos de los hombres, que diría Howard



Hawks), planificación que se va abriendo a medida que estos últimos van avanzando y tomando posiciones, y que rompe en contadas ocasiones ese punto de vista mediante la inserción de planos generales, destinados a ubicar al espectador en el panorama general del campo de batalla. Por el contrario, en la secuencia del desembarco en la playa de Iwo Jima de **BANDERAS DE NUESTROS PADRES**, y a pesar de que también incluye esporádicos insertos de planos en cámara móvil y a la altura hawksiana, Eastwood desarrolla una planificación básicamente abierta que respeta los puntos de vista de ambos bandos enfrentados. **Salvar al soldado Ryan** acababa siendo una magnífica película de combate, construida en forma de elegía sangrienta sobre el martirio de los norteamericanos caídos en la liberación de Europa. En cambio, **BANDERAS DE NUESTROS PADRES** y **CARTAS DESDE IWO JIMA** son extraordinarias digresiones sobre la inutilidad del sacrificio de tantos hombres, estadounidenses o japoneses, arrancados de sus hogares y arrastrados a una muerte prácticamente segura en una isla color ceniza.

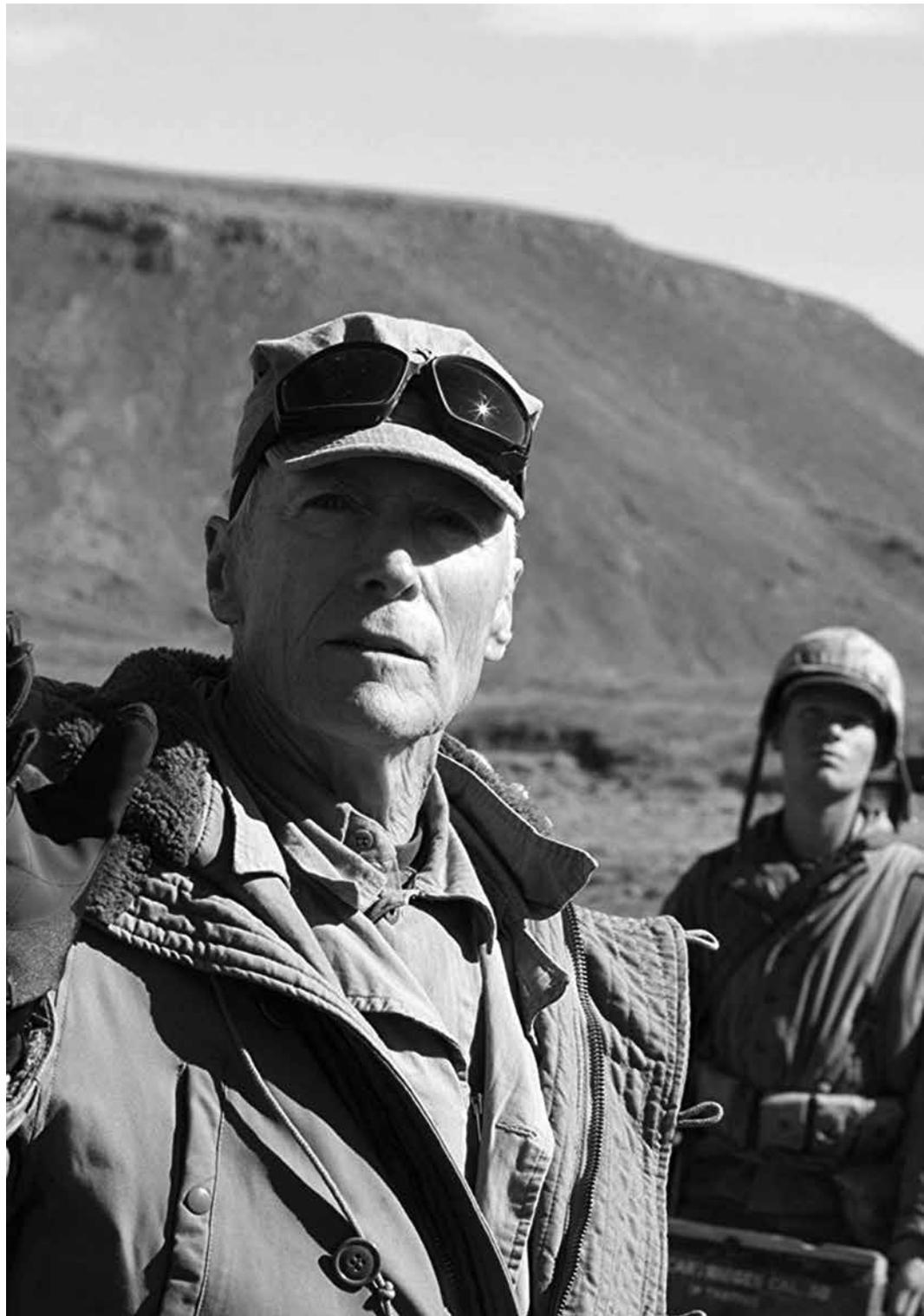
Ya hemos comentado que la mítica generada alrededor de la Segunda Guerra Mundial es uno de los elementos característicos del “Americana”, y al mismo tiempo uno de los que lo define con más precisión a nivel estético, visual e iconográfico: estético, en cuanto hace referencia a un contenido moral de orden ético (la última gran guerra en

la que el pueblo americano luchó contra fuerzas malignas: las del Eje Fascista); visual, en cuanto representación gráfica de una época, la década de los 40, que se caracterizó por la expansión de la política (y la cultura) de los Estados Unidos a nivel internacional; e iconográfico, dado que sus imágenes han devenido iconos sin parangón de la cultura popular estadounidense, o lo que es lo mismo, del “Americana”: la bandera de las barras y las estrellas, cuya imagen descolorida (¿desangrada?) abre y cierra **Salvar al soldado Ryan**, y cuya erección en lo más alto de Iwo Jima constituye el polémico eje dramático de **BANDERAS DE NUESTROS PADRES**; o los aviones de combate y bombarderos, que tanto peso específico tienen sobre todo en **El imperio del sol**, una de las más bellas, sugestivas e infravaloradas películas (otra de tantas) de Spielberg, aquí como reflejo de los sueños aventureros del pequeño *Jim* (Christian Bale), el último bastión de su inocencia infantil que, paradójicamente, lleva consigo el germen de ese tenebroso mundo adulto que para *Jim* está a la vuelta de la esquina: los aviones de guerra pueden ser maravillosos para un niño, pero para un adulto no dejan de ser máquinas de matar. La visión fantasmagórica de la guerra y de los japoneses de la que hace gala Spielberg en **El imperio del sol** contrasta, a simple vista, con la de Eastwood en el díptico de Iwo Jima, aparentemente más realista, en el fondo no exenta también de cierta fantasmagoría. Algo nada raro, por lo demás, si se tienen en cuenta las feéricas aproximaciones de Eastwood al género americano por excelencia, el western -véanse **Infierno de cobardes** (*High Plains Drifter*, 1973), **El fuera de la ley** (*The Outlaw Josey Wales*, 1976), **El jinete pálido** (*Pale Rider*, 1985) y **Sin perdón** (*Unforgiven*, 1992)-, y su escasa simpatía hacia la vida militar, como demostró con creces en **El sargento de hierro** (*Heartbreak Ridge*, 1986) (...)

**Texto (extractos):**

Tomás Fernández Valentí, “Clint Eastwood & Steven Spielberg: la conciencia de la América Profunda”, en sección “Análisis”, rev. Dirigido, marzo 2007.





**Viernes 6, 21 h.**

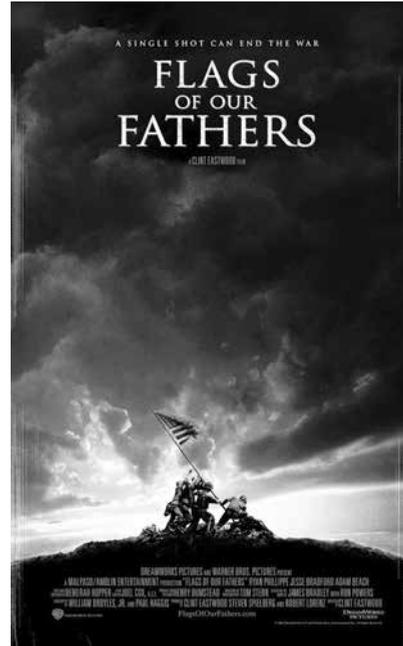
**Sala Máxima del Espacio V Centenario**  
**(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)**  
**Entrada libre hasta completar aforo**

## **BANDERAS DE NUESTROS PADRES**

(2006) EE.UU. 132 min.

**Título Orig.-** Flags of our fathers. **Director.-** Clint Eastwood.

**Argumento.-** El libro “Flags of Our Fathers: Heroes of Iwo Jima” (2000) de James Bradley y Ron Powers. **Guión.-** Paul Haggis y William Broyles Jr. **Fotografía.-** Tom Stern (2.39:1 Panavisión - Technicolor). **Montaje.-** Joel Cox. **Música.-** Clint Eastwood. **Productor.-** Clint Eastwood, Steven Spielberg y Robert Lorenz. **Producción.-** Malpaso Productions - Amblin Entertainment - DreamWorks Pictures para Warner Bros. **Intérpretes.-** Ryan Phillippe (*John Bradley*), Adam Beach (*Ira Hayes*), Paul Walker (*Hank Hansen*), Jesse Bradford (*René Gagnon*), Neal McDonough (*capitán Severance*), Robert Patrick (*coronel Chandler Johnson*), Barry Pepper (*sargento Mike Strank*), Tom Verica (*teniente Pennel*), David Patrick Kelly (*Harry Truman*), Jon Polito (*presidente de Borough*), Steven Koller (*Randolph Scott*), John Slattery (*Bud Gerber*).  
**versión original en inglés con subtítulos en español**



2 candidatura a los Oscars:

Montaje de sonido (Alan Robert Murray y Bub Asman) y  
Mezcla de sonido (John T. Reitz, David E. Campbell, Gregg Rudloff y Walt Martin).

Película nº 29 de la filmografía de Clint Eastwood (de 39 como director)

Música de sala:

**Banderas de nuestros padres** (*Flags of our fathers*, 2006) de Clint Eastwood  
Banda sonora original de **Clint Eastwood**



(...) He de reconocer que **BANDERAS DE NUESTROS PADRE** me despertó recelos desde el momento en que oí hablar del proyecto, no porque Clint Eastwood fuese a realizarlo finalmente gracias al apoyo de Steven Spielberg sino porque las dificultades para ponerlo en pie hubiesen sido ante todo presupuestarias. No me parece que sus films ganen cuando cuentan con más recursos; más bien al contrario: sus mejores films suelen ser los más concentrados, aquellos donde brillan menos los ornamentos. Siempre he creído que Clint Eastwood no ha mejorado tanto como se cree, pues desde el comienzo de su carrera como director sus films me parecieron un prodigio de equilibrio visual, aun tratándose en muchos casos de obras de géneros violentos, como el western y el thriller, de los cuales parecía haber destilado sus mejores cualidades formales. He de reconocer, no obstante, que la mayor parte de sus primeros films nunca han dejado poso en mí. Algunos los he visto en repetidas ocasiones, con igual interés y admiración, quizá porque de algún modo los olvidaba lo suficiente como para que no me importase volver a verlos. Eso sí, en raras ocasiones noté en ellos una sola idea interesante que no hubiese detectado antes en la obra de John Ford, Howard Hawks o Samuel Fuller; y mucho menos he notado a lo largo del tiempo que sus presupuestos ideológicos hayan cambiado en exceso, manteniendo desde el inicio de su carrera el mismo conservadurismo individualista (que justifica el uso de la violencia cada vez que uno necesite defenderse). Buena parte de los temas que aborda **BANDERAS DE NUESTROS PADRES** estaban presentes en films anteriores de Clint Eastwood. El mismo odio que desprende su último trabajo con respecto a los políticos ya podía constatarse en **Poder absoluto** (*Absolute Power*, 1997); el sentimiento de traición que arrastran los personajes ya lo tenían los personajes de **El fuera de la ley** (*The Outlaw Josey Wales*, 1976); la tergiversación mediática que se puede hacer de la Historia no es un tema recién incorporado a su obra, porque formaba parte del discurso que articulaba **Sin perdón** (*Unforgiven*, 1992)...



Con todo esto quiero decir que a Clint Eastwood no le aplicaría la “política de los autores” sino la “política de los artesanos”. Le encuentro más unidad formal que conceptual, no porque carezca de esta última sino porque ésta última apenas me interesa. Sus temas y motivaciones me gustan bastante menos que sus minuciosas soluciones narrativas. Jamás me he dejado arrastrar por sus argumentos, en especial cuando los ha establecido de forma abrupta. Sin embargo, me he dejado ganar con facilidad por su enorme sensibilidad estética. La belleza plástica, la precisión y la delicadeza de sus mejores films, que suelen ser los más austeros, los menos verbales, son los aspectos que de verdad aprecio en su obra. Seguramente por ese motivo prefiero su cine más desideologizado, sus films más desnudos. (...)

**BANDERAS DE NUESTROS PADRES** tiene una banda sonora bastante ambivalente, pues alterna temas melódicos de carácter íntimo con temas orquestales de carácter más grandilocuente. Los primeros sirven para contrapuntear momentos con valor emocional y los segundos amplifican el empaque visual de secuencias de gran aparatosidad. Aunque

en ningún caso se trate de trabajos demasiado originales (Clint Eastwood no es un compositor demasiado versátil y suele incidir en los mismos patrones compositivos una y otra vez), la música más íntima nos remite a los rasgos minimalistas que mejor definen al realizador y la música más sonora nos remite a sus deudas cinematográficas. Unos nos sirven para notar en mitad de un film bélico al realizador de **Million Dollar Baby**, capaz de hacer una obra de cámara con apenas personajes y con apenas elementos, exprimiendo hasta el máximo cada elemento y dotando a las imágenes de una extraordinaria fuerza dramática; y otros nos sirven para registrar el peso que tuvieron las imágenes y la banda sonora de **Salvar al soldado Ryan** (*Saving Private Ryan*, 1998, Steven Spielberg) en la concepción de muchos momentos de **BANDERAS DE NUESTROS PADRES**.

El último film de Clint Eastwood muestra las dos caras de un mismo hecho. Muestra cuáles fueron las circunstancias que rodearon a la realización de una de las fotografías más icónicas de la Segunda Guerra Mundial: aquella que muestra a seis soldados colocando una bandera estadounidense en lo alto del monte Suribachi, durante la campaña de Iwo Jima; y al mismo tiempo desvela la manipulación que sufrió la fotografía por parte de los políticos, para conseguir fondos y así seguir manteniendo vivo el esfuerzo bélico en un momento en que el ejército de Estados Unidos comenzaba a sentir cansancio y una enorme falta de dinero. También funciona como una perfecta obra de cámara, centrándose en el periplo que atraviesan los soldados *John Bradley* (Ryan Phillippe), *Rene Gagnon* (Jesse Bradford) e *Ira Hayes* (Adam Beach) promocionando los bonos de guerra por todo Estados Unidos; y como un intenso fresco bélico, siguiendo paso a paso la campaña de Iwo Jima, en la que proporcionalmente murieron más soldados estadounidenses que durante cualquier otra campaña o batalla de la Segunda Guerra Mundial. Podría hablarse asimismo de dos texturas cromáticas, una dominada por los grises que provoca el efecto de los bombardeos en la superficie de la isla de Iwo Jima (en realidad, Islandia); y otra caracterizada, ante todo, por los colores de la bandera estadounidense en los actos que se organizan en torno a los tres personajes principales.

Clint Eastwood, por si fuera poco, nos demuestra un par de cosas a lo largo del film: lo que sabe hacer con una cámara y lo que sabe hacer con un buen fajo de billetes. Algo así propicia que en **BANDERAS DE NUESTROS PADRES** convivan al unísono la espectacularidad de **Salvar al soldado Ryan** con la demoledora visión doméstica de **Los mejores años de nuestra vida** (*The Best Years of Our Lives*, 1946, William Wyler). Por desgracia, aunque ambas texturas estén tan brillantemente presentadas en **BANDERAS DE NUESTROS PADRES** como en el extraordinario **The Battle of Midway** (1942, John Ford), no tienen la misma fuerza de este último film, ante todo por el carácter ideológico que imprime en las imágenes Clint Eastwood, que hace girar la historia en torno a un idea que conocemos desde el principio (la fotografía tomada en el monte Suribachi fue objeto de manipulación por parte de mucha gente) y que le obliga a caracterizar a todos los personajes de una forma demasiado contrastada, convirtiéndolos más en arquetipos que en otra cosa.

Hay dos films anteriores a **BANDERAS DE NUESTROS PADRES**, inspirados directa o



indirectamente por la fotografía tomada en el monte Suribachi. El primero se titula **Arenas sangrientas** (*Sands of Iwo Jima*, 1949, Allan Dwan) y muestra a John Wayne ofreciendo a los mismos personajes reales del film de Clint Eastwood la bandera que luego les hace célebres; y el segundo se titula **El sexto héroe** (*The Outsider*, 1961, Delbert Mann) y gira en torno a *Ira Hayes* (Tony Curtis), a quien se describe como una víctima no sólo de la manipulación mediática que sufre por parte de los políticos sino también de su condición de indio y de su natural inclinación a beber más de la cuenta. **Arenas sangrientas** es un producto de los últimos años de euforia bélica que produjo la Segunda Guerra Mundial; y **El sexto héroe** es un producto del revisionismo que llegó tras la guerra de Corea. Además, el primero es un tardío ejemplo de cine clásico y el segundo es un tímido ejemplo del cine híbrido que se produjo a partir del momento en que la televisión comenzó a introducirse en los hogares estadounidenses. Podría decirse que **BANDERAS DE NUESTROS PADRES** toma de uno y otro, aunque realmente sus contradicciones surjan más de algunos modelos recientes, como **Uno rojo, división de choque** (*The Big Red One*, 1980, Samuel Fuller) y **Salvar al soldado Ryan**. Salta a la vista que Clint Eastwood sabe filmar las escenas de guerra de su última obra sin hacer un uso tan enfatizado de las técnicas que utilizó Steven



Spielberg en los primeros treinta minutos de **Salvar al soldado Ryan**; pero también salta a la vista que no hace en ningún momento ni una lectura sobre la Segunda Guerra Mundial ni sobre la guerra en general, dejando la sensación de que quizá las batallas y las guerras sean algo inevitable con lo que hay que convivir. Al último film de Clint Eastwood le falta el nihilismo del de Samuel Fuller, que basta para provocar miedo y repugnancia hacia la guerra de una manera silenciosa, apelando sólo a la metodología visual.

Buena parte de mis objeciones a **BANDERAS DE NUESTROS PADRES** se fundamentan en sus dualidades, que pueden resultar convincentes en algunos casos, como cuando se contrasta el campo de batalla y la retaguardia, a los soldados y a los oficiales, a los militares y a los políticos o el heroísmo y las mentiras; pero que a menudo cae en las contradicciones, como cuando se presenta la guerra como algo terrible y aun así no se condena, cuando se describe a unos personajes de forma excesivamente virtuosa y a otros de forma muy negativa, o cuando se critica y se glorifica imágenes que vienen arropadas por la misma parafernalia cinematográfica (algo que sucede durante la representación que hay en el estadio de Chicago donde los tres protagonistas colocan la bandera estadounidense en una réplica del monte Suribachi, con un fragmento musical bastante grandilocuente; aunque he de reconocer que Clint Eastwood tiene el buen sentido de ofrecer un encuadre en el que a los personajes se les ve de espaldas y en el cual la bandera no entra).

(...) Por muchas pegadas que puedan ponérsele (algunas atribuibles al disperso guión de Paul Haggis, que aquí hace valer demasiado sus armas como dialoguista televisivo), tiene momentos irrepetibles, como la secuencia nocturna en la que *John Bradley* e *Iggy* (Jaime Bell) se pierden el uno del otro en mitad del campo de batalla; el majestuoso plano

en contraluz en el que *John Bradley* entra en la caverna donde encuentran el cadáver de su amigo, que él alumbra apenas unos segundos con una linterna, sin que la cámara nos permita ver el cuerpo muerto; casi todas las secuencias en las que aparecen las madres de los soldados, cargadas de una intensidad emocional que cualquier otro cineasta habría hecho derivar hacia el sentimentalismo; o el extraordinario final (que no desvela nada sobre las posibles sorpresas narrativas que hay a lo largo del film), en el que se ve a un grupo de soldados bañándose después de una dura batalla y que tanto recuerda a las mejores cualidades de **La delgada línea roja** (*The Thin Red Line*, 1998, Terrence Malick).

No hace falta insistir en que Clint Eastwood es, a sus setenta y seis años, uno de los maestros indiscutibles que hay en activo ahora mismo (...). Eso implica que su obra ya está más allá del bien y del mal. No le hace falta demostrar nada con cada nuevo film que realice. A pesar de ello, sus trabajos siempre deben verse, más el próximo, que es **Cartas desde Iwo Jima** y cuyo estreno está previsto para el próximo año. En él, Clint Eastwood narrará la historia de **BANDERAS DE NUESTROS PADRES** desde la perspectiva japonesa, algo que me trae a la memoria una de las obras más portentosas de Josef von Sternberg: **La saga de Anatahan** (*Anatahan*, 1953), sobre un grupo de soldados japoneses que llegan a una isla abandonada y que deben esperar hasta ser rescatados. Me pregunto si **Cartas desde Iwo Jima** servirá, además de como film autónomo, para completar **BANDERAS DE NUESTROS PADRES** (...).

### **Texto (extractos):**

*Hilario J. Rodríguez*, “Banderas de nuestros padres: las guerras de nuestros antepasados”, en sección “En primer plano”, rev. Dirigido, noviembre 2006.

Probablemente uno de los más ambiciosos proyectos llevados a cabo por Clint Eastwood como realizador sea lo que podríamos denominar el díptico de Iwo Jima, formado por **BANDERAS DE NUESTROS PADRES** y **Cartas desde Iwo Jima**. La primera es una adaptación del libro de James Bradley y Ron Powers “Flags of Our Fathers: Heroes of Iwo Jima”, que narra los singulares hechos protagonizados por el grupo de soldados que, supuestamente, clavaron la bandera de los Estados Unidos en lo más alto de la isla de Iwo Jima, donde tuvo lugar una de las batallas más importantes de la guerra del Pacífico; mientras que la segunda surgió, mientras Eastwood todavía estaba dirigiendo **BANDERAS DE NUESTROS PADRES**, a raíz del conocimiento de la existencia de “Pictures Letters from Commander in Chief”, una recopilación de cartas escritas por el general Tadamichi Kuribayashi, oficial japonés a cargo de la defensa de Iwo Jima, que se erigía en un valioso documento de primera mano sobre la misma batalla desde el punto de vista nipón. El buen entendimiento entre Eastwood y el coproductor de **BANDERAS DE NUESTROS PADRES**, Steven Spielberg, una alianza que incomprensiblemente levantó muchas suspicacias, le permitió poner en marcha la producción y el rodaje de **Cartas**



desde *Iwo Jima* de forma consecutiva, de ahí que ambos films se estrenaran dentro del mismo año con apenas algunos meses de diferencia. *Cartas desde Iwo Jima* fue recibida por la crítica española mucho mejor que **BANDERAS DE NUESTROS PADRES**, sobre todo en base a razones de índole político-ideológico, y como ninguna de ellas tenía nada que ver con el cine prefiero no aburrirles repitiéndolas aquí.

**BANDERAS DE NUESTROS PADRES** es una extraordinaria película cuya fría acogida crítica y comercial, discúlpenme, todavía sigue sorprendiéndome. El film ofrece una de las construcciones narrativas más bellas e intrincadas de toda la filmografía de su autor, la cual además guarda una absoluta coherencia con el planteamiento, intenciones y sentido del relato. La trama gira alrededor de una escandalosa manipulación histórica, en la cual participaron, o se vieron obligados a hacerla, tres soldados que habían combatido en Iwo Jima: el enfermero *John "Doc" Bradley* (Ryan Phillippe), *Rene Gagnon* (Jesse Bradford) y el piel roja *Ira Hayes* (Adam Beach). Una vez las tropas norteamericanas arrebataron a los japoneses el punto más alto de la isla, el monte Suribachi, un grupo de soldados izó una primera bandera de las barras y estrellas; pero como esta última era demasiado pequeña y no se veía bien a lo lejos, los oficiales ordenaron a un segundo grupo de soldados, que no habían participado en la conquista del Suribachi, que quitaran la primera bandera y colocaran en su lugar otra más grande; la colocación de esa segunda bandera fue la que quedaría inmortalizada en una famosa foto que daría la vuelta al mundo como símbolo de la victoria norteamericana en Iwo Jima; y tres de los seis soldados que la colocaron, *Bradley*, *Gagnon* y *Hayes* (los otros tres habían muerto en combate), participaron en una gira de compra de bonos de guerra por todos los Estados Unidos, donde eran presentados,

falsamente, como “los héroes de Iwo Jima”.

Sin embargo, **BANDERAS DE NUESTROS PADRES** no desarrolla esta trama de forma lineal, ya que el relato arranca prácticamente en la actualidad, coincidiendo con la enfermedad que sufre un ya anciano *Bradley* (George Grizzard) y la investigación que lleva a cabo su hijo *James* (Thomas McCarthy) sobre lo ocurrido en Iwo Jima. Paralelamente, el film va mostrando en sucesivos flashbacks los recuerdos tanto de *Bradley padre* como de algunos veteranos de guerra de la generación de este último entrevistados por *Bradley hijo*, pero sin seguir tampoco un orden lineal. El núcleo del pasado que atormenta a *Bradley padre* gira alrededor de una escena muy concreta: primero le vemos, de joven, en un nocturno campo de batalla de Iwo Jima, llevando a cabo como mejor puede su labor como enfermero, corriendo de trinchera en trinchera, esquivando las balas e incluso teniendo que matar a un soldado japonés con su bayoneta mientras intenta curar a un compañero que está justo al lado y con las tripas fuera; más tarde, le vemos a él, a *Gagnon* y a *Hayes* subiendo una colina; la cámara les encuadra de espaldas, acompañando su ascensión con un movimiento de grúa mientras se va abriendo más y más la imagen, hasta detenerse en un extraordinario plano general que nos revela que los soldados no están en Iwo Jima, sino encima de una colina artificial en medio de un estadio deportivo, siendo ovacionados por el público que abarrota el lugar y bajo una lluvia de fuegos artificiales, en la que posiblemente sea una de las transiciones más bellas que nos haya mostrado el cine de estos últimos años. Esos saltos en el tiempo se van repitiendo con cada vez mayor frecuencia, partiendo por lo general de imágenes previas que desencadenan el recuerdo: un pastel de nata con la forma de los soldados izando la bandera y cubierto con una capa de dulce de fresa de aspecto sangriento (sic), las luces que circulan a toda velocidad delante de la puerta abierta del vagón de un tren en marcha; hay ocasiones en las que esas transiciones son desde el pasado: así, la escena en la que los jadeos de cansancio de *Hayes* sirven de transición sonora con el sonido de un tren en marcha, Y, a medida que se van haciendo más frecuentes, también se van aclarando las circunstancias de lo que realmente ocurrió en Iwo Jima y vamos asistiendo a las sucesiva muertes de los compañeros de los tres soldados supervivientes: el *sargento Strank* (Barry Pepper), *Iggy* (Jamie Bell), *Hansen* (Paul Walker)... Si hasta ese momento Eastwood y sus guionistas escamotean cuál fue el trágico destino de los compañeros de *Bradley*, *Gagnon* y *Hayes*, ello es porque de este modo resultan más patentes los remordimientos que se van apoderando de los tres a medida que la gira de recolección de bonos va alcanzando su apogeo: si bien al principio *Bradley* se deja llevar por el montaje, e incluso *Gagnon* y su novia *Pauline* (Melanie Lynskey) hasta se divierten con la gira por lo que tiene de promoción personal para ellos, quien lo lleva mal desde el primer momento es *Hayes*, cada vez más avergonzado y tratando de ahogar su mala conciencia con unas cada vez mayores borracheras; asimismo, esa revelación corre paralela al proceso de descubrimiento de esos hechos del pasado por parte de *Bradley hijo*. **BANDERAS DE NUESTROS PADRES** carecería de su fuerza y sentido dramático si estuviese desarrollada

linealmente. Una buena prueba de ello reside en la visualización del patético destino final del único soldado que harto del montaje, decidió abandonarlo, aún a costa de perderlo todo, incluso la vida: *Hayes*, cuyo cadáver apareció tirado en un gallinero en circunstancias misteriosas. **BANDERAS DE NUESTROS PADRES** es, además de una excelente película de combate –todas las secuencias bélicas son magníficas–, una sombría digresión sobre el heroísmo en todas sus acepciones, el real y el fingido, el popular y el anónimo.

**Texto (extractos):**

*Tomás Fernández Valentí*, “Hombres en guerra: Banderas de nuestros padres”, en estudio “Clint Eastwood: el fuera de la ley de Hollywood” (2ª parte), rev. Dirigido, enero 2009.





**Martes 9, 21 h.**

**Sala Máxima del Espacio V Centenario**  
**(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)**

**Entrada libre hasta completar aforo**

## **CARTAS DESDE IWO JIMA**

(2009) EE.UU. 142 min.

**Título Orig.-** Letters from Iwo Jima. **Director.-** Clint Eastwood. **Argumento.-** Iris Yamashita, a partir del libro "Picture letters from a commander in chief / Gyokusai Soshireikan no Etegami" (1992) de Tadamichi Kuribayashi (& T. Yoshida). **Guión.-** Iris Yamashita & Paul Haggis. **Fotografía.-** Tom Stern (2.39:1 Panavisión - Technicolor). **Montaje.-** Joel Cox y Gary Roach. **Música.-** Kyle Eastwood & Michael Stevens. **Productor.-** Clint Eastwood, Steven Spielberg y Robert Lorenz. **Producción.-** Malpaso Productions - Amblin Entertainment - DreamWorks Pictures para Warner Bros. **Intérpretes.-** Ken Watanabe (*Tadamichi Kuribayashi*), Kazunari Ninomiya (*Saigo*), Tsuyoshi Ihara (*barón Nishi*), Ryo Kase (*Shimizu*), Shido Nakamura (*teniente Ito*), Hiroshi Watanabe (*teniente Fujita*), Takumi Bando (*capitán Tanida*).

**versión original en japonés e inglés con subtítulos en español**



*1 Oscar: Montaje de sonido (Alan Robert Murray y Bub Asman)*

*3 candidaturas: Película, Director y Guión Original*

*Película nº 30 de la filmografía de Clint Eastwood (de 39 como director)*

Música de sala:

**Cartas desde Iwo Jima (Letters from Iwo Jima, 2006) de Clint Eastwood**

**Banda sonora original de Kyle Eastwood & Michael Stevens**



**Shut up & Sing** (Barbara Kopple & Cecilia Peck, 2006), que literalmente significa “Cierra el pico y canta”, es un documental que gira en torno a las desastrosas consecuencias que tuvieron unas declaraciones de la cantante de Dixie Chicks en las que criticaba a George W. Bush un poco después de la invasión de Irak. Después de aquello, muchas emisoras de radio decidieron boicotear al grupo y no poner sus canciones; también hubo gente que exigió en tiendas de música que recogiesen CDs de ellas que habían comprado con anterioridad. Aunque ahora Dixie Chicks ha vuelto a recuperar la popularidad en Estados Unidos, coincidiendo con el desplome de la popularidad del presidente, las integrantes del grupo han tenido que enfrentarse hasta hace muy poco a una enorme presión mediática y a la hostilidad de sus conciudadanos, como si realmente hubiesen cometido un crimen. Sin embargo, el único crimen que cometieron fue hacer valer la libertad de expresión, para equivocarse o para no hacerlo, para que sus palabras resultasen más o menos agradables a oídos de los demás, eso da igual. Una situación así, que sólo parece posible en la América de Bush, se da asimismo en otras partes del mundo. Aquí, sin ir más lejos, la sufrieron no hace mucho Julio Medem con el film **La pelota vasca. La piel contra la piedra** (2003) y Belén Gopegui con la novela “El lado frío de la almohada”. No importa si uno es de derechas o de izquierdas, si habla sobre el problema vasco o sobre la Cuba castrista, para despertar recelos entre los miembros de un bando o de otro, por una u otra causa, aunque en general los temas que despiertan más suspicacias suelen estar relacionados con la política, con el igualitarismo y con la religión. Sea como fuere, lo que más me llama la atención de todo esto no es el grado de censura que destapa en sociedades supuestamente democráticas sino más bien la actitud despreciativa que suele mostrarse hacia la literatura, la música o

el cine, como si los escritores, los cantantes o los directores no estuviésemos cualificados para votar o para emitir opiniones de contenido político.

Si nos atenemos a lo que le acaba de suceder a Clint Eastwood con **Banderas de nuestros padres**, cuyo fracaso en taquilla le ha obligado a estrenar de manera prematura **CARTAS DESDE IWO JIMA** para que así ambos films tengan más oportunidades en la entrega de los Oscar y para no arriesgarse a que este último sea un fracaso todavía peor si tarda en llegar a los cines, podríamos pensar que el público estadounidense le ha pedido al realizador que se concentre más en historias de pobres boxeadoras, como la de **Million Dollar Baby**, o de gente con infancias traumáticas a la espalda, como la de **Mystic River**, y que deje para otra ocasión sus opiniones sobre el papel de los políticos en un asunto tan peliagudo como el de la guerra. Pero todos sabemos que Clint Eastwood es muy dado al revisionismo y que sus films pueden ser cualquier cosa menos complacientes; además, nunca ha dejado de mostrar desprecio y desconfianza hacia quienes detentan algún tipo de poder absoluto. (...)

A diferencia de **Salvar al soldado Ryan**, **Banderas de nuestros padres** ha llegado en un momento muy poco propicio para los films de guerra, cuando en Irak la presencia del ejército estadounidense es cuestionada a diario por la impunidad con la que actúa la insurgencia y por las torturas o violaciones a las que han sometido algunos soldados norteamericanos a civiles iraquíes. Por si fuera poco, Clint Eastwood ha propuesto un discurso provocador allí donde Steven Spielberg proponía un discurso conciliador. Esto último no sucede en **CARTAS DESDE IWO JIMA**, donde la guerra no se presenta como una arena propicia para las imposturas de los políticos sino como un terreno donde se ejemplifican las contradicciones culturales que pueden darse en determinados estamentos como el militar. La llegada del general *Tadamichi Kuribayashi* (Ken Watanabe) a la isla de Iwo Jima, donde asume el mando de las tropas japonesas antes de la llegada del enemigo, hace que muchos de sus subordinados cuestionen sus puntos de vista. Sus planteamientos de estrategia, preparando túneles para soportar los bombardeos y para luchar desde posiciones resguardadas, no acaban de convencer a quienes se han educado en el combate cuerpo a cuerpo, sin pensar jamás en el coste en vidas humanas. En ese sentido, *Kuribayashi* no parece estar muy convencido de que las acciones kamikaze sean valiosas, aunque en el pasado hubiesen dado una imagen de los soldados nipones muy parecida a la que en la actualidad proyectan los suicidas chechenos, palestinos o iraquíes que se inmolan cerca de un nutrido grupo de aquellos a quienes consideran sus enemigos.

Seguramente **CARTAS DESDE IWO JIMA** agradará menos a quienes con anterioridad se hayan dejado seducir por el mensaje rompedor de **Banderas de nuestros padres**. El público nipón, no obstante, ha recibido el film de manera entusiasta, quizás porque ejemplifica la terrible lección que los japoneses tuvieron que aprender durante la Segunda Guerra Mundial, al sufrir el efecto de dos bombas atómicas, y el pacifismo que han defendido desde entonces. En mi opinión, **CARTAS DESDE IWO JIMA** es superior a **Banderas de nuestros padres**, por mucho que a veces caiga en el sentimentalismo. Ante la



confusa estructura de la versión norteamericana (que en ocasiones parecía un mal remedo de Robert Altman), la de la versión japonesa resulta bastante más diáfana, pese a varios flashbacks que sirven para establecer la relación de *Kuribayashi* con Estados Unidos y para describir el pasado de algunos personajes. Por si fuera poco, el ritmo de este segundo film es más demorado y, por tanto, bastante más intenso al ejemplificar el horror de la guerra (durante el suicidio de los últimos soldados que defendían el monte Suribachi) o las emociones (durante la lectura de una carta escrita por la madre de un soldado muerto). Nada de esto -me temo- ayudará a que **CARTAS DESDE IWO JIMA** consiga lo que no consiguió **Banderas de nuestros padres**, ante todo por el deseo de su director de que se estrene en versión original subtitulada, una prueba que demostrará la poca tolerancia del público (no sólo estadounidense) a cualquier lengua que no sea la propia (algo que aquí se nota cada vez que en Televisión Española aparece una persona hablando en catalán, vasco o gallego, porque en seguida se la acusa de maleducada).

En **CARTAS DESDE IWO JIMA** se hace bastante hincapié en el desconocimiento que suele haber en las guerras con respecto al enemigo, al que suele catalogarse según clichés. Resulta llamativo, eso sí, que los lazos que unen a los dos únicos personajes que han estado alguna vez en Estados Unidos y hablan inglés sean el cine y las armas. Si *Kuribayashi* lleva en su cartuchera la pistola que le regaló años atrás un amigo norteamericano, el *baron Nishi* (Tsuyoshi Ihara), que participó en los juegos olímpicos de Los Ángeles en 1932, asegura haber conocido a Mary Pickford y Douglas Fairbanks, a quienes alojó en su propia casa cuando visitaron Japón. Los dos evitan en un par de ocasiones que sus subordinados se extralimiten con los soldados y que, ya en plena batalla, a un prisionero



estadounidense le sea administrada morfina para que así no sufra por sus heridas, pese a la escasez de medicinas. Para ellos, conocer al enemigo es importante porque ayuda a saber que incluso en la guerra uno lucha contra seres humanos y no contra monstruos.

Durante la guerra de Vietnam, Susan Sontag aceptó una invitación a Hanoi pese al descrédito que luego le traería en su propio país. A raíz de aquel viaje, escribió una de sus piezas más decepcionantes, en la que al principio describía sus intenciones de denunciar las acciones imperialistas de Estados Unidos y progresivamente iba desinflándose, a medida que descubría, con una profunda decepción, lo mucho que echaba de menos a sus amigos neoyorquinos y lo ingenuos que encontraba a sus guías vietnamitas, con quienes no podía hablar ni de literatura, ni de cine, ni de filosofía... Sin saberlo, ella misma cayó en una forma de imperialismo, sólo que de tipo cultural, no militar. Clint Eastwood, por su parte, ha obrado con profundo respeto al rodar **CARTAS DESDE IWO JIMA**, que en muchos sentidos pone de relieve algo que ya sabíamos todos: la cercanía existente entre los cineastas clásicos, se llamasen Yasujiro Ozu, Mikio Naruse, John Ford o Clint Eastwood, que -en palabras de Wim Wenders- se caracterizan por haber sabido “*presentar una imagen útil, auténtica y válida del hombre, en la que no sólo se reconozca sino, ante todo, de la que pueda aprender.*”

**Texto (extractos):**

Hilario J. Rodríguez, “Resistencia civil: Cartas desde Iwo Jima”, en sección “En primer plano”, rev. Dirigido, enero 2007.

Tras sus títulos de crédito finales, **Banderas de nuestros padres** se cierra con la imagen real del monumento erigido en la isla de Iwo Jima en recuerdo de los soldados norteamericanos caídos en combate. Precisamente la primera imagen de **CARTAS DESDE IWO JIMA**, probablemente deliberada en este mismo sentido, es la del auténtico monumento funerario levantado en memoria de los soldados nipones que defendieron la isla del ataque estadounidense. De hecho hay varios momentos de **CARTAS DESDE IWO JIMA** que pueden verse como el contrapunto, casi el contraplano, de otros de **Banderas de nuestros padres**; por ejemplo, si en esta última había una escena en la que el *soldado Bradley* entraba en una de las cuevas excavadas por los japoneses en el monte Suribachi y veía (fuera de campo) la masacre cometida por los nipones en el cuerpo de uno de sus compañeros, en **CARTAS DESDE IWO JIMA** hay otra en la que vemos a un grupo de soldados japoneses cogiendo a un prisionero norteamericano y atravesándolo salvajemente con sus bayonetas; asimismo, si en **Banderas de nuestros padres** Eastwood planificaba la magnífica secuencia de batalla en la playa desde el punto de vista de los soldados norteamericanos, en **CARTAS DESDE IWO JIMA** retoma en parte la misma planificación, pero centrándola en esta ocasión en el punto de vista japonés (algo patente en escenas muy concretas: los planos subjetivos, desde el punto de vista nipón, de las ametralladoras escondidas bajo tierra a pie de playa, que en esta ocasión incluyen contraplanos de los soldados japoneses que las empuñan; la escena en la que un soldado norteamericano abraza con su lanzallamas a un par de soldados japoneses escondidos en su búnker, planificada en **CARTAS DESDE IWO JIMA** desde la perspectiva de los ocupantes de este último); y si, en **Banderas de nuestros padres**, alguien hacía mención al hecho de que los bombazos que se oyen procedentes del interior del monte Suribachi era el sonido de las detonaciones de las granadas de mano de los japoneses suicidándose, en **CARTAS DESDE IWO JIMA** Eastwood visualiza de manera directa el momento en que un estricto oficial nipón ordena a sus últimos hombres que mueran con honor, suicidándose mediante el contundente procedimiento de quitar la anilla y desactivar la espoleta de seguridad de sus granadas de mano y apretarlas a continuación contra sus cuerpos, en uno de los momentos más aterradores del cine de estos últimos tiempos.

Por lo demás, y a pesar de que también está construida alrededor de una serie de flashbacks que nos ilustran en torno al pasado de los personajes, la construcción narrativa de **CARTAS DESDE IWO JIMA** es ligeramente diferente de la de **Banderas de nuestros padres**, y eso a pesar de que sus primeras y últimas imágenes nos sitúan asimismo en una época muy posterior a la de la batalla de Iwo Jima, mostrándonos a un equipo de científicos que excava en el interior de los refugios subterráneos que horadaron los soldados japoneses, hallando enterradas las numerosas cartas escritas antes de morir en combate por el oficial a cargo de la defensa de la isla, el *general Kuribayashi* (Ken Watanabe). Ahora bien, si la narración discontinua de **Banderas de nuestros padres** tenía como propósito el dosificar una serie de datos sobre lo ocurrido en Iwo Jima desde el punto de vista de unos soldados que van recordando con mayor intensidad una verdad que les



han ordenado, precisamente, que olviden o que se callen, en **CARTAS DESDE IWO JIMA** no hay, en este sentido, sorpresa alguna: los japoneses fueron vencidos por los invasores norteamericanos y la gran mayoría de nipones que lucharon allí murieron, aplastados por la superioridad numérica y tecnológica de sus enemigos, y eso precisamente es lo que explica el film.

En este caso, los flashbacks de los principales personajes son más bien reflexivos que no informativos, no pretenden aportarnos grandes revelaciones sobre sus vidas sino más bien ayudarnos a dibujar una serie de dispares perfiles psicológicos. El principal de ellos es el *general Kuribayashi*, quien va escribiendo una serie de cartas a su familia mientras prepara la defensa de la isla ante la inminente llegada de la marina estadounidense, si bien a su voz en off, sus pensamientos interiores, se une la de otros personajes, tal es el caso de *Saigo* (Kazunari Ninomiya), un soldado raso que añora su tranquila vida como civil, viviendo al lado de su amada esposa y ganándose humildemente la vida como panadero, o de *Shimizu* (Ryo Kase), un oficial que fue degradado a soldado raso y enviado a primera línea de combate por negarse a obedecer un orden que le parecía desproporcionada (matar de un tiro a un perro que, en opinión del oficial de rango superior con el que patrullaba de noche en una localidad japonesa, ponía en peligro con sus ladridos la seguridad nacional...). Hay un cuarto personaje dominado por la nostalgia, el *barón Nishi* (Tsuyoshi Ihara), un oficial amigo de *Kuribayashi* que en 1933 estuvo en los Estados Unidos participando en los Juegos Olímpicos de Los Ángeles, donde ganó una medalla en hípica; es el único personaje que, curiosamente, no cuenta con flashbacks que ilustren sus recuerdos, gráficamente representados en la foto, que enseña con orgullo, del caballo con el cual ganó esa distinción deportiva.

Por más que fueron muchos quienes prefirieron **CARTAS DESDE IWO JIMA** por encima de **Banderas de nuestros padres**, alegando -equivocadamente, a mi entender- su

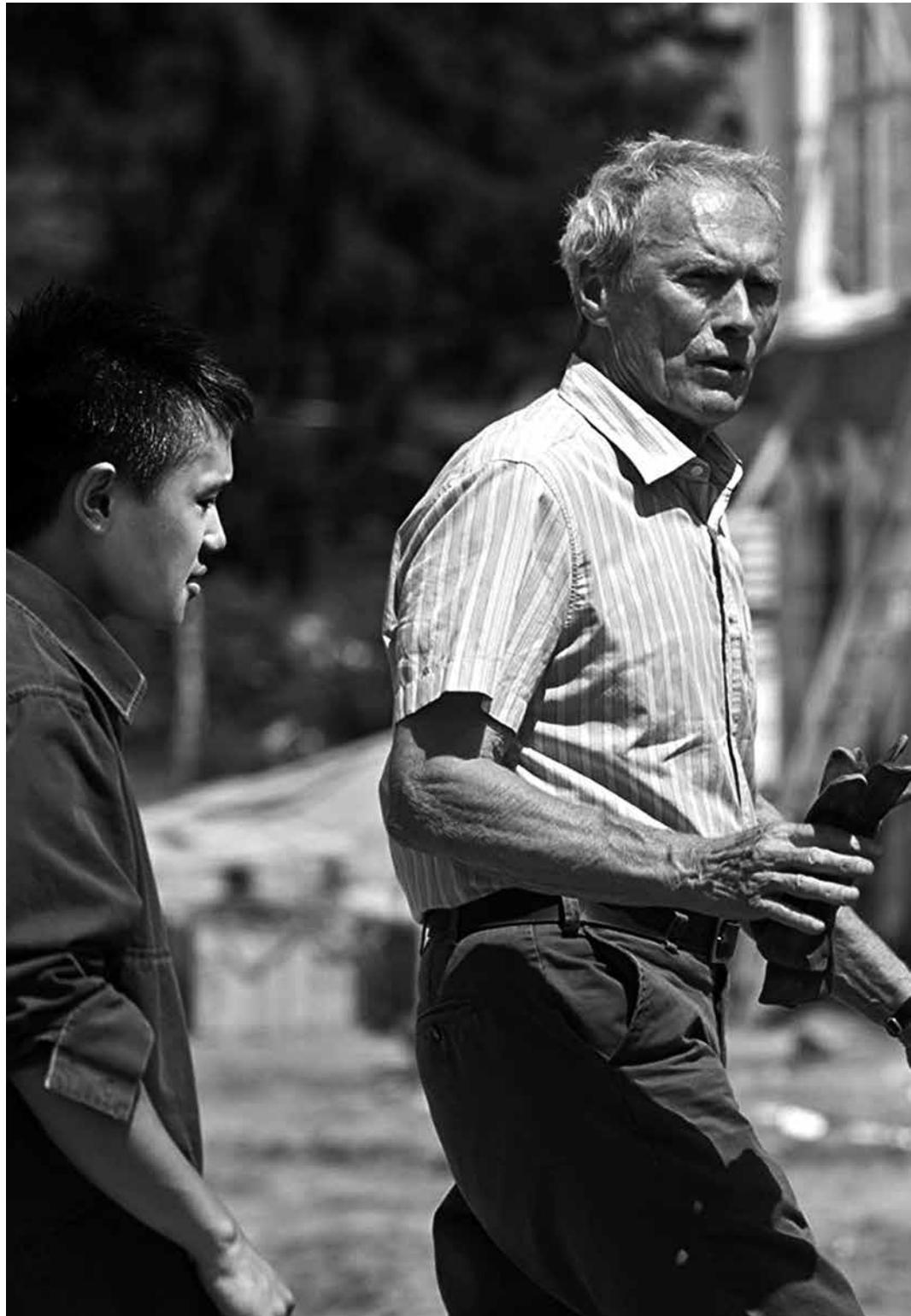


superior contenido crítico y reflexivo, la verdad es que, puestos a compararlas resulta, para paradoja de quienes así se pronunciaron, que **CARTAS DESDE IWO JIMA** tiene incluso más secuencias de combate que **Banderas de nuestros padres**, sin por ello perder, eso sí, su carácter de obra intimista y a ratos muy claustrofóbica (la mayor parte del film transcurre en el interior de los cavernosos refugios subterráneos de los japoneses; ello unido, además, a la iluminación tenebrosa tan característica de Eastwood y al tratamiento de degradación del color de la fotografía: si la de **Banderas de nuestros padres** era abundante en azules pálidos y grises, la de **CARTAS DESDE IWO JIMA** roza directamente el blanco y negro). Es una película seca y tenebrosa, casi desnuda de artificios, en la cual no hay resquicio alguno para la esperanza, por más que en determinados momentos haya ciertos apuntes de luz que puedan apuntar a un resquicio de optimismo que no tarda en desvanecerse. Me refiero a una cuestión que en ocasiones se le ha discutido a este film, la relativa a la simpatía que tanto *Kuribayashi* como el *barón Nishi* sienten hacia los Estados Unidos, país que visitaron en el pasado antes de entrar en guerra con él. *Nishi*, ya lo hemos mencionado, fue campeón olímpico en Los Ángeles en 1933; hay un momento en que sus hombres hieren de gravedad a un soldado norteamericano llamado, irónicamente, *Sam* (Luke Eberl)... como el “Tío Sam”; *Nishi* ordena que no le maten y que curen sus heridas, y como conoce la lengua inglesa mantiene una amistosa conversación con él. Por su parte, *Kuribayashi*, en un par de flashbacks, recuerda una estancia en los Estados Unidos, país que le impresionó por el número de coches que había en sus calles y por la agradable velada que ofrecieron en su honor unos militares norteamericanos que le regalaron como recuerdo de su viaje una pistola modelo Colt, la misma que todavía lleva en su cartuchera

y que ha despertado la admiración de sus hombres (convencidos, dicen, de que debe haberla conseguido quitándosela a algún americano que ha matado...). Pero esa aparente confraternización entre americanos y japoneses no tiene razón de ser en el árido escenario de la isla de Iwo Jima: el soldado americano al que *Nishi* cuidaba acabará muriendo y el propio *Nishi* terminará suicidándose; yendo más lejos, el propio *Kuribayashi* intentará suicidarse mediante la técnica tradicional del “seppuku” (ordenándole a uno de sus oficiales que le corte la cabeza), y al no conseguirlo como consecuencia de la interferencia de los soldados americanos (los cuales, ignorantes del carácter ritual de ese suicidio, abaten de un disparo al oficial antes de que cumpla la orden de *Kuribayashi*), se verá obligado a acabar con su vida con el Colt que le regalaron en los Estados Unidos. No es el único apunte de crueldad en una película que está llena en abundancia de la misma: antes hemos visto a un par de soldados americanos que, ante la perspectiva de tener que llevarse consigo a un par de prisioneros japoneses que se han rendido, desertando de su propio ejército, deciden librarse de ellos asesinandolos a sangre fría; en el colmo de la ironía, esos mismos prisioneros han seguido el impulso de desertar y entregarse al enemigo después de haberse conmovido con la carta dirigida a su madre escrita por el soldado *Sam* que les ha traducido en voz alta el barón *Nishi*, ingenuamente convencidos de que, a fin de cuentas, los norteamericanos no pueden ser tan malos...

**Texto (extractos):**

Tomás Fernández Valentí, “Hombres en guerra: Banderas de nuestros padres”, en estudio “Clint Eastwood: el fuera de la ley de Hollywood” (2ª parte), rev. Dirigido, enero 2009.



**Viernes 13, 21 h.**

**Sala Máxima del Espacio V Centenario**  
**(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)**  
**Entrada libre hasta completar aforo**

## **GRAN TORINO**

(2008) EE.UU. 118 min.

**Título Orig.-** Gran Torino. **Director.-** Clint Eastwood.

**Argumento.-** Dave Johansson & Nick Schenk.

**Guión.-** Nick Schenk. **Fotografía.-** Tom Stern (2.39:1

Panavisión - Technicolor). **Montaje.-** Joel Cox y Gary Roach.

**Música.-** Kyle Eastwood & Michael Stevens. **Canción.-** "Gran Torino" compuesta por Clint Eastwood, Jamie Cullum, Kyle Eastwood & Michael Stevens, e interpretada por Jamie Cullum, Don Runner & Clint Eastwood. **Productor.-** Clint Eastwood, Bill Gerber y Robert Lorenz. **Producción.-** Malpaso Productions - Double Nickel Entertainment - Gerber Pictures - Village Roadshow para Warner Bros.

**Intérpretes.-** Clint Eastwood (*Walt Kowalski*), Geraldine Hughes (*Karen Kowalski*), John Carroll Lynch (*Martin*), Cory Hardrict (*Duke*), Dreauna Walker (*Ashley Kowalski*), Christopher Carley (*padre Janovich*), Bee Vang (*Thao Vang Lor*), Ahney Her (*Sue Lor*), William Hill (*Tim Kennedy*).  
*versión original en inglés con subtítulos en español*



*Película nº 32 de la filmografía de Clint Eastwood (de 39 como director)*

*Película nº 65 de la filmografía de Clint Eastwood (de 67 como director)*

Música de sala:

**Gran Torino** (*Gran Torino*, 2008) de Clint Eastwood

Banda sonora original de **Kyle Eastwood & Michael Stevens**



Me permitirán los lectores que comience estas líneas dándole toda la razón al compañero Tomás Fernández Valentí cuando, en el pasado número de esta revista, afirmaba que *“determinados films de Eastwood no pueden (ni deben) valorarse en virtud de simples -cuando no simplones- análisis de guión”*. Realmente, sorprende la severidad con la que se vienen juzgando, desde algunos sectores de la cinefilia, los aspectos más efectistas de algunos de los guiones que el director ha rodado en los últimos años. En cambio, se obvian sin dudar las graves carencias de estructura que sufren las obras de autores mucho menos dotados, como demuestran las recientes **Speed Racer** (Andy y Larry Wachowski, 2008) o **Repo! The Genetic Opera** (Darren Lynn Bousman, 2008), sólo porque, en teoría, en ellas dichos defectos están compensados por lo *“innovador” y/o “arriesgado”* de sus planteamientos visuales... Cuando la realidad es que esas evidentes lacras se dejan de lado porque dichos films emplean un lenguaje mucho más juvenil, más cercano a las nuevas generaciones, en sintonía con *movimientos pop, transversalismos varios y otras modas marcadas por los gurús de lo moderno*, que abominan de ese *“clasicismo”* que cultiva Eastwood -pese a que, sin embargo, no sea tal, pues su cine tiene mucho más que ver con la sequedad expresiva del Siegel de los 70 que con la transparencia narrativa de los clásicos de Hollywood- y que tanto parece desagradar a las nuevas generaciones. Ya se sabe, para evolucionar como individuo hay que matar al padre o al menos, ningunearlo. Por eso muchos cinéfilos jóvenes probablemente tuerzan el gesto ante las serenas imágenes que el director cultiva en **GRAN TORINO**, y es que, al fin y al cabo, hay que tener en cuenta de que se trata de un film rodado desde la perspectiva de un anciano de 80 años de edad.



De hecho, me planteo hasta qué punto una persona joven, más cerca de la veintena que de la treintena, cuyos padres todavía conservan la lozanía y ni siquiera haya comenzado a plantearse la posibilidad de envejecer y acercarse a los últimos días de su existencia, puede llegar a entender cuál es el auténtico drama que late tras las tramas sobre inesperados sentimientos paternofiliales y mafiosos juveniles de esta película, que en realidad Eastwood emplea como mera excusa para hablar de lo que de verdad le interesa. Y es que esta obra es, por encima de todo, la crónica de cómo el mundo que rodea a *Walt Kowalski* (el propio Eastwood) se va desmoronando a marchas forzadas tras la muerte de su mujer, provocando un aislamiento cada vez mayor dentro de una sociedad que, mal que le pese, ha seguido evolucionando a sus espaldas, a pesar de su negativa a adaptarse a ella -cfr. sus constantes gruñidos dirigidos hacia sus nietos: el trazo irritante y algo caricaturesco con el que están definidos proviene de que así los ve el protagonista-. En ese sentido, resulta ejemplar la utilización dramática que el director hace de un elemento de atrezzo, a primera vista anecdótico, como el Ford Gran Torino de 1972 que su personaje guarda en el garaje. El momento en que *Kowalski* lo encera ante su porche está visualizado por Eastwood con una evidente melancolía porque, después de todo, el vehículo es el recuerdo de esa juventud añorada -así como de una forma diferente de entender la cultura estadounidense- que *Kowalski* es perfectamente consciente de que nunca más volverá. Así, el momento en que finalmente permite que *Thao* (Bee Vang) se lo lleve para una cita no responde tanto a su relación de amistad con él como a que, gracias a sus vecinos hmong<sup>1</sup>, el anciano se ha atrevido a soltar sus amarres con el pasado y ha encontrado la felicidad, de forma inesperada y seguramente transitoria, en el presente.

Ya desde su primera película como director, **Escalofrío en la noche**, una de las características principales de la filmografía de Eastwood ha sido la continua reexploración de su propia imagen cinematográfica. Una tendencia que, en los últimos años, ha centrado en resituar su masculinidad dentro de las (lógicas) limitaciones de la edad, algo que lleva todavía unos pasos más allá con su último trabajo interpretativo. *Kowalski* no es *Harry Callahan*, ni *William Munny*, ni siquiera *Terry McCaleb*: se trata de un anciano limitado físicamente, al cual el mero esfuerzo de propinarle una paliza a un pandillero pequeño y cobardica -el irónico (por patético) retrato del gang oriental que acusa a *Thao* está, permítanme acotarlo, también totalmente condicionado por el punto de vista de su protagonista- le deja agotado. Ahí radica, de hecho, uno de los elementos más interesantes con los que el director juega a lo largo de todo el film, y que, precisamente, le sirve para reflexionar sobre sus personajes más conocidos. En todo momento, el (anti) héroe de Eastwood es muy consciente de que, a nivel físico, no puede hacer nada contra los más jóvenes, pero, al mismo tiempo, juega con la ventaja de saber que la actitud y la seguridad que es capaz de demostrar ante ellos es mucho más intimidatoria que la potencia muscular perdida con la edad. Su repetido gesto de sacar el dedo en forma de pistola e imitar unos disparos no es una forma más de amedrentar a sus inmaduros enemigos (que también), sino una recreación de lo que podría haber hecho con unos cuantos años menos a sus espaldas y, con la ancianidad a cuestas, le resulta imposible recrear. Así, de la misma manera que en **Sin perdón** el director establecía que *“el mejor tirador no es el que desenfunda su colt más rápido, sino el que mantiene la calma en mitad de un tiroteo”*, en esta película evidencia que ganarse el respeto en la calle no es cuestión de pegar primero, sino de *“vacilar”* mejor.

Aunque, en general, el desarrollo argumental del film no incide demasiado en la violencia -en la mayoría de ocasiones, como hemos comentado, ésta se encamina más hacia el bullying verbal-, hay un par de momentos que demuestran la maestría con la que Eastwood sigue manejando los resortes genéricos. El primero es el instante en que la banda oriental, que está acosando a *Thao*, le apaga a éste un cigarrillo en la mejilla: la seca sencillez con la que Eastwood muestra la acción, sin remarcarla mediante el montaje pero sin suavizarla tampoco cambiando de plano demasiado pronto, le da una veracidad estremecedora. No obstante, la muestra más perturbadora del talento del director es la secuencia en que *Sue* (Ahney Her) aparece arrastrando los pies como una zombi, tras haber sido repetidamente golpeada y vejada. El director sólo necesita dos planos, uno de la chica, en el que remarca el aterrador detalle de que por sus piernas cae un hilillo de sangre -no le hace falta subrayar ni ser más explícito al respecto-, y otro del propio

---

<sup>1</sup> Los hmong son un grupo étnico, procedente de las regiones montañosas del sudeste asiático, cuyos miembros fueron reclutados por la CIA para apoyar al ejército estadounidense durante la Guerra de Vietnam. Con la victoria del frente comunista, fueron perseguidos y se vieron obligados a buscar asilo político en países como Tailandia, Estados Unidos, Australia, Francia, Canadá y la Guayana Francesa.



*Kowalski* observándola, totalmente destrozado por las consecuencias de sus actos, para provocar en el espectador un impacto brutal, furibundo. Resulta una consecuencia lógica, pues, que después el personaje de Eastwood, al refugiarse en su hogar del dolor, lo haga a oscuras, entre sombras como si fuera un espíritu, ya que para él supone una reinmersión en los fantasmas de su intervención en la Guerra de Corea. Incluso la aparición del joven párroco *Padre Janovich* (Christopher Carley) tiene algo de sobrenatural, como si fuera más un constructo de su mente que un ser real... Lo que podría no ser descartable, teniendo en cuenta que es el único momento en que se pone al nivel del protagonista, aceptando beberse una cerveza con él. Ese paso atrás de *Kowalski* provoca, además, que se haga consciente, de la forma más abrupta posible, de que ese oasis de felicidad que estaba viviendo gracias a sus vecinos hmong era solamente un respiro puntual dentro de esa sociedad caótica y violenta en la que él siente que ya no tiene lugar.

**Texto (extractos):**

Tonio Alarcón, “Gran Torino: no es país para imberbes”, en sección “En primer plano”, rev. Dirigido, febrero 2009.

Serge Daney, uno de esos críticos a los que siempre se regresa con placer, consideraba **Los contrabandistas de Moonfleet** (*Moonfleet*, Fritz Lang, 1955) como una de las películas clave de la cinefilia, un itinerario que imparte lecciones de reconocimiento del terreno, es decir, de puesta en escena. El muchacho protagonista elige a un padre que le enseñe las habilidades correspondientes y todo el relato se estructura a partir de ese aprendizaje que



Lang muestra a su audiencia al mismo tiempo que el chico interactúa con su misterioso mentor, *Jeremy Fox* (Stewart Granger). Sea como fuere, se trata de un concepto que alcanza su apogeo en el período del cine americano que va desde la segunda mitad de la década de los cincuenta hasta mediados de los años sesenta, cuando eso que llamamos “clasicismo” empieza a dar muestras de saturación, hasta el punto de que son dos películas de Howard Hawks, filmadas en ese momento privilegiado, las que se han convertido en ejemplares al respecto: tanto *Río Bravo* (1959) como *El Dorado* (1966) presentan a jóvenes que eligen seguir a los dos personajes maduros, los que van a mostrarles cómo actuar en el mundo, ambos interpretados por John Wayne.

En dos de las películas más fascinantes que ha dado el cine reciente, **GRAN TORINO** (Clint Eastwood, 2008) y **El curioso caso de Benjamin Button** (David Fincher, 2008), ocurre exactamente al revés, pues son los viejos quienes eligen a los jóvenes y hallan su camino sólo cuando encuentran un cuerpo menos baqueteado que el suyo para que les muestre cómo comportarse. En **GRAN TORINO**, *Walt Kowalski* (el propio Eastwood), veterano de la guerra de Corea, encuentra a su sucesor en *Thao* (Bee Vang), un joven hmong que vive en la casa de al lado. (...) Al principio de **GRAN TORINO**, *Kowalski* es un racista, un tipo amargado y solitario que odia a sus vecinos asiáticos (...) En la película de Eastwood se aborda el tema de la convivencia nacional a partir del aprendizaje (...)

**GRAN TORINO** y **El curioso caso de Benjamin Button** abandonan la figura mítica, el héroe sumido en las brumas del misterio, sea el dudoso *Jeremy Fox* de **Los contrabandistas de Moonfleet** o el íntegro John Wayne de **Río Bravo** y **El Dorado**, para ceñirse a una figura que encuentra el camino del mesianismo en sentido contrario al habitual. *Kowalski* es una síntesis perfecta de muchos de los personajes encarnados por Eastwood a lo largo de su carrera, pero también él experimenta un rejuvenecimiento durante la película, que le permite un cambio de actitud. (...) En la época del desmoronamiento del “clasicismo”, las etapas se sucedían unas a otras, y del mismo modo que el niño de **Los contrabandistas de Moonfleet** o los jóvenes de **Río Bravo** o **El Dorado** recogían con naturalidad la herencia de sus mayores, la incipiente “modernidad” cinematográfica se perfilaba claramente como la sucesora de las formas tradicionales. En la actualidad, cuando el universo de la virtualidad ha variado incluso la percepción de la Historia, convirtiéndola en un territorio de fronteras indefinidas, el cine gira sobre sí mismo buscando una salida. Con **GRAN TORINO**, Eastwood da por clausurada su peculiar revisión del thriller y del western convirtiéndose en una parodia de sí mismo y de su propio icono, un autorretrato inmisericorde que funde realidad y ficción, actor y personaje. (...)

(...) **GRAN TORINO** comprime su anécdota en un lapso menos amplio, de manera que el itinerario moral de *Kowalski* utiliza unos pocos días para transitar desde el lejano Oeste, donde encuentra sus orígenes, hasta las postrimerías de la era Bush. (...) Eastwood prefiere acumular aún más referencias en muchos menos planos. *Kowalski* es a la vez un granjero que defiende su propiedad frente a los indios y un ex soldado que aún no ha podido adaptarse a la vida civil, marcado por un trauma bélico. Podría ser el vengador feroz de **Sin perdón** y el perdedor sin remedio de **Million Dollar Baby**, así como una versión desastrada del aventurero de **Los puentes de Madison**, cuyos hijos nunca recibirán su herencia (...) Del policía intolerante de **Harry el sucio** (Siegel) al cuerpo maltrecho de **GRAN TORINO**, filmado en claroscuros dignos de algún autorretrato tardío de Rembrandt, se produce una evolución según la cual América sólo será capaz de sobrevivir si renuncia a sus orígenes, un recambio generacional que implica una variación en su fisonomía análoga a la que experimenta *Benjamin Button*. En este sentido, tanto Eastwood como Fincher han filmado dos películas que retratan el advenimiento de ese mesías llamado Obama con mayor fidelidad que cualquier otra de tintes más explícitos, de **La boda de Rachel**, de Jonathan Demme, a **Mi nombre es Harvey Milk**, de Gus Van Sant, pasando por **El desafío: Frost contra Nixon**, de Ron Howard (...)

#### **Texto (extractos):**

Carlos Losilla, “Gran Torino: una cuestión de tiempo”, en sección “Gran Angular”, rev. Cahiers du Cinema España, febrero 2009.

(...) El director de **Million Dollar Baby** es la quintaesencia del clasicismo. Es el cineasta que construye grandes relatos sobre grandes temas, y quien revisa las contradicciones del sueño americano. Es el único creador capaz de conciliar a todos los sectores de la crítica y de conseguir el beneplácito del público. En 2008, en medio de los ligeros desplazamientos generados por la crisis y frente a la política del retorno al orden, podríamos pensar que después de satisfacer con **El intercambio** a los que esperan de él una obra clásica, ha vuelto con **GRAN TORINO** hacia ese territorio terriblemente áspero de sus grandes obras. No obstante, en vez de devolvernos al gran cineasta, este nuevo film nos acerca hacia un Eastwood menor que se siente más cómodo jugando en la misma división en la que jugaba a principios de la década con títulos como **Ejecución inminente** (1999) o **Deuda de sangre** (2002). El resultado es una obra crepuscular en la que entierra a su propio personaje después de resucitar las constantes de su filmografía. Parece como si, para redactar su testamento, necesitara acercarse a un registro menor y practicar ese arte termita que, en palabras de Manny Farber, es capaz de erosionar el gran arte del elefante blanco. A Eastwood no le hace falta volver al orden, simplemente quiere volver a sus orígenes. Por eso, **GRAN TORINO** es una pequeña película terriblemente familiar, en la que el viejo viudo cascarrabias conecta con el cascarrabias de **El sargento de hierro** (1986), con los viejos astronautas de **Space Cowboys** (2000) y con los residuos de ese jinete pálido sin nombre dispuesto a preservar la ley de la frontera. ¿Garantiza **GRAN TORINO** la estabilidad del cine clásico o no es más que el entrañable fin de etapa de un gran creador que vaga por las sombras del crepúsculo? (...)

#### **Texto (extractos):**

Ángel Quintana, "Hollywood y el cine de autor: retorno al orden y rupturas encubiertas", en sección "Gran Angular", rev. Cahiers du Cinema España, febrero 2009.

Si es cierto que una dimensión importante de la obra de Clint Eastwood consiste en "*explorar el corazón de la historia americana*" mediante la realización de "*íntimos sondeos en los pliegues del tiempo y del inconsciente*", como dice Thierry Jousse, entonces **GRAN TORINO** vendría a ser algo así como una radiografía -impresionada sobre emulsión testamentaria- del choque metafórico entre la América de Obama (el país multirracial que debe aprender a convivir tomando como referencia nuevas bases generacionales) y el imaginario mítico alimentado por una cierta línea del cine americano que recorre los últimos cuarenta años; es decir, desde **La jungla humana** (*Coogan's bluff*, Don Siegel, 1968) hasta la actualidad. Y esa línea no es otra que la protagonizada por el propio Eastwood delante y detrás de la cámara, a la vez en el fundacional universo mítico del western y en el contemporáneo territorio urbano del thriller.



De ese imaginario está formado el sustrato, la moral y los rictus del ya casi anciano *Walt Kowalski*, veterano de la guerra de Corea que vive en un vecindario periférico de Detroit rodeado de asiáticos, hispanos y negros, que ha sido mecánico de la Ford, pero cuyos hijos venden coches japoneses, que asiste al funeral de su esposa al empezar la película y que, a partir de entonces, intentará sobrevivir al margen del tiempo y del entorno cerrándose sobre sí mismo. Es un personaje trenzado con los mimbres que el propio Eastwood se ha dado a sí mismo, una síntesis a modo de suma y compendio, una reconsideración otoñal -envuelta en ecos mortuorios- de su propia figura cinematográfica, del arquetipo que película a película ha venido cincelandando hasta ahora.

Kowalski es a la vez el *sheriff Coogan* y el *inspector Callahan* de **Harry el sucio** (*Dirty Harry*, Don Siegel, 1971), con toda su visceral aversión por los delincentes juveniles, pero también el *Tom Highway* de **El sargento de hierro** (*Heartbreak Ridge*, 1986), otro veterano de Corea con todo su áspero carraspeo y con su dificultad para comunicarse con las mujeres. Es asimismo el sudista irredento que salva de una violación a *Laura Lee* (Sondra Locke) en **El fuera de la ley** (*The Outlaw Josey Wales*, 1976), el *Red Stovall* que arrastra su enfisema mortal en compañía de un joven adolescente que encuentra en él una figura iniciadora dentro de **El aventurero de medianoche** (*Honkytonk Man*, 1982), el *William Munny* que atesora la memoria de su esposa fallecida y que no dudará en coger de nuevo el rifle para defender a unas mujeres indefensas en **Sin perdón** (*Unforgiven*, 1992), el solitario y misántropo *Frankie Dunn* que ha perdido a su hija y que encuentra en una joven desconocida alguien que le devuelve al mundo en **Million Dollar Baby** (2004)...



Aquí lo reencontramos cansado y enfermo, consternado por la muerte reciente de su esposa (a cuyas fotos se aferra), fuera de lugar y de tiempo, atrapado en un barrio que habitan etnias y razas a las que odia y con las que no puede comunicarse. Es una América que ya no es la suya, por la que deambula como un fantasma que sobrevive dentro de una casa encantada, la única de la vecindad que se conserva limpia y ordenada. Un fantasma que arrastra pesadas cadenas en su memoria, que dialoga simultáneamente con los vivos y con los muertos (como recomienda *Minerva*, la sacerdotisa vudú de **Medianoche en el jardín del bien y del mal**, 1997), pero que confunde la leyenda con la realidad porque actúa como si siguiera viviendo en un mundo (fílmico) que ya no existe.

Clint Eastwood filma cómo ese fantasma emerge una y otra vez de sus tinieblas y de las sombras de la noche; cuando encañona con el rifle a *Thao* en el garage y a los pandilleros en el jardín de su casa, cuando se refugia en el sótano -con la mano herida, sentado y abatido- tras haber provocado la tragedia, cuando se confiesa en la iglesia, cuando encierra a *Thao* en el sótano, cuando va en busca de los delincuentes y se presenta ante su casa para ajustar cuentas con ellos. Es como si el viejo arquetipo estuviera condenado a regresar, de forma continuada, a ese espacio fantasmático, entre la luz y la sombra, que es el lugar natural del héroe trágico, a ese imaginario mítico -ligado a la oscuridad de la noche y de la violencia, de la guerra y de la culpa- del que parece prisionero. Es un personaje que viene de muy lejos (de una tradición vinculada al cine de género, que ancla sus raíces en el western y en el thriller), que se alimenta de una mitología cinematográfica, pero que se encuentra sumergido, de pronto, en la verdadera América de hoy, en las calles del país real.

*Kowalski* se pasa toda la película rugiendo (literalmente), como si masticara para sí mismo sus propios demonios interiores a modo de defensa frente a todo aquello que le desagrada. Lo mismo ante un funeral que ante un bautizo (acontecimientos simultáneos que actúan como detonadores del relato), igual ante sus propios hijos que ante sus

vecinos asiáticos, pero también ante la sucesión de espejos que le devuelven, primero, la imagen de la soledad y de la derrota (dos veces en el barrio, cuando se descubre tosiendo y echando sangre, más una tercera mientras habla por teléfono con su hijo tras recibir el resultado de los análisis), y después la imagen de su recomposición (en la peluquería y en la sastrería) cuando ya ha decidido asumir, hasta sus últimas consecuencias, el exorcismo definitivo de la culpa que le corroe y que le quema por dentro.

La cámara lo acompaña en ese itinerario intercalando, cada vez con mayor frecuencia, sucesivos planos cenitales que lo muestran empequeñecido y aislado, progresivamente sólo y derrotado. Planos que anuncian, de forma premonitoria, el desenlace trágico de su trayectoria: primero mientras corta, en dos ocasiones, el césped de su jardín, luego desplomado en el sillón y envuelto en la oscuridad, más tarde abatido en el suelo -en mitad de la noche y de la calle- y, finalmente, desde lo alto de la iglesia en la ceremonia final. Se desemboca así en una liturgia simétrica de la primera, pero que no cierra el círculo, sino que lo abre a un legado y a una transmisión generacional sustanciada, definitivamente, en las imágenes del coche -conducido por *Thao*- a lo largo de una carretera que bordea la costa. Imágenes que transcurren mientras el propio Eastwood arrastra y carraspea, en la banda sonora, la letra del tema musical homónimo del título, compuesto por él mismo. Imágenes que transportan un aliento de esperanza y que apuestan por un futuro regenerador -ecos de la América de Obama- en medio de la desolación y del fracaso.

Como le sucede al flamante coche que da título al film (que apenas sale del garaje), *Walt Kowalski* se encuentra más seguro entre las sombras, entre las herramientas y las armas que guarda en el sótano, que a plena luz del día. Allí permanece casi enterrada la leyenda (irónicamente, el arcón en el que guarda las fotos de la guerra y la medalla que le concedieron tiene una inscripción en su interior que dice: “*Vive la leyenda*”) y allí abajo tendrá lugar, también, su verdadera “confesión”.

Eastwood lo filma entonces, mientras le cuenta a *Thao* la atroz experiencia bélica que lleva dentro de su alma, siempre a través de una rejilla (un eco evidente de la celosía del confesionario eclesiástico anterior), porque ése es, precisamente, el punto de vista moral desde el que se muestra la relación del personaje con la religión. Frente a la intrascendente y formularia confesión cristiana (con la que *Kowalski* cumple sólo para respetar el deseo de su esposa), la visceral y curativa confesión laica de su crimen real, anticipo de la expiación final, toma así la forma (la propia de una imagen velada, envuelta en sombras) de un metafórico ajuste de cuentas entre la realidad y el mito, entre la leyenda y la Historia verdadera.

La propia estructura dramática del film, la que sustenta la historia iniciática y su corolario (la simbólica transmisión paterno-filial de la identidad y del saber), hunde sus códigos más reconocibles en la fértil tradición fílmica que señala Carlos Losilla (**Los contrabandistas de Moonfleet, Río Bravo, El Dorado**), aunque ese relato fluye aquí con una sequedad y un laconismo casi cortantes, si bien capaces de inyectar, al mismo tiempo, destellos de vida y de serenidad entre las brumas de la tragedia. La serenidad propia,

en realidad, de una hermosa y cadencial meditación testamentaria que se alimenta del pretérito tanto como se abre hacia el futuro.

**Texto (extractos):**

Carlos F. Heredero, “Gran Torino: la leyenda fílmica y el país real”, en sección “Gran Angular”, rev. Cahiers du Cinema España, febrero 2009.

Un rápido pestañeo, casi un guiño espasmódico, ha sido durante décadas el principal gesto expresivo del lacónico Clint Eastwood. En **GRAN TORINO**, que muestra su granítico rostro erosionado por el tiempo, el guiño se acompaña de un carraspeo, audible quizá sólo para él mismo, pero tiene el mismo valor simultáneo de *reaction shot* y de comentario (y de síntoma de enfisema). Y lo que dice ese elocuente carraspeo es que no le gusta la gente con la que comparte el plano, y el barrio, la degradada zona de Detroit en la que vive el mecánico retirado *Walt Kowalski*: no le gusta su familia ni la juventud actual ni sus vecinos, mayoritariamente no blancos. Un viejo cascarrabias sin la gracia de los que solía interpretar Walter Matthau, encarnado por Eastwood, tiene algo de preocupante: ¿es éste el destino vital de su persona cinematográfica, es decir, de la galería de iconos masculinos americanos que configuran todo un monte Rushmore del cine de Hollywood?

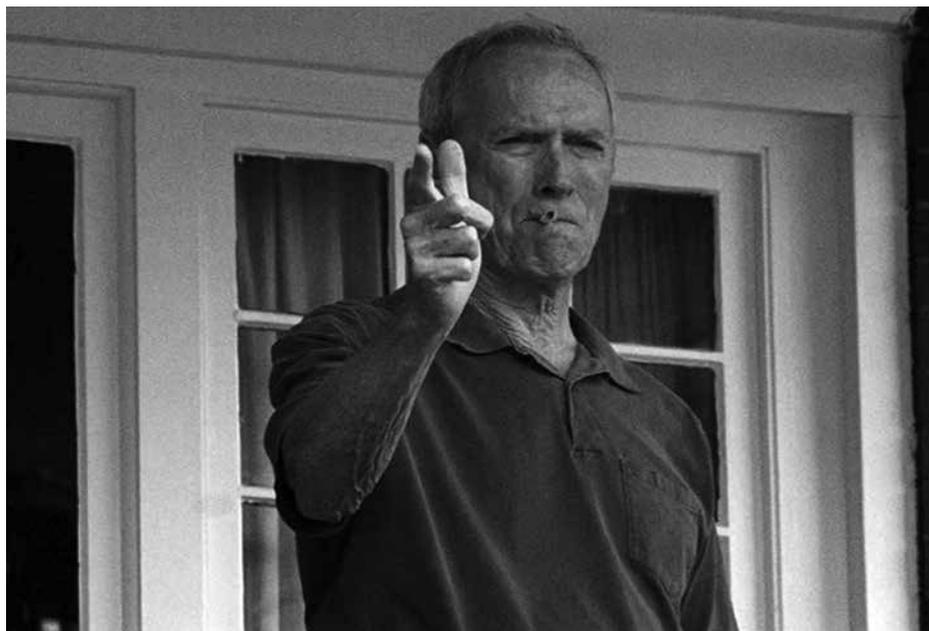
Por supuesto que es así: si hay un tema que se repite en su obra reciente, al menos desde **Sin perdón**, es el de los avatares de la figura del hombre de acción según la edad va haciendo mella en él. Tema que complementa uno que había empezado a explorar antes: el espacio moral del héroe cuando el diferente plano que ocupa respecto a los demás personajes (respecto a la sociedad civil, respecto a la ley) le convierte en justiciero, del mismo modo que -en el terreno de la acción armada política- la noción revolucionaria del guerrillero se ha visto sustituida por la del terrorista. Ésta última idea se explora en un apasionante ensayo de la videoartista Hito Steyerl, quien convoca, en **November**, la figura mítica de Bruce Lee, el solitario guerrero errante, junto a la de su amiga Andrea, militante de la causa kurda que fue considerada terrorista al ser abatida por militares turcos. Sin pretender nunca un similar grado de compromiso político, Eastwood ha establecido un paralelismo parecido dentro del marco genérico: al menos desde mediados de los años ochenta, con **En la cuerda floja** (Richard Tuggle, 1984) y **El jinete pálido** (1985), aunque se puede rastrear algo de esta idea en el demoníaco *Extranjero de Infierno de cobardes* (1973) o en la soberbia escena final, en el estadio, de **Harry El sucio**.

Me decía el amigo Mark Rappaport (que suma varias minorías: judío, neoyorquino, gay, cineasta experimental) que soñaba con un futuro en el que el hombre blanco cristiano y anglosajón (y añadía lo de heterosexual) se convirtiera en minoría en la sociedad americana. **GRAN TORINO** expresa la ansiedad que puede sentir el hasta ahora portavoz hegemónico de la ideología oficial americana. Al interpretarlo Eastwood, *Kowalski* encarna también una transposición de la temática citada (el espacio del hombre de acción en la hora de su decadencia física) al ámbito del mundo civil. Resulta significativo que sus acciones, que



siguen la lógica del héroe, empiecen surtiendo efecto (ahuyenta a un inexperto ladrón de su garaje, salva a la joven china del acoso de unos *street boys* negros), pero enseguida revelen su ineficacia en el nuevo marco social: su visita a los pandilleros chinos se salda con la violación de su vecina. No le funcionan, claro está, porque la osadía de la película consiste en situar al hombre de acción fuera del marco genérico: así se completa la autocrítica, en lo más parecido que ha hecho Eastwood a una película indie, rugosidades narrativas incluidas.

Puede pensarse que atribuyo un excesivo valor autorreflexivo a un cineasta que esquivo (lo he comprobado) este tipo de cuestiones en sus declaraciones: considérese modestia, un deseo de no ahuyentar a su público “de base” o quizá pereza por discutir cuestiones que se desprenden de sus películas de forma tan evidente como para resultar casual. Eastwood parece incómodo cuando se le pregunta por su persona cinematográfica; pero ni él podría negar que el conjunto de su obra constituye un análisis evolutivo sin precedentes de las edades y de los trabajos del héroe masculino. Poco importa que alguno de los títulos que marcan esa evolución lo haya firmado otro director, o que el guión de **GRAN TORINO** no sea suyo: la persona de Eastwood es tan fuerte que sobrepasa como fuente de sentido el trabajo de realización. Esto vale incluso para el trasvase del personaje que creara al comienzo mismo de su carrera con Sergio Leone, el nihilista casi hasta lo abstracto *Hombre sin Nombre*, a la sociedad americana, proceso que realiza (con) Don Siegel en *La jungla humana* y en la primera entrega de la serie del inspector *Harry Callahan*: la mentalidad del justiciero de western, más iconográficamente evidente en la primera película citada, resulta explosiva (por no usar un calificativo más fuerte) cuando



se le hace enfrentarse a villanos que, signo de los tiempos, tienen pelo largo y se drogan, y a antagonistas femeninas promiscuas. Para el público conservador, *Harry* era un héroe (en pleno Vietnam, revelaba que había que cuidar el frente doméstico, invadido por hippies); pero James Hoberman nos recuerda que también era un favorito de hispanos de clase baja, presos y hasta Panteras Negras, es decir, de todo el espectro al que presuntamente se enfrentaba *Harry el Sucio* tomando la justicia por su mano ante la blandura del sistema legal.

Pero aunque el individualismo ácrata de *Harry* y sus espectaculares acciones le hacían atractivo para la América profunda y para el llamado antisistema, Eastwood no ha cesado de cuestionarlo en las demás películas de la serie y en muchas de las que exhiben su persona. En un ejercicio de revisionismo sólo comparable al que emprendiera John Ford con John Wayne, ha cuestionado de forma creciente el uso y los efectos (aunque estos incluyan acabar con un *Liberty Valance*) de la violencia concebida como elemento supremo de expresión y de estilo. Ha cuestionado también una masculinidad definida a expensas de la mujer, a extramuros de toda condición doméstica y familiar. Susan Clark le hacía una pregunta explosiva a su marido el detective Gene Hackman, en **La noche se mueve** (Arthur Penn, 1975): “¿Volverás tarde esta noche?” ¿Cómo va uno a salvar el mundo si le ponen un horario en casa! Eastwood ha conjugado la cuestión de las relaciones con el otro sexo de forma admirable: el supremo individualista carga, en filmes como **En la cuerda floja** o **Sin perdón**, con un par de hijos; y en **Ejecución inminente** tira al suelo a su pequeña al realizar corriendo una visita al zoo para llegar a tiempo de cumplir su *deadline*

de héroe. Más aún, ha debido enfrentarse a la feminista Genevieve Bujold (**En la cuerda floja**), aguantar el empeño de la criminóloga Laura Dern por entender al bandido (**Un mundo perfecto**, 1993) o aprender a respetar a la prostituta Sondra Locke (**Ruta suicida**, 1977)... hasta que aprende de la lección y tira la chapa para casarse con Rene Russo al final de **En la línea de fuego** (Wolfgang Petersen, 1993).

Por un sentido del pudor (que no comparte Woody Allen), ha ido dejando atrás con la edad el interés sentimental. Ahora le llega la hora del balance. También respecto al pasado de acción: en **Sin perdón**, **Un mundo perfecto** y **En la línea de fuego** eligió personajes que habían cometido una equivocación en el pasado. Quizá no reniegue de ese pasado violento, pero sí piensa que ya está en edad de cortarse la coleta y de saldar algunas cuentas, como el Ford de su otoño cheyenne. La gran aportación de **GRAN TORINO**, última pieza maestra de su reflexión sobre las edades del héroe, está en traer al hombre de acción crepuscular al complicado mundo multicultural actual, despojarle del manto genérico y ver cómo se confunde la ética del vaquero John Wayne y la del abogado James Stewart (**El hombre que mató a Liberty Valance**). A *Harry Callahan* se le revolvería el estómago.

**Texto (extractos):**

Antonio Weinrichter, "Las edades del héroe", en sección "Gran Angular", rev. Cahiers du Cinema España, febrero 2009.



**Martes 17, 21 h.**

**Sala Máxima del Espacio V Centenario**  
**(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)**

**Entrada libre hasta completar aforo**

## **MÁS ALLÁ DE LA VIDA**

(2010) EE.UU. 129 min.

**Título Orig.-** Hereafter. **Director.-** Clint Eastwood.

**Guión.-** Peter Morgan. **Fotografía.-** Tom Stern (2.39:1

Panavisión - Technicolor). **Montaje.-** Joel Cox y Gary Roach.

**Música.-** Clint Eastwood. **Productor.-** Kathleen Kennedy, Clint Eastwood y Robert Lorenz. **Producción.-** Kennedy/Marshall Co. - Malpaso Productions - Amblin Entertainment para Warner Bros. **Intérpretes.-** Matt Damon (*George Lonigan*), Cécile de France (*Mary Lelay*), Frankie & George McLaren (*Marcus/Jason*), Jay Mohr (*Billy*), Bryce Dallas Howard (*Melanie*), Thierry Neuvic (*Didier*), Marthe Keller (*dra. Rousseau*), Stéphane Freiss (*Guillaume Belcher*), Richard Kind (*Christos*) Jennifer Lewis (*Candance*).

**versión original en inglés con subtítulos en español**



*1 candidatura a los Oscars:*

*Efectos visuales (Michael Owens, Bryan Grill, Stephan Trojansky y Joe Farrell)*

*Película nº 34 de la filmografía de Clint Eastwood (de 39 como director)*

Música de sala:  
"La Bohème" (1896)  
Giacomo Puccini



(...) **MÁS ALLÁ DE LA VIDA** es una propuesta extraña dentro de la trayectoria fílmica del director de *Ruta suicida* (*The Gauntlet*, 1977). Lo es, para empezar, porque Eastwood nunca ha sido un intelectual, un pensador, en el sentido clásico del término. Sus películas son, por un lado, una mezcla del viejo “behaviorismo lógico” de Hollywood que, además de defender una concepción semántica de los comportamientos mentales –según la cual las acciones son más expresivas que las palabras–, entretreja el discurso del director, su visión sobre el mundo y de los seres humanos, sin olvidar las necesarias dosis de espectáculo... Al mismo tiempo, la obra de Eastwood establece vínculos con el cine *d’auteur* europeo, con plena autoconciencia de su arte y de su oficio. Este planteamiento, en mayor o menor medida, se repite de *Escalofrío en la noche* (*Play Misty for Me*, 1971) hasta *Gran Torino* (2006). Sin embargo, en **MÁS ALLÁ DE LA VIDA**, todo adquiere una dimensión diferente. Principalmente, creo, porque Clint Eastwood es un hombre de 80 años que empieza a formularse preguntas acerca de la muerte, o más concretamente, sobre qué hay después de la muerte.

La muerte nunca ha sido un elemento ajeno en el universo cinematográfico de Clint Eastwood. Los pistoleros solitarios y taciturnos de su época como actor junto a Sergio Leone eran hombres que definieron su (anti)heroísmo a través de un cruel y desprejuiciado dispendio de muerte; más tarde, y ya en su condición de intérprete y director, los convirtió en justicieros llegados de ultratumba: lo hizo en *Infierno de cobardes* (*High Plains Drifter*, 1972) y *El jinete pálido* (*Pale Rider*, 1985), westerns donde la intuición de un Más Allá sobrenatural se ligaba vagamente con las fantasías apocalípticas cristianas sobre el Infierno y el Juicio Final. Por el contrario, en títulos como *El aventurero de medianoche* (*Honkytonk Man*, 1982), *Los puentes de Madison* (*The Bridges of Madison County*, 1995)

y, sobre todo, **Million Dollar Baby** (2004), Eastwood adopta, de manera furtiva, el rol de filósofo. No en vano, Platón (427-347 a.C.) afirmó que la filosofía es una meditación sobre la muerte. Toda vida filosófica, escribió después Marco Tulio Cicerón (106-43 a.C.), es una *commentatio mortis*. Veinte siglos después, George Santayana (1863-1952) explicó que “una buena manera de probar el calibre de una filosofía es preguntar lo que piensa acerca de la muerte”. Así pues, no es extraño que el cineasta norteamericano nos insinúe que la conciencia de la muerte nos hace madurar y que la incertidumbre de la muerte nos humaniza, ya que nos convierte en verdaderos humanos, mortales. El fracaso o la futilidad del éxito, la imposibilidad del amor, la frustración que provocan aquellas relaciones malogradas, perdidas, dañadas, son como prolegómenos de la muerte, aunque, irónicamente, sean asimismo parte de la vida. Quizá por ello se percibe un poderoso mensaje vital en films tan trágicos como los citados: debemos aprovechar la vida y no esperar a “*más tarde*”, ya que no sabemos de cuánto tiempo disponemos. Clint Eastwood parece hacer suyo el pensamiento de Michel de Montaigne: “*No morimos porque estemos enfermos, sino porque estamos vivos*”.

La radicalidad de **MÁS ALLÁ DE LA VIDA** descansa en la propia radicalidad de la experiencia en torno a la cual Clint Eastwood nos plantea preguntas sin respuesta... La muerte es personal e intransferible, nadie puede morir por nosotros, como tampoco podemos retrasar ni cambiar la muerte de una persona por la de otra. La muerte es, por otra parte, lo más individualizador e igualitario que existe en la vida: nadie es mejor ni peor que nadie en el momento de cruzar esa frontera. **MÁS ALLÁ DE LA VIDA** tiene una cualidad que desconcierta: la película no sermonea, no dogmatiza, no está segura de nada. Y ahí se localiza su interés, su fortuita grandeza. Eastwood se descubre como un tímido pensador platónico y considera que filosofar es prepararse para morir, y prepararse para morir no es otra cosa que pensar en la vida. A cada secuencia su film nos sugiere que los escalofriantes mitos sobre la Vida Después de la Muerte no son más que fábulas que no deben asustarnos, puesto que nunca vamos a coexistir con la muerte: mientras vivimos, ella es sólo una amenaza, una certeza futura, y al morir termina nuestra existencia... Es el hamletiano (shakesperiano) dilema del “*ser o no ser*”...

El cine de Eastwood, alejado de lo trascendente o sobrenatural, siempre concentrado en personajes que pueblan un mundo decididamente secularizado, sigue fiel a esta línea a la hora de fijar los principales ejes dramáticos de **MÁS ALLÁ DE LA VIDA**, en estrecha colaboración con el guionista y dramaturgo británico Peter Morgan, en cuyos guiones para **The Queen** (Stephen Frears, 2006), **El último rey de Escocia** (*The Last King of Scotland*, Kevin McDonald, 2006) o **El desafío: Frost contra Nixon** (*Frost vs. Nixon*, Ron Howard, 2009) la muerte planea fantasmagóricamente, acodando historias humanas muy alejadas del *bigger than life* que sugerían personalidades como la reina Isabel I de Inglaterra, Idi Amin Dada o Richard Nixon. Y semejante secularización no intenta captar la atención de los escépticos, de burlarse de los crédulos, o de abominar de las promesas de una vida ultraterrena lanzadas por las religiones monoteístas, objetivos que poco tienen que



ver con la sensibilidad cinematográfica de Eastwood. Con todo, existen apuntes de una notable (y sutil) mordacidad al respecto. El triste pero, a la vez, cómico peregrinaje de un niño (*Marcus*) por los gabinetes de toda clase de “psíquicos” y “parapsicólogos” -desde el “científico” que graba psicofonías mediante un extravagante cacharro, pasando por la vidente que finge hablar con los espíritus-, se complementa con el escalofriante discurso de rabinos, sacerdotes e imanes que venden su “producto” por Internet. Un brillante encadenado de secuencias que son objetadas por una inquietante acotación fantástica: cuando *Marcus* va a subirse al metro, un viento fantasmal lanza su gorra (que pertenecía a su hermano fallecido) hacia el andén, haciendo que el chaval pierda el tren. Segundos después, el convoy explotará a consecuencia de un atentado terrorista.

Para construir su meditación en torno a la mortalidad, la película se centra en las historias de tres personas situadas en otros tantos países, personas quienes tienen en común su exploración de la muerte y de sus misterios. *George Lonagan* (Matt Damon) es un tipo de San Francisco que lleva una existencia solitaria, tratando de forjar una vida “normal” para huir de su asombrosa capacidad para contactar con los muertos. Un “don” que para él es “una maldición” y que le impide, por ejemplo, llevar a buen puerto su delicado romance con *Melanie* (Bryce Dallas Howard), una chica que conoce durante unas clases de cocina... *Marie Lelay* (Cécile de France), periodista televisiva de éxito, sobrevive a un tsunami mientras estaba de vacaciones en Indonesia. Tras “volver a la vida”, a *Marie* le atormenta lo que cree haber visto y sentido cuando murió. Al regresar a París, abandona su trabajo convencida que su experiencia cercana a la muerte le mostró una realidad metafísica que el resto del mundo ha decidido a pasar por alto... En Londres,



el jovencísimo *Marcus* (Frankie McLaren) sufre una gran desasosiego tras la repentina e inesperada pérdida de su hermano gemelo, *Jason* (George McLaren), extraviado en un mundo donde la compasión y la indiferencia son difíciles de distinguir: su madre alcohólica es ingresada en un centro de rehabilitación, y él es destinado a un hogar de acogida. En su anhelo de saber si hay un más allá donde habite su hermano, *Marcus* se zambulle en el mundo de los espiritistas... La película sigue estas tres líneas argumentales independientes que confluyen -de manera poco convincente, todo hay que decirlo- solo en el último momento, representando la colisión entre los vivos y la muerte de un modo distinto...

No obstante, esta suerte de trama trenzada, de “vidas cruzadas”, puede resultar sorprendente, viniendo de Eastwood. Su argumento se nos antoja demasiado alambicado y distante, el estilo, el tono van un paso más allá de la habitual sobriedad narrativa del cineasta, mezclando lo íntimo con lo espectacular, la ternura con el dolor, lo trágico con lo esperanzador. Los múltiples detalles de puesta en escena que dan carácter al relato, hacen que el autor de **El fuera de la ley** (*The Outlaw Josey Wales*, 1976) examine con poética melancolía las vivencias de sus personajes, su atormentada relación con el mundo. Un mundo que disfruta de la vida de forma excesivamente frívola, inconsciente (*Marie*); a veces víctima de sus injusticias y arbitrariedades (*Marcus*), o incapacitado para asumir las responsabilidades o cargas que la vida conlleva (*George*).

Así pues, recordemos la afición de *George* por la literatura de Charles Dickens -perfectamente sintetizada en ese retrato del gran escritor que decora el recibidor de su apartamento, la ritual audición, cada noche antes de acostarse, de audiobooks en los

que Derek Jacobi narra “Cuento de Navidad” o “Papeles póstumos del Club Pickwick”-, que contrasta con su actividad laboral en una planta azucarera donde ha atrincherado su timidez, más bien su pánico, hacia al mundo exterior... *Marie* comprende que ha dejado de pertenecer a su mundo -la televisión y la popularidad mediática (las vallas publicitarias donde aparecía su imagen anunciando BlackBerry, son reemplazadas por el mismo anuncio con otro rostro: el de su sustituta en TV), una vida lujosa y cómoda-, en el momento que sus editores rechazan su idea de escribir un libro en torno a las investigaciones científicas sobre el Más Allá... Resulta turbador el instante en que el pequeño *Marcus* solicita a sus “padres” de acogida que coloquen una cama vacía en su cuarto, donde reposa cada noche la gorra de su hermano *Jason*, para así poder conciliar el sueño...

Es verdad que Clint Eastwood no es un gran inventor. En ese caso, ¿por qué nos agrada su cine? Y en concreto, ¿por qué nos parece especialmente notable su trabajo en **MÁS ALLÁ DE LA VIDA**? No se trata de simples preguntas retóricas, sino de una necesidad hermenéutica. Por ejemplo, en la extraordinaria secuencia del tsunami que está a punto de cobrarse la vida de *Marie*, sorprende la precisión con que esa luz universal, platónica, que colma cada plano, es sustituida por una luz grisácea, cotidiana, dramática, durante las secuencias de Londres. La primera le sirve para captar los amplios espacios por donde se desata la furia del océano, construyendo alrededor de ella una de las mejores escenas de acción vistas en los últimos años, por su contundencia, tensión y limpieza visual... La segunda le permite acercarse a la realidad de manera subjetivista, afirmando la no-existencia de ciertas realidades hasta que el sujeto no las conoce, ya que no se puede afirmar nada de una realidad no conocida. La fotografía de Tom Stern compone un mundo de sombras densas, profundas, y de colores fuertes, saturados, por lo que consigue sugerir una belleza intensa, casi táctil, en ese cruce entre la vida y la muerte, entre lo real y lo fantástico, incluso en los ambientes deprimidos del extrarradio londinense. Los habitantes de este mundo -la gente común, cuyos planes y expectativas son truncados por la irrupción de la muerte- tienen una humanidad creíble, próxima, que hace que el espectador se preocupe por ellos incluso si tiene problemas para creer como ellos lo creen. Asimismo, Clint Eastwood traspone las cosas que filma a un universo diferente y, en cierto sentido, muerto, al menos respecto a la fisicidad con que tales cosas han sido percibidas, debido a su pasión por los claroscuros, por las geometrías laberínticas, por las composiciones tan serenas como recargadas.

Cada plano de **MÁS ALLÁ DE LA VIDA** comunica algo concreto, ya sea un pensamiento o emoción. Clint Eastwood nunca desperdicia el tiempo de su público; siempre está alimentándolo con nuevas informaciones y sensaciones. En este proceso, juegan un papel muy importante los actores. En ocasiones, Eastwood dirige cada escena pensando como un actor, pues permite a sus intérpretes expandirse delante de la cámara con un único propósito: facilitarles la construcción de sus personajes, dotándolos de autenticidad, de vida. Así, los personajes no son meros “inventos” más o menos artísticos: Eastwood los ve, los siente, incluso cuando hace gala de un sorprendentemente uso de la cámara móvil.



La técnica, en este caso, no emborrona el sentimiento, las ideas.

**MÁS ALLÁ DE LA VIDA** empieza con un tsunami y termina con *Marie* y *George* de pie en un charco... Una inmejorable metáfora visual para un film que parece ir de más a menos -la crítica estadounidense, bastante negativa, la ha tachado de lenta-, cuando verdaderamente lo que hace es ir de menos a más. De nuevo, las apariencias en el cine de Clint Eastwood engañan. **MÁS ALLÁ DE LA VIDA** redimensiona el carácter misterioso, inquietante, de la muerte por medio de una tensión narrativa anticlimática, atenta a la fragilidad humana, esa condición maravillosa y terrible que puede llevarnos del éxtasis a la tragedia en un abrir y cerrar de ojos. Y hace falta ser un gran cineasta para hacerlo de la manera rigurosa y profunda.

**Texto (extractos):**

*Antonio José Navarro*, “Más allá de la vida: pensar en la muerte” en sección “En primer plano”, Dirigido por, enero 2011.



**Viernes 20, 21 h.**

**Sala Máxima del Espacio V Centenario**  
**(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)**  
**Entrada libre hasta completar aforo**

## **JERSEY BOYS**

(2014) EE.UU. 134 min.

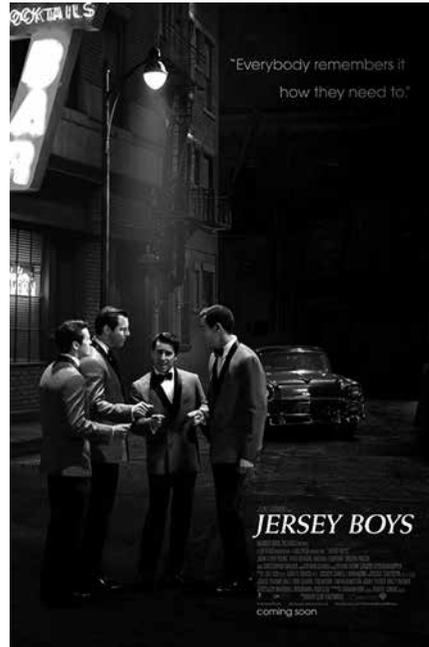
**Título Orig.-** Jersey boys. **Director.-** Clint Eastwood.

**Argumento.-** El musical homónimo (2005) de Marshall Brickman & Rick Elice, con canciones de Bob Gaudio (música) y Bob Crewe (letra). **Guión.-** Marshall Brickman & Rick Elice. **Fotografía.-** Tom Stern (2.39:1 Panavisión - Technicolor). **Montaje.-** Joel Cox y Gary Roach.

**Música.-** Kyle Eastwood. **Canciones.-** Frankie Valli & The Four Seasons, compuestas por Bob Gaudio & Bob Crewe.

**Productor.-** Clint Eastwood, Robert Lorenz, Tim Headington y Graham King. **Producción.-** Malpaso Productions - Four Seasons Partnership - RatPac Entertainment - GK Films para Warner Bros. **Intérpretes.-** John Lloyd Young (*Frankie Valli*), Vincent Piazza (*Tommy DeVito*), Erich Bergen (*Bob Gaudio*), Michael Lomenda (*Nick Massi*), Christopher Walken (*Gyp DeCarlo*), Jeremy Luke (*Donnie*), Joseph Russo (*Joey*), Freya Tingley (*Francine*).

**versión original en inglés con subtítulos en español**



*Película nº 36 de la filmografía de Clint Eastwood (de 39 como director)*

Música de sala:

**Billboard Top Pop Singles of 1967**

-incluye "Can't take my eyes off you",

compuesta por Bob Gaudio & Bob Crewe, e interpretada por Frankie Valli-

(...) Hacía tiempo que tenía ganas de hacer una nueva versión de **Ha nacido una estrella**. De niño, me había quedado deslumbrado con la película de Fredric March y Janet Gaynor, y me parecía que podía ser interesante volver a hacerla desde un punto de vista moderno. Y después se presentó este proyecto. Me reuní con el presidente del estudio, que había mostrado interés en un principio pero después lo había descartado, y le pregunté por qué habían tomado la decisión de no continuar con **JERSEY BOYS**. A día de hoy es una obra de teatro muy popular, así que algo tiene que haber ahí. Después de un tiempo me llamó y me contó que, gracias a mí, el proyecto se había reactivado y me preguntó si me interesaba hacerla en lugar de **Ha nacido una estrella**. Llegado ese momento, había investigado un poco y esto estaba mucho más que para el otro proyecto, que todavía necesitaba un poco más de trabajo en lo que respecta al guión, por lo menos desde mi punto de vista. (...)

(...) Leí el guión original de **JERSEY BOYS** y me gustó muchísimo, así que fui a ver tres versiones distintas de la obra, en Nueva York, San Francisco y Las Vegas, y ahí vi a todos estos actores fabulosos y me pareció que era un proyecto muy bueno. Y así fue como empezó todo. (...) Conocí a Frankie Valli hace mucho tiempo y después me lo encontré varias veces a lo largo de los años, pero a mí nunca me gustó demasiado esa época de la música porque yo pertenezco a otra época. Sin embargo, sí me gustaban los Four Seasons, me gustaban mucho. Creo que su música era muy superior y que “Can’t Take My Eyes Off You”, que es una de sus canciones clásicas de esa época puede considerarse realmente como un clásico universal. Sus canciones eran muy energéticas y divertidas, y muy superiores a todo lo que había en esa época. Así que fue un desafío hacer la película, un desafío muy placentero (...).

(...) Elegir a los actores para una película es una de las cosas más importantes para mí, además del guión, porque si eliges el reparto adecuado todo lo demás fluye fácilmente, pero si te equivocas todo se hace cuesta arriba. Por eso siempre le dedico tanto tiempo a la selección, para asegurarme de tener a las personas correctas. (...) Siempre he sido un ferviente defensor de que, si una película funciona, lo hace porque hay un buen trabajo de equipo. Y puedes tener allí a los nombres más importantes de la industria, o a los actores de moda, pero no te van a ayudar en nada si la película no funciona. Es algo que he visto una y otra vez y lo he comprobado con todas las grandes estrellas. (...)

### **Texto (extractos):**

Gabriel Lerman, Entrevista con Clint Eastwood, Dirigido por, julio-agosto 2014.

Las primeras (y equivocadas) sensaciones le pueden otorgar a **JERSEY BOYS** la categoría de film menor, encargo o película bisagra entre proyectos más determinantes, como en los tiempos que rodaba o interpretaba thrillers de éxito asegurado (**La lista negra**, **El principiante**) para paliar el fracaso comercial de los títulos más arriesgados



que había dirigido justo antes (**Bird y Cazador blanco, corazón negro**). Así, después de enfrentarse con uno de los personajes más vanidosos, poderosos y siniestros de la historia americana del siglo XX, J. **Edgar Hoover**, apelando mejor a sus contradicciones personales que a sus terribles certezas políticas, y antes de adaptar en **El francotirador** (en fase de postproducción) la autobiografía de un miembro de los Navy Seal considerado el francotirador más eficaz de todo el ejército norteamericano, otra película que se adivina conflictiva, Eastwood decidió enfrascarse en un proyecto más *clean* que reconstruye las luces más que las sombras en la vida y carrera musical de Frankie Valli, cantante caracterizado por una voz de falsete cuyo estilo se inscribe a medias entre los residuos del rock'n'roll, el pop de los cincuenta y sesenta, el meloso doo-wop y ya en solitario, una vez disuelto el grupo, el pop mainstream de casino de Las Vegas de los últimos sesenta.

Podría llamar más la atención el hecho de que **JERSEY BOYS** se base en el espectáculo musical del mismo título, estrenado en Broadway en 2005 y representado en la actualidad tanto en Nueva York como en un escenario del West End londinense con actores distintos a los de la versión original (del reparto de la obra en 2005, solo repite en el film de Eastwood el que interpreta a *Valli*, John Lloyd Young). La relación entre musical teatral y musical cinematográfico resulta absolutamente natural en estas ciudades: en Nueva York y Londres se puede ir una noche a ver la película de Eastwood y al día siguiente el musical, y establecer, si se quiere, las comparaciones pertinentes. Pero el director de **Sin perdón** ha tomado una cierta distancia en un momento en que tanto el cine se nutre de musicales como estos se inspiran en el cine (este verano se representan en Londres,



aparte de los clásicos “Miss Saigón”, “Los miserables”, “El fantasma de la ópera”, “Evita”, “Juego de pijamas” y “Mamma mía!”, adaptaciones en formato musical de películas como **Once**, **Billy Elliot**, **Matilda**, **Charlie y la fábrica de chocolate**, **Shakespeare in Love**, **Caballo de batalla** e incluso...¡El guardaespaldas!

Aunque es fiel a su estructura narrativa con elementos semidocumentales, en la que distintos pasajes del relato son explicados en primera persona, directamente hablando a cámara, por los otros tres miembros del grupo (*Valli* solo se dirige al espectador en la secuencia final), el film de Eastwood anula por decirlo de alguna manera la conciencia clásica del género musical: es una película sobre música, como **Bird**, pero no un musical en el sentido ontológico del término, ya que las interpretaciones musicales son estrictamente diegéticas y corresponden a actuaciones y grabaciones, los protagonistas no cantan para expresar sus verdaderos sentimientos (cantan cuando actúan: son unos profesionales) y solo hay una coreografía en toda la película, y es al final, fuera de la historia, en la idealización de los propios personajes, cuando todos se reencuentran en una calle y bailan para celebrar los viejos tiempos con una canción dispuesta por el director, ya que no surge de fuente diegética alguna.

De este modo, el acercamiento de Eastwood al género -antes de embarcarse en la producción de **JERSEY BOYS**, el director estuvo trabajando con Beyoncé en una nueva versión de Ha nacido una estrella que podía obedecer a un patrón más clásico, pero finalmente el proyecto fue cancelado- se produce desde una considerable distancia, como si el cineasta no quisiera que la efusividad del baile, la ética fantasiosa de la coreografía, ralentizara la propia historia o apartara el foco de la cotidianidad de los personajes que

le interesa capturar. Por ello **JERSEY BOYS** es más un no-musical que un musical, lo mismo, pero en sentido contrario, a lo realizado en los escenarios del West End con la película de Spielberg sobre **Caballo de batalla**: si en este caso se ornamenta una historia con músicas, en el del film de Eastwood se despoja al musical de sus danzas y canciones “desde fuera”, siendo una propuesta más naturalista y vagamente documental que la propia obra original.

Eastwood filma en **JERSEY BOYS** otra música que no es jazz, ni blues ni country, sus géneros predilectos. Eso impone también otro tipo de distancia. Aunque suene algo reduccionista, cuando filma jazz (**Bird**) es un autor; cuando filma pop y doo-wop (**JERSEY BOYS**), es un artesano. Su mirada es aquí menos personal. Cierto que la historia de *Frankie Valli* se ajusta bastante bien a las claves del biopic sobre ascenso, caída y regeneración de una estrella musical, pero más allá de un divorcio violento, *Valli* no padeció los tormentos del alcohol o las drogas como otros músicos biografiados en las últimas décadas por el cine (Charlie Parker, Ray Charles, Johnny Cash, Phil Spector), y el lado oscuro de su itinerario por el show business quedó representado tan solo por las patéticas maquinaciones y malversaciones económicas realizadas por otro miembro de la banda, *Tommy DeVito*, lo que les llevó a todos a la cárcel en alguna ocasión y a actuar a destajo para saldar la deuda contraída por *DeVito* con un mafioso. *Valli* no es Charlie Parker (ni Jimi Hendrix o James Brown, de quienes también se ultiman o preparan sendos biopics), y de este modo Eastwood puede pasar de puntillas por los aspectos más sórdidos que este tipo de films biográficos acostumbran a utilizar como base y reclamo.

La elección de un grupo como The Four Seasons dice bastante de los propósitos de Eastwood: no hay aristas ni requiebros dignos de mención más allá de la deuda contraída y saldada a base de actuaciones en locales de todo tipo, grandes escenarios y tugurios, o la trágica muerte de una de las hijas de *Valli*. La acción arranca en Nueva Jersey, en 1951, y se prolonga hasta 1990, con el reencuentro de los cuatro miembros del grupo con motivo del homenaje que se les realizó en el Rock'n'Roll Hall of Fame, el salón de la fama al que todos los músicos americanos están condenados de un modo u otro. La mecánica narrativa es muy clásica: cómo se construye una estrella, cómo alcanza el triunfo, los pequeños problemas de relación entre los integrantes del grupo, algunos apuntes familiares de cada uno de ellos, la gestación de sus grandes éxitos (“Sherry” como banda, “Can’t Take My Eyes off you” de *Valli* en solitario), un enfoque algo más intenso sobre el personaje de *Bob Gaudio* (el teclista y compositor), la separación y el reencuentro no feliz, pero sí comprensivo. El libreto de Marshall Brickman, guionista que espacia mucho sus trabajos -no aparecía en un crédito cinematográfico desde 1994- y es conocido sobre todo por sus colaboraciones con Woody Allen -**El dormilón**, **Annie Hall**, **Manhattan**, **Misterioso asesinato en Manhattan**- es muy cartesiano y Eastwood acata las reglas

Su implicación es menos personal que en **Bird**, ya que *Charlie Parker* es uno de los músicos preferidos del director (y su film es un canto triste a la forma en que se autodestruyó, pero sin comentario moral ninguno), y *Valli* tan solo pertenece a su mismo tiempo y no hay



nada por lo que llorar ni juzgar. Pese a ello, a esa distancia afectiva, la pertenencia a una misma época de ebullición musical, cinematográfica, social y política en Estados Unidos, los años cincuenta del siglo XX, concita otro tipo de reflexiones. Eastwood vuelve a realizar la concienzuda reconstrucción de un pretérito no tan lejano esencialmente mediante el empleo del color (muy diluido en la primera hora de metraje) y de la luz, evocando de manera puntillosa ciertos aspectos (la configuración de los despachos en el célebre edificio neoyorquino Brill Building, donde se gestaron tantas canciones de Johnny Mercer, Burt Bacharach, Phil Spector, Carly Simon y los propios Four Seasons, o una actuación en el programa televisivo “American Bandstand”). Pero sin implicarse en lo afectivo, si quiere mostrarse a sí mismo como participante de aquella ebullición. Eastwood no deja de retratar en **JERSEY BOYS** la época en la que él empezaba como actor, de ahí que veamos fugazmente su rostro en un televisor durante la emisión de un episodio de la serie del Oeste **Rawhide**. No es un auto-homenaje, sino la certificación de que él también estuvo ahí, y desde el otoño activo de su carrera lo comenta en retrospectiva viéndose cómo era, evocándose cuando tenía la misma edad que el cantante de la ficción representada.

**JERSEY BOYS** es un film más distendido que severo en líneas generales: el gángster que encarna Christopher Walken, amigo y protector de *Valli* y compañía, llora emocionado en el club cuando le escucha interpretar una de sus canciones, reverso cómico al de una situación idéntica en **Terciopelo azul**, cuando el mafioso interpretado por Dennis Hopper (Walken es hoy lo que era Hopper en los ochenta) se emociona y llora también al escuchar a Isabella Rossellini interpretar en otro club la canción de Bobby Vinton. Esa distensión



no impide momentos tan intensos como el travelling frontal de aproximación a *Valli* tras el funeral de su hija *Francine*: cuando la cámara está llegando a él, en ligero contrapicado, *Valli* aparta la mirada como si se avergonzara y no quisiera que nadie captara ese gesto. La música, en un drama sobre músicos, también está muy bien utilizada: hay las canciones diegéticas, los fondos instrumentales a lo Eastwood compuestos por su hijo Kyle (escenas generalmente de conversaciones en un café) y las canciones extradiegéticas: durante la secuencia del entierro de *Francine* se escucha “My Eyes Adored You”, y lo que parece un cliché (una canción inflamada de emoción de la que podría prescindirse) tiene sentido, ya que se trata del tema que *Valli* le cantó escenas antes a su hija adolescente para dormirse después de una discusión familiar.

Al final, cerrada la historia, cuando solo queda la imaginación y los personajes se ponen a bailar en plena calle, Eastwood revierte otro cliché. Justo antes, durante la fiesta de homenaje en el Rock’n’Roll Hall of Fame, los actores aparecen artificialmente envejecidos, esos maquillajes que se notan tanto. No es más que un juego para, en la coreografía final, en la fantasía que supone todo film musical, devolverles sus rostros jóvenes y mostrarlos como eran en su plenitud, antes del acre paso del tiempo.

#### **Texto (extractos):**

Quim Casas, “Eastwood, la música americana y los musicales” en sección “En primer plano”, Dirigido por, septiembre 2014.



**Martes 24, 21 h.**

**Sala Máxima del Espacio V Centenario**  
**(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)**

**Entrada libre hasta completar aforo**

## **EL FRANCOOTIRADOR**

(2014) EE.UU. 132 min.

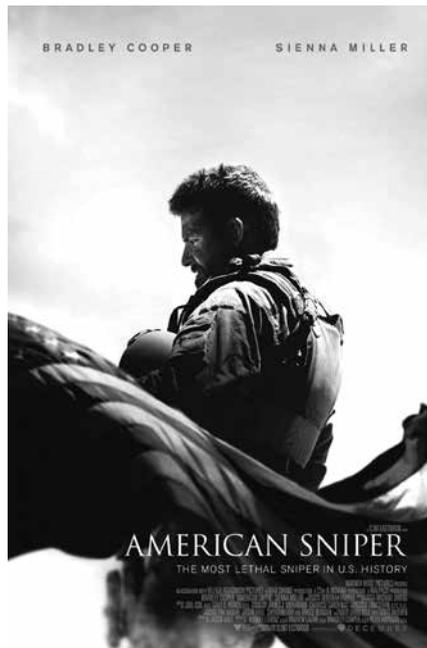
**Título Orig.-** American Sniper. **Director.-** Clint Eastwood.

**Argumento.-** El libro "American Sniper: the autobiography of the most lethal sniper in U.S. Military History" (2012) de Chris Kyle, Scott McEwen y James Defelice. **Guión.-** Jason Dean Hall. **Fotografía.-** Tom Stern (2.39:1 Panavisión - Technicolor). **Montaje.-** Joel Cox y Gary Roach.

**Música.-** Clint Eastwood. **Productor.-** Clint Eastwood, Robert Lorenz, Bradley Cooper, Andrew Lazar y Peter Morgan. **Producción.-** Malpaso Productions - Mad Chance Productions - 22 & Indiana Pictures - Village Roadshow Pictures para Warner Bros.

**Intérpretes.-** Bradley Cooper (*Chris Pyle*), Sienna Miller (*Taya Kyle*), Jake McDorman (*Biggles*), Luke Grimes (*Marc Lee*), Cory Hardrict (*Dandridge*), Navid Negahban (*Jeque Al-Obodi*), Keir O'Donnell (*Jeff Kyle*), Kevin Lacz (*Dauber*), Eric Close (*agente Snead*), Marnette Patterson (*Sarah*), Sammy Sheik (*Mustafá*).

**versión original en inglés con subtítulos en español**



*1 Oscar: Montaje de sonido (Alan Robert Murray & Bub Asman)*

*5 candidaturas: Película, Actor principal, Guión adaptado, Montaje y Mezcla de sonido (John T. Reitz, Gregg Rudloff y Walt Martin)*

*Película nº 37 de la filmografía de Clint Eastwood (de 39 como director)*

Música de sala:

**Enemigo a las puertas** (*Enemy at the gates*, 2001) de Jean-Jacques Annaud

Banda sonora original de James Horner



*“(...) Estuve siguiendo en los periódicos esta historia. Había leído varios artículos sobre Chris Kyle y más tarde salió el libro y me lo compré. Estaba leyendo las últimas 30 páginas cuando Dan Feldman de Warner Brothers me llamó y me dijo que estaban trabajando en un proyecto sobre él. Le expliqué que precisamente estaba leyendo el libro, y que además sabía que Spielberg iba a hacer la película, porque lo había leído en el periódico, y me dijo que no, que eso había cambiado y que les interesaba mucho la posibilidad de que fuese yo quien dirigiera la película. Le respondí que me dejara terminar de leer las últimas treinta páginas y que le llamaría. Así que esa tarde me senté, terminé el libro, y por supuesto que el final de la película no figuraba en él porque se publicó antes de que las cosas terminaran trágicamente. Aún así me gustó y a continuación pedí que me dejaran leer el guión. Una cosa fue llevando a la otra y finalmente Bradley Cooper me llamó. Llevaba mucho tiempo hablando del proyecto y entonces me preguntó si a mí me interesaba dirigir la película. Le dije que sí. Él estaba muy entusiasmado pero le pedí que me diera un poco de tiempo. Le expliqué que quería coger un avión e ir a hablar con la viuda de Chris Kyle, porque me interesaba saber cuál era la opinión de los familiares y allegados a él, a la hora del casting, me interesa acercarme a la realidad tanto como me fuese posible. No quería buscar necesariamente gente que se pareciera a los protagonistas de la historia real, pero sí que tuvieran la misma energía que tenían, particularmente tanto él como ella. Bradley vino conmigo. Conocimos a sus hijos, a sus padres, a todo el mundo. Fue una visita interesante porque coincidió con el primer aniversario de su muerte, por lo que no fue la mejor de las ocasiones, pero desde el punto de vista de un cineasta fue muy bueno conocer a toda esta gente, hablar con ellos, conocer bien a Taya, que nos lo contó todo con muchos detalles. Me pareció un personaje muy interesante. Así fue como me involucré. (...)”.*



*“(...) Creo que con cada proyecto uno aprende algo sobre sí mismo, y sobre los sentimientos que ese proyecto le genera. Si haces una película sobre la guerra, y te empiezas a preguntar cuales son tus sentimientos hacia la guerra, luego te cuestionarás tus posiciones políticas con respecto a tu país. Todo eso te genera un gran conflicto emocional, porque inevitablemente vas a ponerte en el lugar de los personajes y te vas a preguntar cómo resolverías tú esas cosas si tuvieras que enfrentarte a ellas. (...)”*

*“(...) Las guerras son tiempos muy dramáticos en los que todo lo que ocurre encuentra a los protagonistas entre la vida y la muerte, son épocas muy difíciles y como la base de un buen drama pasa por el conflicto, las guerras suelen funcionar muy bien en el cine.” (...)*

*“(...) Crecí en la década de los treinta y cuarenta. Tenía once años cuando comenzó la Segunda Guerra Mundial, por lo que tuve la oportunidad de ver muchos tipos de actitud frente a la guerra y el patriotismo. Durante la Segunda Guerra Mundial, todo el mundo era muy patriótico y tenía mucha simpatía por nuestros soldados. Uno escuchaba lo que estaba pasando en los países que habían sido invadidos, y además cuando ibas al cine veías los cortos de noticias como Movietone News, y allí te enterabas de cosas como la invasión de Iwo Jima, algo que luego me ayudó mucho cuando me llegó el momento de hacer mis películas sobre el tema. Soy de una generación en la que todo el mundo era patriótico y creía en lo que se estaba haciendo. Lo que es muy interesante es que pasaron solo cuatro años desde que terminó la Segunda Guerra Mundial hasta que empezó la de Corea. Se suponía que no iba a haber más guerras, y de pronto, me llamaron para el reclutamiento. Ingresé en el ejército en 1951, que fue justo en la primera parte de la Guerra de Corea. Todos nos preguntábamos qué era lo que estábamos haciendo allí, y supongo que en los años sucesivos, como por ejemplo en la guerra de Vietnam, las preguntas se intensificaron y los que no entendían qué diablos hacíamos allí eran muchos más. La pregunta que se hacía la gente era por qué insistíamos en seguir haciendo lo mismo y*

cuándo se iba a terminar todo esto. Es como si la Segunda Guerra Mundial fuera la que iba a terminar con todas las demás, pero luego descubrimos que no era así y que era una historia de nunca acabar. Todo eso te lleva a hacerte preguntas sobre la Humanidad y sobre su capacidad para mantener la paz. Daría la sensación de que la Historia no está del lado de la paz, lo cual a veces es una manera un poco deprimente de ver las cosas, pero esa es la realidad. Lo cierto es que las guerras llegan y se van, y lo único positivo que tienen es que marcan un momento muy creativo en la Historia de la Humanidad. Por lo general durante la guerra la Humanidad suele hacer un montón de avances, no solo en el plano tecnológico sino en muchos más, debido a la prisa y a la necesidad. Es una vergüenza que las cosas se den así, pero es una gran verdad. Por suerte, nunca me tocó entrar en combate, pero sé cómo disparar un rifle. Creo que la última vez que tuve un M1 fue durante el rodaje de **GRAN TORINO**, cuando me tocó decir: “márchate de mi jardín”. (...) Lo cierto es que cuando Estados Unidos invadió Irak yo no estuve a favor de esa decisión por la misma razón por la que no estuve a favor de la Guerra de Corea, y todas las que vinieron después. Es que si creces durante la Segunda Guerra Mundial, y has visto todo el sufrimiento que eso generó en tantas naciones del mundo, lo que siempre te preguntas es por qué tenemos que seguir peleando y haciendo la guerra sin solución de continuidad.” (...)

“(...) Pienso que Chris Pyle era un héroe, simplemente por el hecho de que se dedicaba a hacer tareas de vigilancia, que cubría a los marines, a los SEALs, al ejército, a la infantería, al que lo necesitara. Enviaban a estos francotiradores para cubrir todos los ángulos. (...) Él creía que estaba haciendo lo correcto, pero cuando trabajas en algo semejante, lógicamente llega un momento en que comienzan a aparecer las dudas y te empiezas a preguntar si efectivamente estás haciendo lo que debes. (...) También el francotirador iraquí que aparece en la película es un héroe para su gente, sin ninguna duda. Es un héroe para los que siguen su filosofía y para los que están de ese lado de la confrontación. Creo que un héroe es alguien que va más allá de sus posibilidades para ayudar a los demás, aunque estos sean sus compañeros en el combate, de la misma manera en que lo es alguien que se mete en un edificio en llamas para rescatar a los que han quedado atrapados allí dentro. Hoy en día, todo aquel que se apunta para participar como voluntario en la guerra es un héroe, aunque haya mucha gente que no lo vea de esta manera. En otros tiempos, si alguien recibía una medalla al valor era algo muy importante. Si te jugabas la vida para salvar a tus compañeros de una bomba que estaba a punto de estallar y sobrevivías, luego te iban a tratar como a un héroe. (...)”

#### **Texto (extractos):**

Gabriel Lerman, “Entrevista con Clint Eastwood”, Dirigido por, febrero 2015.



*“Mi tío fue asesinado por un francotirador en la Segunda Guerra Mundial. Se nos ha enseñado que los francotiradores son cobardes, te disparan por la espalda. Los francotiradores no son héroes. Y si son invasores, son peores. Pero si estás en el techo de tu casa defendiendo a tu familia de los invasores que han venido de 10.000 km de distancia, entonces no eres un cobarde francotirador: eres valiente, eres un vecino.*

**Michael Moore**

La secuencia de arranque de **EL FRANCOOTIRADOR** no solamente sirve para presentarnos *in media res* a su protagonista, *Chris Kyle* (Bradley Cooper), cuando resuelve de forma expeditiva un dilema ético en plena Guerra de Iraq, sino que, sobre todo, funciona como rima de otra escena posterior, en la que, ante una disyuntiva similar -un niño que coge un lanzagranadas de forma amenazadora-, el marine duda, apura mucho más la toma de una decisión al respecto. Entre ambos momentos se produce una toma de conciencia personal, pero también moral, de *Kyle*, definido por Clint Eastwood y por su guionista, Jason Dean Hall, como un representante de ese tipo de estadounidense medio que se vio profundamente afectado por un acto terrorista como el 11-S, que marcó, alteró y oscureció para siempre el modo en el que los americanos viven su vida, llevándoles a cuestionar sus miedos, transmitiéndoselos a otras personas, volcándose en represalias a pesar de que comporten el riesgo de desatar una asfixiante espiral de violencia no muy diferente a la de Oriente Medio o Irlanda del Norte, y con el peligro de empeorar las cosas en lugar de mejorarlas mediante los castigos, la venganza, el racismo y la marginación de grupos étnicos. Cegado, como sus compañeros de los Navy SEALs, por las proclamas políticas vengativas de la Administración Bush, e impulsado por sus propias creencias religiosas, acaba en realidad enfangado en un conflicto bélico asfixiante, de contornos casi pesadillescos -el diseño de producción de Charisse Cardenas y James J. Murakami



se encarga de subrayar lo monótono del paisaje urbano iraquí, transmitiendo una terrible sensación de reiteración, como si fuera una versión bélica del mito de Sísifo-, que le llevan a perder el sentido de la realidad, a obsesionarse con su misión y a desconectar de su propio entorno familiar, para él apenas un lugar de paso antes de volver a empuñar el rifle de francotirador... Al menos, hasta que el fallecimiento de algunos de sus compañeros más cercanos, como *Marc Lee* (Luke Grimes) y *Squirrel* (Jake McDorman), le hacen asumir de forma más frontal su propia mortalidad y, al mismo tiempo, la de los que le rodean: no en vano, sus agonías son mucho más crudas, más incómodas, que ninguna de las defunciones que les preceden. A través de ese detalle, el director remarca cómo ha dejado de convertirse en una abstracción, en algo aparentemente inalcanzable, para llegar a ser una terrible realidad.

Ese conflicto cotidianidad/combate ya lo reflejaba Kathryn Bigelow, con mayor acritud, y mucha más amargura, en su **En tierra hostil** (*The Hurt Locker*, 2008), pero aquí Eastwood le da mayor centralidad a la figura de la mujer de Kyle, *Taya* (Sienna Miller), y a cómo su relación sentimental, a medida que aquél va incorporándose a los distintos despliegues de su batallón, va deteriorándose porque, de forma casi inconsciente, el marine crea vínculos sentimentales más fuertes con sus compañeros de destacamento que con su propia familia. Las miradas ausentes de Cooper transmiten con mucha eficacia el vacío emocional que siente su personaje cuando tiene que ejercer de *pater familias*, un rol en el que se siente incómodo, desplazado -lo que funciona por contraste con las secuencias de los flirteos con *Taya*, cargadas de sentido del humor, y en las que, además, se adivina cierto trabajo de improvisación que las dota de mayor frescura-, algo que, por otro lado, es bastante habitual entre los soldados que vuelven a su hogar tras pasar meses desplegados, y que quieren reafirmar su papel como miembro de la familia, lo que puede

provocar tensiones, sobre todo porque pueden sentirse presionados para compensar el tiempo perdido, frente a lo que es esencial: una comunicación paciente, ir poco a poco, bajar las expectativas y tomarse tiempo para volver a reencontrarse. A ese respecto, resulta fundamental el momento en el que *Kyle* se encuentra, en un taller mecánico al que ha acudido junto a su hijo *Colton* (Max Charles), con un veterano que le agradece que le salvara la vida en combate: el choque de realidades que se produce en ese instante desconcierta al protagonista, le incomoda y enfatiza su sensación de desplazamiento. Solamente su moralidad tejana le impide, como al *Jeremy Renner* de **En tierra hostil**, dejar atrás definitivamente a su familia y centrarse en sus tareas militares, en las que se convierte en la figura heroica que no sabe ser en territorio estadounidense. Lástima que el guión de *Jason Hall* no sepa ser, en ese sentido, tan conciso, tan directo, como el de *Mark Boal*: lo estimulante de ese conflicto íntimo se diluye a base de reiteraciones innecesarias, que no aportan demasiado al conjunto del film.

Donde **EL FRANCO TIRADOR** encuentra su personalidad es, en realidad, en las secuencias bélicas, que son también en las que se adivina a un *Eastwood* más cómodo, más estimulado por el reto de transmitirle al espectador, a través de la pantalla, la experiencia bélica de su protagonista. De ahí que las escenas en las que, inicialmente, ejerce como francotirador, sean deliberadamente lentas, distanciadas: asistimos a sus acciones, que ejerce con profesionalidad y frialdad, a través de la mirilla de su rifle, lo que en algunos momentos proyecta la (buscada) sensación de que estamos asistiendo a una especie de *shooter* en primera persona, que representa el lado más aburrido, más funcional de la guerra. Desde el momento en que *Kyle*, ansioso por contribuir con algo más que disparos a gran distancia, coge su rifle SR-25 y ayuda a un grupo de soldados estadounidenses, el director altera el tipo de planificación que había usado hasta el momento, y empieza a mover más la cámara, además de forma más nerviosa. Es, sin embargo, en la emboscada posterior en la que *Eastwood* muestra, por fin, sus cartas, y planifica una *set piece* mucho más elaborada a nivel de montaje y de ritmo interno, que puede leerse como una especie de primer esbozo de lo que será su trabajo en el resto del largometraje. Combinando planos cortos con otros ligeramente más largos, en los que usa *travellings* rodados con *steadycamp* para no alterar la sensación de dinamismo -su director de fotografía habitual, *Tom Stern*, rompe con su clasicismo habitual introduciendo temblores y saltos en el encuadre-, mantiene su característica claridad en la geografía de las acciones, sobre todo porque respeta a rajatabla la disposición de los elementos (y los personajes) en la pantalla, y evita saltarse el *raccord* siempre que puede. A lo que ayuda la concepción lineal del movimiento de los actores -heredada de su experiencia en el western: los enfrentamientos con los iraquíes, de hecho, están concebidos desde esa perspectiva-, que *Eastwood* intenta simplificar al máximo, precisamente, para no tener la necesidad de recolocar al espectador: en los planos de situación con los que abre las secuencias tienen toda la información que necesitan. Que, dentro de esos márgenes estilísticos, las *set pieces* sean cada vez más caóticas, más desenfundadas, pretende ser



un reflejo del tortuoso proceso interior de su protagonista.

Más que a través de la relación de *Kyle* con su familia -que no tanto por la reiteración que antes mencionaba, como por la brusquedad con la que se cierra el conflicto: no parece que el director estuviera muy interesado en su retorno a la realidad-, donde **EL FRANCOTIRADOR** realmente refleja las consecuencias de la agresiva política revanchista post 11-S de la sociedad estadounidense es en la (enfermiza) obsesión de su protagonista por vengar a sus camaradas, cazando de una vez por todas, y sin importarle las consecuencias de sus acciones, a *Mustafá* (Sammy Sheik), su *doppelganger* iraquí. No es casual, desde luego, que sea al abatirlo cuando, por fin, el personaje de Cooper decida volver a la existencia civil: de alguna manera, ha eliminado su lado oscuro, ha purgado sus pecados y ha descubierto, como tantos otros norteamericanos, el absurdo de la intervención en un conflicto interesado, teledirigido, en defensa de la libertad.

**Texto (extractos):**

Tonio L. Alarcón, “El francotirador: vale la pena ser un ganador”, Dirigido por, febrero 2015.

**EL FRANCOTIRADOR** (El francotirador americano en su título original, conviene recordarlo) es uno más de esos films de Eastwood con tema controvertido y teórico discurso ambiguo... según la óptica ideológica de cada uno, obviamente. Es posible que la derecha estadounidense, incluida la más recalcitrante que aplaude los despropósitos de Donald Trump, se moleste porque Eastwood no haga exaltaciones de Chris Kyle (1974-2013), del mismo modo que se molestará la izquierda (también la izquierda europea, si es que realmente existe) por el hecho de que en estas películas no se critiquen ni



cuestionen abiertamente las posturas de estos personajes. Se tomaron como espejismos “progresistas” **Bird** y **Cazador blanco, corazón negro**, cuando la realidad es que **Sin perdón** cuestiona la violencia institucionalizada, **Poder absoluto** muestra los desmanes de un presidente estadounidense que es capaz de engañar a su mejor amigo y mentor acostándose con su esposa, y **Gran Torino** reflexiona sobre las secuelas de la guerra (de Corea) y el racismo lejos de todo dogma o paradigma esperado. (...)

(...) Al inicio de **EL FRANCOTIRADOR**, *Chris Kyle* se dispone a disparar desde un tejado contra el niño iraquí que, en la calle, lleva una granada. Duda por un momento, y la duda genera la suspensión del tiempo. En el siguiente plano, en una muestra de excelente continuidad narrativa a través de distintas épocas en la vida del protagonista, vemos a *Kyle* de niño, después de joven en el rodeo, asistimos a las relaciones con su padre, recto y conservador, y con su hermano, siempre a su sombra. Una escena breve, la paliza que le da al amante de su compañera cuando los encuentra juntos en la cama, sirve para atisbar la violencia que anida en él desde que su padre le dijo que debía protegerse y proteger siempre a su hermano, y que el uso de la violencia les debía estar permitido. Conoce a la que será su esposa, *Taya* (Sienna Miller), ve los atentados terroristas por televisión, se alista en el ejército y sufre el duro adiestramiento; a *Kyle* lo tratan como recluta del mismo modo que el Eastwood de la ficción trataba a sus soldados en **El sargento de hierro** (1986). Sigue la boda, la llamada a filas, el primer despliegue en Faluya. Han pasado treinta minutos de metraje y, en este punto, Eastwood vuelve al presente del relato, con *Kyle* apuntando al niño contra quien finalmente disparará. La economía narrativa de este primer bloque es

de extremada precisión. No es necesariamente un flashback. No debemos suponer que en ese breve instante en el que *Kyle* se plantea disparar o no contra el niño, toda su existencia ha pasado por su cabeza, aunque la equiparación no resultaría tan extraordinaria. Al fin y al cabo, si se dice que toda la vida desfila ante tus ojos en el momento previo a la muerte, ¿por qué no recordarlo todo cuando en vez de morir te dispones a matar?

La economía del tiempo narrativo continúa siendo igual de precisa cuando Eastwood deja definitivamente de lado el pasado para centrarse en un presente que avanza de forma lacónica. El rostro de *Kyle* contemplando las imágenes televisivas del 11-S representa el enésimo fin de la inocencia norteamericana (tras Kennedy, Marthin Luther King...) y ya no hay vuelta atrás. Después del episodio con el niño, se suceden disparos y víctimas, escaramuzas y tiroteos. Vaciado del relato: el francotirador hace lo único que sabe hacer, sin el ornamento dramático de **Enemigo a las puertas** (*Enemy at the Gates*, 2001), el film de Jean-Jacques Annaud sobre el sitio de Stalingrado, aunque también hay en el de Eastwood un enfrentamiento obsesivo con el francotirador rival. Después volver, pero cómo y adónde. La guerra aísla, por lo que las fases en la retaguardia, en casa, junto a la familia, mantienen siempre el eco sordo del conflicto y no hay posibilidad de rehabilitación, algo que Eastwood expresa mucho mejor aquí que en todas las películas sobre las repercusiones de la guerra de Vietnam que Hollywood ha producido.

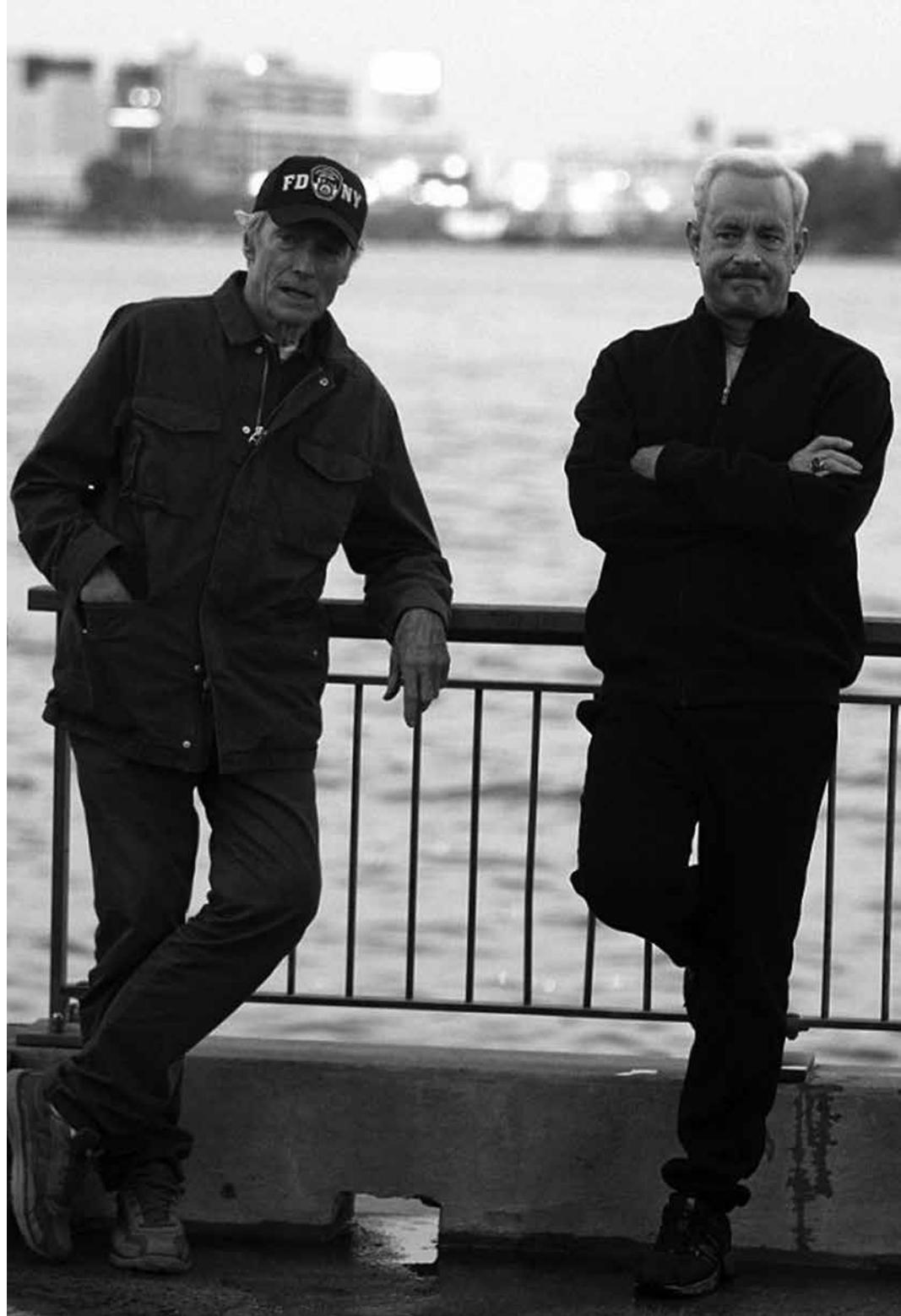
En **EL FRANCOTIRADOR** solo hay un regreso al pasado. Pasado y presente permutaban constantemente en *Bird*. En *Sully* hay otra excelente utilización del tiempo discontinuo: el presente del accidente aéreo descompuesto en tres bloques distintos en los que aparece anunciado, entrevistado o visto en su totalidad, junto a la breve y puntual rememoración por parte de *Sully* (Tom Hanks) de fragmentos de su juventud y de los primeros vuelos que realizó. (...)

(...) Volver, pero cómo y adónde, decíamos en relación a la segunda mitad de **EL FRANCOTIRADOR**. La película habla de la dificultad de interiorizar la violencia y continuar llevando una vida corriente lejos del frente bélico, Iraq en este caso, y eso lo muestra Eastwood, así que es cualquier cosa menos una película sobre la épica americana en tiempos de la guerra del Golfo, si es que alguien ha creído alguna vez en esa épica. Como tantos biopics sobre músicos adictos a las drogas y otros excesos, la guerra, la imposibilidad de abstraerse de ella cuando *Kyle* pasa seis semanas en casa, distancia a la pareja. En nada difiere **EL FRANCOTIRADOR** de las estructuras tradicionales del género, pero el tema plantea preguntas mucho más difíciles de responder (...).

### **Texto (extractos):**

*Quim Casas & Tomás Fernández Valentí*, “Estructura, tiempo e historia en los biopic de Clint Eastwood” en sección “Análisis”, Dirigido por, noviembre 2016.





**Viernes 27, 21 h.**

**Sala Máxima del Espacio V Centenario**  
**(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)**  
**Entrada libre hasta completar aforo**

## **SULLY**

(2016) EE.UU. 96 min.

**Título Orig.-** Sully. **Director.-** Clint Eastwood. **Argumento.-**

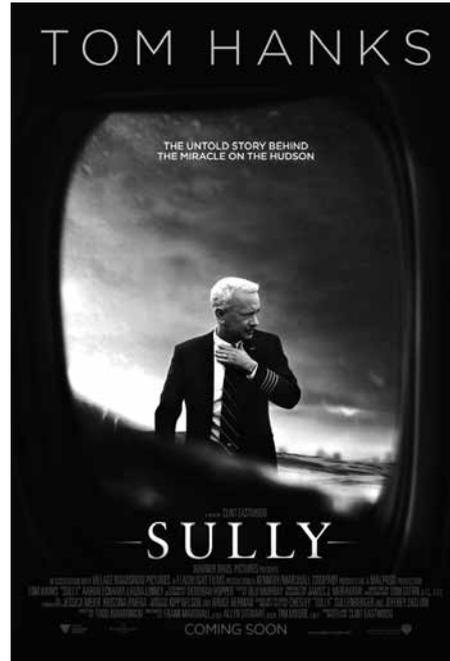
El libro "Highest Duty: my search for what really matters"  
(2009) de Chesley Sullenberger "Sully" & Jeffrey Zaslow.

**Guión.-** Todd Komarnicki. **Fotografía.-** Tom Stern (2.39:1  
Panavisión - Technicolor). **Montaje.-** Blu Murray.

**Música.-** Clint Eastwood, Christian Jacob & The Tierney  
Sutton Band. **Productor.-** Clint Eastwood, Frank Marshall,  
Tim Moore y Allyn Stewart. **Producción.-** Malpaso  
Productions - FilmNation Entertainment - Flashlight Films  
- The Kennedy/Marshall Company - RatPac Entertainment  
- Village Roadshow Pictures para Warner Bros.

**Intérpretes.-** Tom Hanks (*Chesley "Sully" Sullenberger*),  
Aaron Eckhart (*Jeff Skiles*), Laura Linney (*Lorraine*), Anna  
Gunn (*dra. Elizabeth Davis*), Autumn Reeser (*Tess Soza*),  
Ann Cusack (*Donna Dent*), Holt McCallany (*Mike Cleary*),  
Mike O'Malley (*Charles Porter*), Jamey Sheridan (*Ben  
Edwards*).

*versión original en inglés con subtítulos en español*



*1 candidatura a los Oscar: Montaje de sonido (Alan Robert Murray & Bub Asman)*

*Película nº 38 de la filmografía de Clint Eastwood (de 39 como director)*

Música de sala:

**Sully (Sully, 2016) de Clint Eastwood**

Banda sonora original de **Clint Eastwood, Christian Jacob & The Tierney Sutton Band**

Sería triste que **SULLY**, la última película de Clint Eastwood, sacase nuestra nostalgia cinéfila y eso nos ayudase a desestimarla como posible canto de cisne, solo porque no responde a las constantes más previsibles y ambiguas de su obra, ahora con una actitud introspectiva y minimalista, sin tiros ni desafíos ante la autoridad, en un ejercicio propio de alguien dispuesto a utilizar la goma en lugar del lápiz. Dicho esto, me parece necesario reconocer que no la considero una obra maestra pese a su extraña perfección, moviéndose en círculos concéntricos donde se vuelve una y otra vez a las mismas imágenes, en busca de nuevos significados. Es pequeña, casi diminuta aunque sus imágenes partan de un accidente de aviación en el cual no hubo víctimas, apenas orquestadas por la banda sonora (una de las menos audibles de toda su carrera) o sus diálogos (carentes de énfasis y cinismo). Ni siquiera es poderosa desde una perspectiva visual, aunque se escenifique en Nueva York y su actor principal sea Tom Hanks, una ciudad despojada de su atractivo icónico y un actor despojada de su glamour, entregándose al espectador sin demasiada retórica, quizás para que él mismo construya su película.

El 15 de enero de 2009 un avión despegó del aeropuerto de La Guardia (Nueva York). Era el vuelo 1549 de US Airways, con un pasaje de 155 personas. Mientras intentaba ganar altura, una bandada de gansos chocó contra el fuselaje y destrozó los dos motores, obligando a los pilotos a solicitar una pista para regresar al aeropuerto e intentar un aterrizaje de emergencia, que no fueron capaces de realizar al darse cuenta de que perdían altura demasiado aprisa. En unos segundos tuvieron que optar por un plan B, y el capitán decidió amerizar en las aguas del río Hudson, haciendo una maniobra para la cual la suerte era tan necesaria como la pericia técnica. Consciente de los riesgos, el capitán pidió a los pasajeros que se preparasen para un impacto, sin explicarles sus intenciones porque no había tiempo. Poco después el avión flotaba sobre el agua, nadie había sufrido heridas importantes, y todo el mundo pudo mantenerse en pie sobre las alas o en botes salvavidas hasta que varios ferrys se acercaron para socorrerlos. A todo esto, que sucedió realmente, lo llamaron “el milagro del Hudson” y al capitán *Chesley Sullenberger*, alias *Sully* (Tom Hanks), lo convirtieron en un héroe nacional aunque solo fuese un individuo normal que había intentado hacer las cosas lo mejor que supo, en un momento de extrema presión y dificultad.

Durante el escaso metraje de la película (muy por debajo de lo que suele ser habitual en Eastwood), el accidente se muestra varias veces pero no siempre como reflejo de la realidad, sino también como si fuera parte de un sueño o transformado en una especie de videojuego en el interior de un simulador. Esas transformaciones nos sirven para penetrar en la psique del protagonista (con quien compartimos la parte traumática que nos niega la contenida y matizada interpretación de Tom Hanks) y para penetrar en la psique de una sociedad como la estadounidense (donde hasta el heroísmo, si tiene contraprestaciones económicas, puede ser puesto en duda de una manera brutal e injusta). En cierto modo, la película se puede entender como una especie de pugna entre todos los relatos posibles: el real, el onírico y el virtual; el heroico, el traumático y el pragmático. Son tres formas



de ver Estados Unidos y también tres formas posibles para situar a Clint Eastwood ante el cine actual, mostrando no solo un repliegue ante la tecnología (aunque buena parte del accidente sean imágenes generadas con ordenador) y ante cualquier forma de experimentalismo formal (aunque el tipo de narración concéntrica sugiera otra cosa), para regresar a cierto clasicismo (más pendiente de la potencialidad dramática de un actor que de la escritura fílmica, aquí -parafraseando a Barthes- reducida a su grado cero).

En “Sobre el estilo tardío”, el crítico Edward Said decía que *“los exilios habitan algún lugar, y el estilo tardío se encuentra en el presente pero también, de un modo extraño, alejado de él”*. Lo escribió mientras seguía un tratamiento para curar la leucemia que finalmente acabó matándolo y que le hizo ser consciente no de la muerte sino más bien de la escasez del tiempo. **SULLY** comparte esa consciencia, de ahí que vuelva varias veces sobre las mismas imágenes debido a su corta duración, para explorar en ellas de qué manera pueden ser tergiversadas por nuestros sueños si en ellos las contrastamos con el pasado (como vemos en dos breves flashbacks donde *Sully* aprende a pilotar muy joven y sufre un accidente muy similar al de la película, pero en él consigue aterrizar en un aeropuerto y no en un río) o con simulaciones creadas por ordenadores (en las que quienes las llevan a cabo están preparados de antemano y apenas pierden tiempo en tomar decisiones, creando una importante brecha con la realidad). Otro tema, por lo tanto, podría ser el tiempo, la pugna entre el pasado, el presente y el futuro, como si en lugar de ser cómplices se convirtiesen en antagonistas que pueden sembrar confusión y caos en nuestras vidas.

Según Edward Said, con el estilo tardío *“comprendemos la dificultad de lo que no puede ser comprendido y luego seguimos adelante, a pesar de todo, para intentarlo”*. Algo similar hace *Sully* cuando tiene que enfrentarse a una comisión de investigación

del National Transportation Safety Board, que tras una breve felicitación enseguida se interesa por su vida personal, por su relación con el alcohol y con cualquier cosa que pudiera haberse interpuesto entre él y la posibilidad de regresar al aeropuerto de La Guardia, tal como le aconsejaron los controladores aéreos. Bajo la presión de las cámaras, la televisión, la prensa y la radio, y las felicitaciones de quien va encontrándose en su camino (en un pub donde le han puesto a una bebida el nombre de *Sully*, o en el hotel donde lo alojan y cuya encargada lo abraza en señal de agradecimiento por estar ante un héroe), sus dudas son las de cualquier persona normal superada por unas circunstancias tan extraordinarias. De poco le sirve el apoyo incondicional de su sobrecargo (Aaron Eckhart) o su mujer (Laura Linney), a quienes Eastwood y el guionista Todd Komarnicki (a partir de un libro escrito por el auténtico Chesley Sullenberg) mantienen a distancia, en una habitación aparte o al otro lado del hilo telefónico, para acentuar de esa manera la soledad del protagonista y generar una pieza de cámara como las sonatas para piano con las que Beethoven rompió con sus sinfonías al final de su carrera, sobre las que Edward Said escribió que “*rechazan el nuevo orden burgués y vaticinan el nacimiento del arte absolutamente novedoso y auténtico*”.

En un anuncio para la compañía Chrysler cuando reabrió una de sus fábricas en Detroit (y donde aparecía Eastwood), había dos ideas que convertían el discurso en un cerebro con dos hemisferios. La primera insistía en la idea de reconstruir América como un trabajo colectivo (más allá de toda disensión, como las provocadas por guerras como las de Vietnam, Irak o Afganistán) y la segunda le recordaba al mundo la potencial fuerza de América cuando todos sus habitantes se unen (como sucedió durante la Segunda Guerra mundial o tras los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001). Una de las virtudes de **SULLY** es que solo se adscribe a la primera idea, recordando que los pasajeros del vuelo 1549 de US Airways podrían haber muerto en las heladas aguas del río Hudson si la capacidad de respuesta de los capitanes de varios ferrys y de los equipos de salvamento que sobrevuelan Nueva York en helicóptero no hubiesen intervenido con rapidez, antes del hundimiento del avión. Puede, por tanto, entenderse como un repliegue en la carrera de Eastwood, si no fuese porque en realidad la carrera de Eastwood casi siempre se ha caracterizado por sus repliegues, para criticar el estatus de *Harry Callahan* en **Deuda de sangre** (2002), el del macho de la serie **Rawhide** en **Cazador blanco, corazón negro** (1990), el del pistolero sin nombre en **Sin perdón** (1992)... Quizás para dejar claro que la verdad nunca está en una imagen sino más bien en lo que acabamos haciendo con ella.

### **Texto (extractos):**

Hilario J. Rodríguez, “Sully: estilo tardío”, Dirigido por, octubre 2016.



(...) En **SULLY**, Eastwood asume que tiene un personaje de historia más breve y calado menor, nada que ver con la configuración del FBI y la política de derechas (**J. Edgar**) y la guerra de Iraq (**El francotirador**), aunque de identificación más directa y menos problemática dada la inmediatez y categoría de los hechos mostrados (acontecidos en enero de 2009). Lo que le interesa a Eastwood no es nuevo en su obra, ya que también estaba en la base de **Banderas de nuestros padres**: cómo asume el tejido social y político un hecho heroico, o cómo logra *Sullenberg* lo imposible, amerizar sin que hubieran víctimas ni bajas, y de qué forma el gobierno y la opinión pública se sienten en la obligación o necesidad de buscar pruebas para rebatir los hechos (más allá de los intereses económicos de la compañía aseguradora). Hay un detalle muy bonito en un cineasta formado en los tiempos analógicos, la decisión “física” de *Sullenberg* frente a la reproducción de los simuladores (“*Si quitas a Sully de la ecuación, la matemática falla*”, dice la responsable de la comisión investigadora), y aunque Eastwood nunca pone en duda al personaje, tampoco filma el aterrizaje en el lago como una gesta. La frase “*hace tiempo que Nueva York no tenía tan buenas noticias, sobre todo con un avión involucrado*”, nos devuelve la imagen de Chris Kyle contemplando por televisión el derrumbe de las Torres Gemelas. El Cine comprime la Historia. (...)

Al igual que en anteriores incursiones de Clint Eastwood en el terreno del biopic -**Bird**, **Invictus**, **J. Edgar**, **Jersey Boys** y **El francotirador**-, y en aquellos films suyos basados-en-hechos-reales -el díptico **Banderas de nuestros padres/ Cartas desde Iwo Jima**, **El intercambio** y, de manera parcial, **Cazador blanco, corazón negro** (una ficción inspirada en la historia del rodaje de **La Reina de África**) y **Medianoche en el jardín del bien y del mal** (otra ficción, basada esta en una excelente novela de John Berendt inspirada, a su vez, en hechos verídicos)-, **SULLY** propone una aproximación, digamos, esquinada a los hechos que narra. A partir de un guión de Todd Komarnicki construido con gran habilidad, la película



reconstruye la historia del capitán *Chesley “Sully” Sullenberger* (Tom Hanks, demostrando una vez más que ahora está en su mejor momento como actor), un piloto de aviones de pasajeros que el 15 de enero de 2009 logró ejecutar con éxito un arriesgado aterrizaje de emergencia sobre las aguas del río Hudson, después de que el vuelo US Airways Flight 1549 que pilotaba estuviera en un tris de estrellarse sobre Manhattan tras la avería de los dos motores principales del aparato como consecuencia de la inesperada colisión contra una bandada de aves al poco de despegar. Gracias a su arriesgada maniobra, *Sully* logró salvar las vidas de todos los pasajeros y salió airoso de una severa investigación oficial que intentó imputarle cargos por negligencia al considerar que ese amerizaje sobre el Hudson había sido innecesario.

**SULLY** propone una mirada sobre este personaje real, y todavía vivo, muy característica del cine de Eastwood. No ofrece una reconstrucción lineal de los hechos que vivió el protagonista ni de sus circunstancias personales, sino que va mostrando pinceladas sobre su psicología valiéndose de la técnica narrativa del flashback, dando saltos al pasado del personaje, e incluso, recurriendo a la ensoñación: la visualización de una “fantasía” del personaje. La película empieza con una secuencia que muchos calificarán rápidamente como de engañosa, en la que asistimos a lo que, a primera vista, tiene toda la pinta de ser una reconstrucción en imágenes de la hazaña del *capitán Sully...*, hasta que, de repente, nos damos cuenta de que no es así: el avión pilotado por el protagonista se estrella catastróficamente sobre Manhattan, y en el plano siguiente, *Sully* se despierta en su cama de hotel, sobresaltado por lo que a todas luces no era más que una pesadilla: un eco de ese terror plenamente arraigado en el inconsciente colectivo de los Estados Unidos llamado 11-S, expresado por Eastwood en ese bellissimo plano en el que, a través de la ventana de su oficina, un hombre contempla, paralizado, el descenso del avión sobre



Manhattan, camino del Hudson...

La secuencia de la pesadilla establece una pauta narrativa, en virtud de la cual diversos flashbacks situados cronológicamente después del accidente nos van informando de lo que ocurrió antes y durante el mismo. Naturalmente que no faltará quien dirá que esto no es sino un mero “truco” narrativo destinado a reservar para más adelante el momento culminante de la función, o sea, la secuencia del aterrizaje forzoso sobre el Hudson y la evacuación y rescate de toda la tripulación y los pasajeros, que el octogenario Eastwood filma y monta con tanta elegancia, tanta limpieza narrativa, que deja todavía más en ridículo los excesos verbeneros de Paul Greengrass.

Pero, además, esta construcción narrativa contribuye a enriquecer el perfil del protagonista y, sobre todo, a que el espectador empatice con él. No vamos ahora a reabrir la eterna discusión sobre si Eastwood es el último de los clásicos del cine norteamericano, pero está muy claro que **SULLY** es un film de la “vieja escuela”, bendita sea, en el sentido de que es una de esas películas cada vez más raras de ver hoy en día que se preocupan por establecer una adhesión emocional entre el protagonista del relato y el espectador. Dicho de otro modo: si **SULLY** estuviese narrada de manera lineal, reconstruyendo las peripecias del protagonista respetando la cronología de las mismas, carecería de interés alguno. En cambio, tal y como está construido, el film “crece” a medida que lo hace el conocimiento del público sobre el *capitán Sully*, y que lo hace también, paralelamente, la asunción que lleva a cabo *Sully* sobre sus propios actos, de manera que, llegado el “gran momento” (la reconstrucción de la catástrofe aérea), tanto el público como el protagonista están preparados para ver esos mismos hechos, por primera vez en el caso del espectador, y para revivirlos y asumirlos en el de *Sully*. Unos hechos que, pese a su espectacularidad, Eastwood va avanzando fugazmente mediante esporádicas imágenes

vistas en reportajes de televisión que nos informan desde el principio del relato que el *capitán Sully* logró salvar a las 155 almas que viajaban en el avión siniestrado. A Eastwood no le interesa la espectacularidad en sí misma considerada, si bien tampoco la evita: baste recordar el extraordinario arranque de la no menos magistral **Más allá de la vida**, en la cual el veterano cineasta “sacrificaba” el espectáculo, despachándolo brillantemente en la primera secuencia, para a continuación centrarse en aquello que realmente quería contar.

De este modo, lo que a priori puede verse como el enésimo canto a la profesionalidad *made in USA*, y que puede asimismo interpretarse como una airada declaración de principios por parte de un realizador que, ya en sus años de senectud, sigue reivindicándose a sí mismo como creador (del mismo modo que *Sully* esgrime sus 42 años de experiencia como piloto para justificar que se saltara los protocolos de seguridad y decidiera seguir su propia iniciativa), acaba convirtiéndose en un hermoso cántico al factor humano. Buena parte de la trama gira alrededor del hecho de que, después de su heroica hazaña, *Sully* y su copiloto *Jeff Skiles* (Aaron Eckhart) se ven obligados a someterse a un comité de investigación para aclarar lo sucedido, y ese comité lo que hace es esgrimir en su contra una serie de informes contradictorios con su versión de los hechos que parten, a su vez, de nada menos que veinte simulaciones hechas por ordenador que en principio demostrarían que *Sully* se equivocó y puso en peligro las vidas de su tripulación y sus pasajeros. La defensa de *Sully* consistirá, precisamente, en poner en ridículo esas simulaciones por ordenador que no han tenido en cuenta algo esencial: el factor humano. Es por ello que, aquí, los primeros planos de las manos de *Sully*, su copiloto *Jeff* e incluso los pilotos que han participado en las simulaciones por ordenador tienen más sentido que nunca: Eastwood nos recuerda que quienes tocan las máquinas no son sino seres humanos, los cuales, como tales, bien pueden equivocarse, pero también acertar, como en el caso de *Sully*. Resulta significativo el hecho de que Eastwood repita y amplíe la secuencia de la catástrofe cuando *Sully*, *Jeff* y todos los miembros del comité de investigación escuchan la grabación de los hechos, “visualizándola” mentalmente. De este modo, el realizador invita al espectador no ya a volver a ver la secuencia, con escenas y planos añadidos, sino también a reflexionar sobre ella. **SULLY** es, también, una de esas raras películas que pretenden (y consiguen) hacer pensar.

**SULLY** está repleta de atractivas pinceladas que no hacen sino reforzar el perfil psicológico del protagonista, quien se ve inmerso en un proceso íntimo y personal de autoreconocimiento de sus miedos y de reafirmación de sí mismo. En una de las primeras escenas del film en la soledad de su habitación de hotel, *Sully* telefona a su esposa *Lorraine* (Laura Linney) y le dice que lamenta no haber sabido hacerlo mejor...; *Lorraine*, confusa, le replica que con lo que ha hecho ha salvado a 155 personas; pero, naturalmente, *Sully* no se está refiriendo al accidente, sino a sí mismo: es el aturdimiento de alguien que ha estado a punto de perder la vida y, una vez superado ese trance, necesita reflexionar sobre su existencia. No por casualidad, hay en el film un par de flashbacks relativos a la juventud de *Sully*, uno en torno a su instrucción como piloto en un viejo biplano y otro



sobre un aterrizaje forzoso que se vio obligado a efectuar durante su servicio militar en la aviación, que inciden en ese mismo concepto de la existencia, de la vida, como un continuo aprendizaje. En otra secuencia, magnífica, un insomne *Sully* entra en un bar a tomar algo, y el camarero y un par de clientes del local, que le reconocen como “*el héroe del Hudson*”, le invitan a beber: Eastwood y Hanks expresan muy bien la incomodidad de ese hombre sencillo que, de la noche a la mañana, se convierte en un héroe nacional, el responsable del “milagro del Hudson”, sin haber pretendido nada más que sobrevivir a una muerte cierta; tampoco es casual, en este sentido, que *Sully*, antes de salir del bar, pague lo que le han servido a pesar de estar invitado. Un gesto y una imagen que valen más que mil palabras.

**Texto (extractos):**

Quim Casas & Tomás Fernández Valentí, “Estructura, tiempo e historia en los biopic de Clint Eastwood” en sección “Análisis”, Dirigido por, noviembre 2016.



***Selección y montaje de textos e imágenes:***

Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2018

***Agradecimientos:***

Adrián Chamizo Sánchez

Ramón Reina/Manderley

Patricia Garzón & Antonio Collados (Área de Recursos Gráficos y  
de Edición.UGR)

Imprenta del Arco

María José Sánchez Carrascosa & Jesús García Jiménez

*In memoriam*

Miguel Sebastián, Miguel Mateos,

Alfonso Alcalá & Juan Carlos Rodríguez

## CLINT EASTWOOD

Clint Eastwood Jr.

San Francisco, California, EE.UU., 31 de mayo de 1930

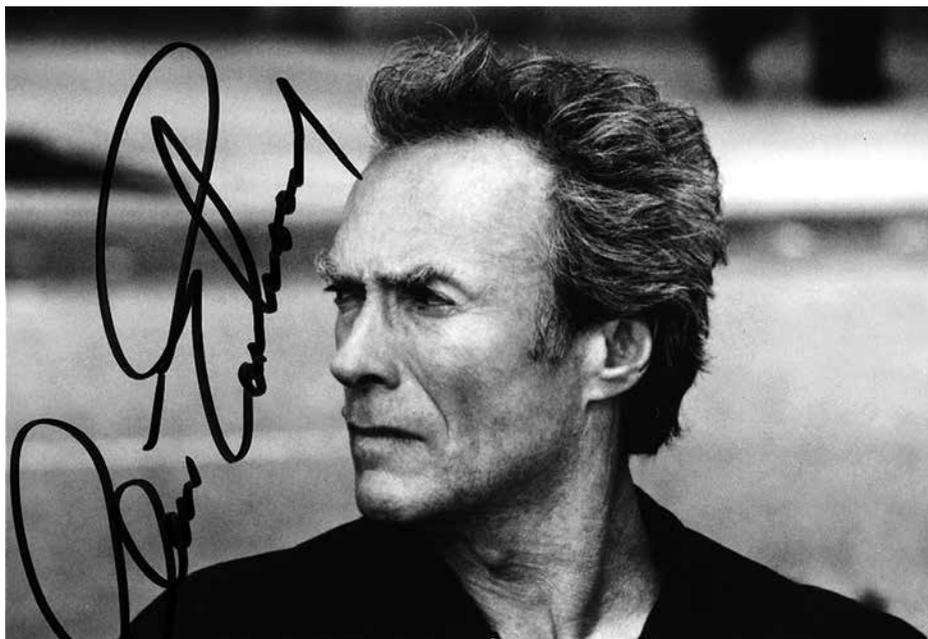
### FILMOGRAFÍA (como director)<sup>1</sup>

- 1971 ESCALOFRÍO EN LA NOCHE (*Play Misty for me*);  
The beguiled: the storyteller [corto documental].
- 1973 INFIERNO DE COBARDES (*High plains drifter*); Primavera en otoño (*Breezy*).
- 1975 Licencia para matar (*The Eiger sanction*).
- 1976 EL FUERA DE LA LEY (*The outlaw Josey Wales*).
- 1977 RUTA SUICIDA (*The gauntlet*).
- 1980 Bronco Billy.
- 1982 Firefox; EL AVENTURERO DE MEDIANOCHE (*Honkytonk man*).
- 1983 Impacto súbito (*Sudden impact*).
- 1985 EL JINETE PÁLIDO (*Pale rider*); Vanessa en el jardín (*Vanessa in the garden*)  
[episodio de la serie de tv Cuentos asombrosos (*Amazing stories*, 1985-1987), creada por Steven Spielberg, Joshua Brand y John Falsey].
- 1986 El sargento de hierro (*Heartbreak ridge*).
- 1988 BIRD
- 1990 CAZADOR BLANCO, CORAZÓN NEGRO (*White hunter, black heart*); El principiante (*The rookie*).
- 1992 SIN PERDÓN (*Unforgiven*).
- 1993 UN MUNDO PERFECTO (*A perfect world*).
- 1995 LOS PUENTES DE MADISON (*The bridges of Madison County*).
- 1997 PODER ABSOLUTO (*Absolute power*); MEDIANOCHE EN EL JARDÍN DEL BIEN Y DEL MAL (*Midnight in the garden of good and evil*).
- 1999 Ejecución inminente (*True crime*).

---

<sup>1</sup> Rev.Dirigido, enero 2009 & [www.imdb.com/name/nm0000142/?ref\\_=tt\\_ov\\_dr#director](http://www.imdb.com/name/nm0000142/?ref_=tt_ov_dr#director)

- 2000 SPACE COWBOYS.
- 2002 Deuda de sangre (*Blood work*).
- 2003 MYSTIC RIVER; Piano Blues [episodio de la serie de tv El Blues (*The Blues*, 2003), creada por Martin Scorsese].
- 2004 MILLION DOLLAR BABY.
- 2006 BANDERAS DE NUESTROS PADRES (*Flags of our fathers*); CARTAS DESDE IWO JIMA (*Letters from Iwo Jima*).
- 2008 El intercambio (*Changeling*), GRAN TORINO.
- 2009 Invictus.
- 2010 MÁS ALLÁ DE LA VIDA (*Hereafter*).
- 2011 J.Edgar.
- 2014 JERSEY BOYS; EL FRANCO TIRADOR (*American Sniper*).
- 2016 SULLY.
- 2018 15:17 Tren a París (*The 15:17 to Paris*)



En anteriores ediciones del ciclo  
**MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO**  
han sido proyectadas

**( I ) MARTIN SCORSESE** (enero 2009)

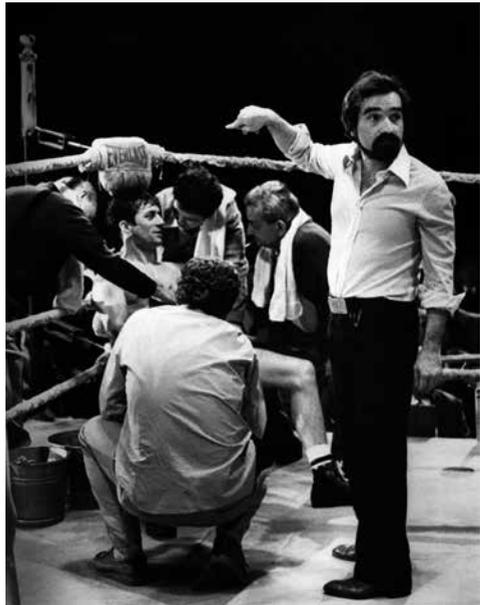
*Taxi driver* (*Taxi driver*, 1976)

*El último vals* (*The last waltz*, 1978)

*Toro salvaje* (*Raging bull*, 1980)

*El color del dinero* (*The color of money*, 1986)

*La edad de la inocencia* (*The age of innocence*, 1993)



**( II ) JOEL & ETHAN COEN** (enero & febrero 2010)

*Sangre fácil* (*Blood simple*, 1984)

*Muerte entre las flores* (*Miller's crossing*, 1990)

*Barton Fink* (1991)

*El gran salto* (*The Hudsucker proxy*, 1994)

*Fargo* (1995)

*El gran Lebowski* (*The big Lebowski*, 1997)

*El hombre que nunca estuvo allí* (*The man who wasn't there*, 2001)





**( III ) WOODY ALLEN** (octubre, noviembre & diciembre 2010)

**Toma el dinero y corre** (*Take the money and run*, 1969)

**Annie Hall** (1977)

**Manhattan** (1979)

**Zelig** (1983)

**Broadway Danny Rose** (1984)

**La Rosa Purpura de El Cairo** (*The Purple Rose of Cairo*, 1985)

**Hannah y sus hermanas** (*Hannah and her sisters*, 1986)

**Días de radio** (*Radio days*, 1987)

**Otra mujer** (*Another woman*, 1988)

**Delitos y faltas** (*Crimes and misdemeanors*, 1989)

**Balas sobre Broadway** (*Bullets over Broadway*, 1994)

**Poderosa Afrodita** (*Mighty Aphrodite*, 1995)

**Desmontando a Harry** (*Deconstructing Harry*, 1997)

**Todo lo demás** (*Anything else*, 2003)



**(IV) MICHAEL HANEKE** (noviembre 2013)

**Funny games** (*Funny games*, 1997)

**La pianista** (*La pianiste*, 2001)

**El tiempo del lobo** (*Le temps du loup*, 2003)

**Escondido** (*Caché*, 2005)

**La cinta blanca** (*Das Weisse band, Eine Deutsche kindergeschichte*, 2009)

**Amor** (*Amour*, 2012)



**(V) WONG KAR-WAI** (noviembre & diciembre 2014)

**Cuando pasen las lágrimas** (*Wangjiao kamen*, 1988)

**Días salvajes** (*A fei zhengzhuan*, 1991)

**Las cenizas del tiempo** (*Dongxie xidu*, 1994-2008)

**Chungking Express** (*Chongqing senlin*, 1994)

**Ángeles caídos** (*Duoluo tianshi*, 1995)

**Happy together** (*Chunguang zhaxie*, 1997)

**Deseando amar** (*Huayang nianhua*, 2000)

**2046** (2046, 2004)

**Eros** (*Eros*, 2004) Michelangelo Antonioni, Wong Kar-Wai y Steven Soderberg

**My blueberry nights** (*My blueberry nights*, 2007)



**(VI) CLINT EASTWOOD** (noviembre & diciembre 2015 / marzo 2017)

Escalofrío en la noche (*Play Misty for me*, 1971)

Infierno de cobardes (*High plains drifter*, 1973)

El fuera de la ley (*The outlaw Josey Wales*, 1976)

Ruta suicida (*The gauntlet*, 1977)

El aventurero de medianoche (*Honkytonk man*, 1982)

El jinete pálido (*Pale rider*, 1985)

Bird (1988)

Cazador blanco, corazón negro (*White hunter, black heart*, 1990)

Sin perdón (*Unforgiven*, 1992)

Un mundo perfecto (*A perfect world*, 1993)

Los puentes de Madison (*The bridges of Madison County*, 1995)

Poder absoluto (*Absolute power*, 1997)

Medianoche en el jardín del bien y del mal (*Midnight in the garden of good and evil*, 1997)

Space cowboys (2000)

Mystic river (2003)

Million dollar baby (2004)

Banderas de nuestros padres (*Flags of our fathers*, 2006)

Cartas desde Iwo Jima (*Letters from Iwo Jima*, 2006)

Gran Torino (2008)

Más allá de la vida (*Hereafter*, 2010)

Jersey boys (2014)

El francotirador (*American sniper*, 2014)

Sully (2016)



**(VII) STEVEN SPIELBERG** (marzo & octubre 2016 / marzo 2017 / marzo 2018)

El diablo sobre ruedas (*Duel*, 1971)

Loca evasión (*The Sugarland express*, 1974)

Tiburón (*Jaws*, 1975)

Encuentros en la tercera fase (*Close encounters of the third kind*, 1977/1980)

1941 (1941, 1979)

En busca del Arca Perdida (*Raiders of the Lost Ark*, 1981)

Indiana Jones y el Templo Maldito (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1984)

Indiana Jones y la Última Cruzada (*Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989)

Indiana Jones y el Reino de la Calavera de Cristal (*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, 2008)

E.T. (*E.T. The extra-terrestrial*, 1982)

El color púrpura (*The color purple*, 1985)

El imperio del sol (*Empire of the sun*, 1987)

Para siempre (*Always*, 1989)

Hook (1991)

Parque Jurásico (*Jurassic Park*, 1993)

La lista de Schindler (*Schindler's list*, 1993)

Amistad (1997)

Salvar al soldado Ryan (*Saving private Ryan*, 1998)  
Inteligencia Artificial (*Artificial Intelligence, A.I.*, 2001)  
Minority Report (2002)  
Atrápame si puedes (*Catch me if you can*, 2002)  
La terminal (*The terminal*, 2004)  
La guerra de los mundos (*War of the worlds*, 2005)  
Munich (*Munich*, 2005)



**( VIII ) PETER WEIR** (noviembre & diciembre 2017)

Picnic en Hanging Rock (*Picnic at Hanging Rock*, 1975)  
La última ola (*The last wave*, 1977)  
Gallipoli (*Gallipoli*, 1981)  
El año que vivimos peligrosamente (*The year of living dangerously*, 1982)  
Único testigo (*Witness*, 1985)  
La costa de los mosquitos (*The Mosquito coast*, 1986)  
El club de los poetas muertos (*Dead Poet society*, 1989)  
El show de Truman (*The Truman show*, 1998)  
Master and Commander: Al otro lado del mundo (*Master and Commander: The far side of the world*, 2003)  
Camino a la libertad (*The way back*, 2010)



MAYO 2018

CINEASTAS DEL SIGLO XXI (III):  
**JAMES GRAY**

MAY 2018

FILMMAKERS OF THE 21st CENTURY (III):  
JAMES GRAY

**Viernes 4 / Friday 4th** 21 h.

**LA OTRA CARA DEL CRIMEN** (2000)

( *THE YARDS* )

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Martes 8 / Tuesday 8th** 21 h.

**LA NOCHE ES NUESTRA** (2007)

( *WE OWN THE NIGHT* )

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Viernes 11 / Friday 11th** 21 h.

**TWO LOVERS** (2008)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Martes 15 / Tuesday 15th** 21 h.

**EL SUEÑO DE ELLIS** (2013)

( *THE IMMIGRANT* )

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

---

Todas las proyecciones en  
la Sala Máxima de la ANTIGUA FACULTAD DE MEDICINA (Av. de Madrid).  
Entrada libre hasta completar aforo  
*All projections at the Assembly Hall in the Former Medical College (Av. de Madrid)*  
*Free admission up to full room*

**Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" n° 24**

Miércoles 9, a las 17 h.

**EL CINE DE JAMES GRAY**

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE  
DESCARGA NUESTRO CUADERNO DE ESTE CICLO EN: [lamadraza.ugr.es/publicaciones](http://lamadraza.ugr.es/publicaciones)

<http://veu.ugr.es/pages/auladecineycineclub>  
<http://veu.ugr.es/pages/agendacultural>



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA

[lamadraza.ugr.es](http://lamadraza.ugr.es)  
Síguenos en redes sociales  
facebook, twitter e instagram