

**cineclub universitario/aula de cine**  
la madraza. centro de cultura contemporánea  
vicerrectorado de extensión universitaria - universidad de granada

Programación de  
diciembre 2 0 1 5



**MAESTROS DEL  
CINE CONTEMPORÁNEO (VI):  
CLINT EASTWOOD (2ª parte)  
(celebrando su 85 cumpleaños)**



**Proyector "Marín" de 35mm (ca.1970). Cineclub Universitario**

*Foto: Jacar [indiscreetlens.blogspot.com] (2015).*

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 2015-2016 cumplimos 62 (66) años.



**DICIEMBRE 2015**  
**MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VI):**  
**CLINT EASTWOOD (2ª parte)**  
**(celebrando su 85 cumpleaños)**

DECEMBER 2015  
MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VI):  
CLINT EASTWOOD (part 2)  
(celebrating Eastwood's 85th birthday)

**Martes 1** / Tuesday 1<sup>st</sup> • 21 h. • *Día del Cineclub / Cineclub's Day*  
**SIN PERDÓN** (1992)  
( UNFORGIVEN )  
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Viernes 11** / Friday 11<sup>th</sup> • 21 h.  
**UN MUNDO PERFECTO** (1993)  
( A PERFECT WORLD )  
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Martes 15** / Tuesday 15<sup>th</sup> • 21 h.  
**LOS PUENTES DE MADISON** (1995)  
( THE BRIDGES OF MADISON COUNTY )  
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Viernes 18** / Friday 18<sup>th</sup> • 21 h.  
**PODER ABSOLUTO** (1997)  
( ABSOLUTE POWER )  
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Todas las proyecciones en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias.  
*All projections at the Assembly Hall in the Science College.*

**Seminario "CAUTIVOS DEL CINE"**

**Miércoles 2 diciembre / 17 h.**

**CLINT EASTWOOD, DIRECTOR (I)**

*Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza*

Entrada libre (hasta completar aforo)



**Martes 1 • 21 h. • Día del Cineclub**  
**Aula Magna de la Facultad de Ciencias**

## **SIN PERDÓN**

(1992) • EE.UU. • 131 min.

**Título Orig.-** Unforgiven. **Director.-**

Clint Eastwood. **Guión.-** David Webb

Peoples. **Fotografía.-** Jack N. Green

(Panavisión- Technicolor). **Montaje.-**

Joel Cox. **Música.-** Lennie Niehaus.

**Productor.-** Clint Eastwood. **Producción.-**

Malpaso Productions para Warner Bros.

**Intérpretes.-** Clint Eastwood (*William*

*Munny*), Gene Hackman (*Little Bill Daggett*),

Morgan Freeman (*Ned Logan*), Richard

Harris (*Bob El Inglés*), Jaimz Woolvett

(*Schofield Kid*), Saul Rubinek (*W.W.*

*Beauchamp*), Frances Fisher (*Strawberry*

*Alice*), Anna Thomson (*Delilah*), Anthony James (*Skinny*), Rob Campbell (*Davey*), Tara

Dawn Frederick (*Sue*). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



4 Oscars: Película, Director, Actor de reparto (Gene Hackman) y Montaje.

5 candidaturas: Actor principal, Guión Original, Fotografía, Dirección artística (Henry Bumstead & Janice Blackie-Goodine) y Sonido (Les Fresholtz, Vern Poore, Rick Alexander y Rob Young).

Película nº 18 de la filmografía de Clint Eastwood (de 37 como director)

Película nº 56 de la filmografía de Clint Eastwood (de 67 como actor)

Música de sala:

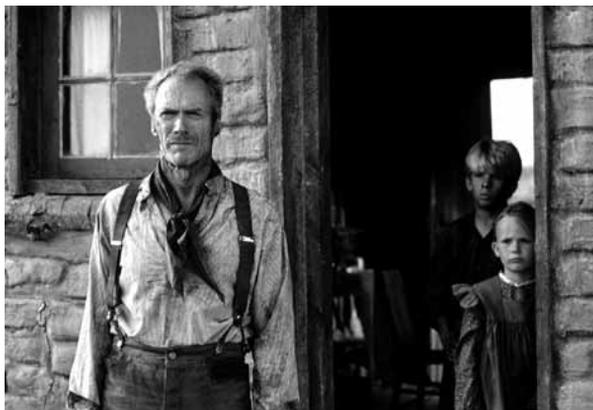
**Sin perdón** (*Unforgiven*, 1992) de Clint Eastwood

Banda sonora original de **Lennie Niehaus & Clint Eastwood**

**Entrevista con David Webb Peoples,**  
**guionista de SIN PERDÓN**

-El título...

-El título original de **SIN PERDÓN** (*Unforgiven*) era 'The Cut Whore Killings' (Los asesinatos de la puta cortada). Es el que puse cuando terminé de escribir el guión en



1975 o 1976. Hay que tener en cuenta que hasta que no salió **Blade Runner** [Ridley Scott, 1982] no se me conocía como guionista, y era difícil que alguien leyera mis guiones. Cuando finalmente Francis Ford Coppola compró la opción, bueno, 'The Cut Whore Killings' era un gran título para quien hubiera leído el guión, pero un título horrible

para quien no lo hubiera leído. Así que seguimos buscando títulos mejores y acabamos sacando un montón. Uno de ellos era 'Whores' Gold' (El oro de las putas) y otro 'The William Munny Killings' (Los asesinatos de William Munny).

-¿De qué idea partes al escribir **SIN PERDÓN**?

-Bueno, no se puede hablar de una idea. Creo que las dos cosas que de verdad me empujaron en esa dirección una fue **Taxi Driver** [Martin Scorsese, 1976] que creo que es algo estupendo para todos los guionistas; el guión de Paul Schrader tiene verdadera fuerza y cambió el modo de hacer películas en América. Creo que es algo maravilloso, y hay una frase en particular que me marcó: cuando Travis Bickle está solo en su habitación y se le oye decir para sus adentros "quiero ser un hombre como los demás" o "quiero ser una persona como cualquier otra" (no recuerdo exactamente las palabras), pero era un pensamiento muy profundo, que realmente expresaba un tipo de angustia, de aislamiento y soledad que encontré muy fuerte. Hay mucho de William Munny en esa frase. Y luego otra cosa que me dejó k.o. fue cuando leí un libro alucinante de un escritor llamado Glendon Swarthout -alguno de sus libros se han llevado al cine-. Este libro en concreto se llamaba "The Shootist" y era una novela muy, muy fuerte y sombría. Su hijo escribió un guión a partir del libro que luego se convirtió en una película [**El pistolero**, The shootist, Don Siegel, 1976]. Era una película encantadora, muy bonita, en la que salían John Wayne y Jimmy Stewart y Lauren Bacall y Ron Howard, todo viejas glorias. Era estupenda, pero no reflejaba la fuerza y la oscuridad de la novela. Este libro me marcó, por eso creo que hay mucho de él en **SIN PERDÓN**. Me influyó un montón y disfruté muchísimo leyéndolo. De ahí salió todo.

-¿Qué intenciones albergabas con este guión?

-De hecho no tenía, no tenía intenciones; más bien lo contrario: no quería lanzar un mensaje sobre nada, aunque sí tenía un sentido; siempre he pensado que la muerte violenta

en las películas se ha trivializado mucho, me parecía algo estúpido y me propuse que en ninguna de las películas que yo escribiese matarían a nadie, hasta que, oh maravilla, vi **Taxi Driver** y pensé: "¡un momento! las películas no tienen que ser triviales ¿no?". Y esa película verdaderamente me inspiró y me conmovió. Entonces me di cuenta de que esta película iba a tener un montón de muertes, pero no quería que fueran triviales, porque no creo que matar a alguien sea algo trivial. Y mientras lo hacía se me ocurrió un truco que me ayudó un poco: decidí que cada una de estas personas tendría distintas razones para matar. William Munny, porque no tenía tope de velocidad, por así decirlo; simplemente carecía del mecanismo que la mayoría de gente tiene y que hace muy difícil apretar el gatillo. Y Little Bill era la idea que tenemos del prototipo de policía -sentía una gran admiración por él como personaje y sigo sintiéndola-, es decir, es muy racional en lo que hace y cuando va a hacer algo antes se lo piensa; la razón por la que da palizas a todo el mundo es precisamente para no tener que matar a nadie. Su método era intimidar de entrada, para no llegar a una situación que le obligue a matar a alguien. Así que cuando acaba matando a alguien era siempre por este concepto de "ley y orden". Y luego está Bob El Inglés. Cuando apareció me di cuenta: "este mata a la gente simplemente por dinero: si se le paga, dispara a quien haga falta. Si no, no se toma la molestia". Así que, en este sentido, los dividí muy claramente por motivaciones. Y éstos eran los tres hombres peligrosos de la historia. Miento, hay otro: Schofield Kid. Kid es un aspirante a asesino, llega a ser un asesino hacia el final de la película y lo hace por el romanticismo y la gloria del tema, aunque luego se arrepiente. Así que no tenía la intención de transmitir un mensaje o algo parecido. Era un simple drama, una serie de personas que chocan unas con otras, cada una de las cuales tiene, por así decir, una agenda diferente. Y eso siempre hace las cosas emocionantes. Y en uno de estos personajes invertí mucha emoción... me gustan todos, pero William Munny era mi hombre, en el mismo sentido en que Travis Bickle era el hombre de Paul Schrader.

-¿Y la acogida de la crítica?

-Me quedé muy sorprendido, aunque sólo sea porque nada de lo que habíamos hecho antes tuvo una acogida tan positiva y conocía demasiado bien todos los puntos flacos del guión: cuando estás mucho tiempo trabajando en un guión conoces cada uno de sus defectos y todo lo que no funciona. Por eso me llamó tanto la atención el trabajo tan hermoso que hizo Clint con él. Se implicó en el proyecto más de lo que yo jamás me había implicado; literalmente tenía fe en él y lo sacó adelante de tal modo que la gente viera lo que tenía de bueno. En cualquier guión que haces hay cosas buenas y cosas malas y uno tiene la esperanza de que la gente vea las buenas. Todo el mérito es de Clint y del reparto, y también el maravilloso diseño de producción de Henry Bumstead y del director de fotografía Jack N. Green; sacaron lo mejor que había en él, y eso es lo que la gente vio.

-¿Qué se siente al suscitar tanta atención de los intelectuales franceses?

-En este asunto hay algo irónico y es que mucha gente la etiquetó como película anti-violencia y me parece irónico y divertido porque la película no era en absoluto anti-violencia. Lo que sí era es no pro-violencia. Cuando ves una película de Martin Scorsese, nunca sugiere que la violencia resuelva los problemas del mundo. Sugiere que es algo así como una necesidad que tenemos y eso es lo que Schrader puso en **Taxi Driver**, es lo que se ve en **Toro Salvaje** [Raging Bull, 1980], y creo que es de lo que va **SIN PERDÓN**. No es anti-violencia, es no pro-violencia; no dice que puedan resolverse las cosas y mejorarlo todo matando a una serie de personas, y de hecho eso quedaba un poco más claro con el final original, cuando el niño pregunta a William Munny “¿mataste a alguien?” y él dice: “No, hijo mío”. Al final, ya sabes: Clint rodó la escena y lo hizo fabulosamente, pero juzgó que desentonaba y las películas son muy parecidas a la música, así que probablemente tenía razón, la escena desentonaba y la película ya estaba lista para terminar. (...).

\*\*\*

### Entrevista con Clint Eastwood

-¿Puede explicarnos el que escogiera el título de *Unforgiven*? Además existe una película de John Huston con el mismo título.

-Huston realizó en efecto una película que llevaba el mismo título en los años cincuenta me parece [**Los que no perdonan**, *The unforgiven*, 1960]. Era un buen título, me parecía que le iba perfectamente a la película, y como creo que la de Huston no es una de las mejores suyas, como **El tesoro de Sierra Madre** [*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948] u otros clásicos, no me pareció inoportuno utilizarlo.

-**SIN PERDÓN** es un western algo distinto de los que ha realizado usted antes o en los que ha actuado. ¿Por qué quiso volver a ese género y, según usted, en qué se diferencia de todos los demás?

-No sabría decirle exactamente por qué quise hacer un western de nuevo. No tenía ninguna razón para hacerlo; no fue una decisión causada por una orientación determinada, no había una razón previa y eso es lo que hacía al proyecto tan excitante. Prefiero hacer cosas sin darme una directriz de partida. Entonces ¿por qué un western? Parecía ser el único género posible para la historia, pues de hecho todo parte de la historia. En todo caso nunca pensé que tuviese que ir contra ella. Y de hecho me siento un poco culpable por haber buscado ir siempre contra corriente del éxito, de la moda. En cuanto a qué es lo que hace este western diferente de los demás, creo que la película trata de la violencia y de sus consecuencias mucho más que todas las que he dirigido antes. En el pasado moría mucha gente gratuitamente en mis películas. Lo que me gustaba de esta historia era el modo en que la violencia que se practica tiene como resultado determinadas consecuencias. Es un problema del que me pareció importante hablar hoy; está tomando proporciones que no

tenía en el pasado, aunque siempre se haya dado a lo largo de los siglos.

**-SIN PERDÓN** está dedicada a Sergio Leone y a Don Siegel. ¿Qué relaciones mantiene su película con el cine de ellos?



*-Para mí la película no tiene mucho que ver con Sergio ni con Don. Pero también*

*es cierto que nunca se sabe en qué medida las cosas de nuestra vida, la gente con la que hemos trabajado o no, llegan a jugar un papel en lo que hacemos, sea John Ford, por ejemplo, u otros. Son dos personas con las que trabajé en momentos importantes de mi vida y los dos, irónicamente, murieron en el transcurso de los últimos años: por eso quise rendir homenaje a esos dos hombres que me influyeron tanto, tengan o no que ver con la película. Me gustaría pensar que les hubiese agradado la película. Quizás no, pero creo que a Don le habría gustado mucho.*

**-¿Intervino usted en el guión, por ejemplo en lo que se refiere al tema de la violencia?**

*-El tema de la violencia estaba ya presente en el guión, así como las repercusiones sobre los personajes, ya fuesen las víctimas o los verdugos. Ese tema es interesante en un western porque la historia de los westerns siempre se ha construido alrededor de comportamientos violentos, de una frontera de la violencia en el hombre. Y **SIN PERDÓN** pone en su sitio unas cuantas cosas, sobre todo en lo que se refiere al tema de la justicia. Se puede pensar que si el personaje de Little Big Dagget hubiese hecho justicia a la mujeres desde el principio, toda la historia habría cambiado. Y su falta de implicación ante un acto de violencia, o incluso su complacencia ante él, es la que conduce la historia; derecha hacia su propia muerte.*

**-¿Hay una relación entre la situación política actual de Estados Unidos y su película?**

*-Creo que en efecto pueden hacerse comparaciones. Pero no era ésa la intención en principio. En el fondo se trata de preocupaciones eternas, no sólo las de una época precisa sino que, teniendo en cuenta la situación actual en Estados Unidos, me pareció que era el momento de hacer esta película. Aunque el guión de **SIN PERDÓN** estuviese escrito desde hace mucho tiempo, me sentí influido en el momento de realizarla por una serie de acontecimientos recientes.*

-¿Como la Guerra del Golfo, por ejemplo?

-No, no pensaba más en la Guerra del Golfo que en otros conflictos internacionales; más bien en conflictos internos en los que está inmersa América en estos momentos. (...).

-Ha trabajado usted sobre todo con dos operadores jefes: Bruce Surtees y Jack N. Green y parece conceder una gran importancia a la luz en sus puestas en escena. Cada vez esa luz tiende más a la oscuridad. ¿Por qué razón?

-**SIN PERDÓN** es sencillamente una película "tormentosa"... Lo que hay que pensar es que tiene lugar en una época en la que la gente no tenía mucho con lo que iluminarse y la única luz artificial provenía de las lámparas de aceite. Así que si al rodar una escena nocturna iluminábamos demasiado la acción, se nos podría haber preguntado de dónde venía toda aquella luz.

-En muchos sentidos **SIN PERDÓN** me recuerda a **Pasión de los fuertes** [My darling Clementine, 1946] de John Ford, película que tenía ya esa iluminación muy oscura, y su interpretación no está alejada de la de Henry Fonda. ¿Ha visto la película?

-Sí, e incluso aunque no estoy seguro de que **SIN PERDÓN** se parezca a **Pasión de los fuertes**, creo que entiendo lo que quiere decir. La película de Ford contiene un cierto número de escenas nocturnas. Quizás estuviese motivado inconscientemente por una idea cercana a la que tenía Ford. Traté de iluminar mi película -o más bien pedí a Jack que la iluminase- como una película en blanco y negro. Los trajes y los decorados fueron igualmente concebidos en función de esa determinada iluminación, como la del blanco y negro.

-¿Qué opina del comportamiento de *Little Bill Dagget* en su película? ¿Considera que es una especie de dictador?

-Creo que es un tipo estupendo, al menos en apariencia. Tiene cierto encanto... Pienso que cree hacer las cosas bien, que es un hombre que hace su trabajo. Probablemente



tiene un pasado violento, el mismo que el de William Munny, que interpreto yo, pero él lo oculta tras una apariencia razonable. Es representante de la ley, así que está del lado del Bien. Pero no se siente culpable como Munny respecto a sus acciones pasadas. Piensa profundamente que hace el bien al decidir el control total

de la posesión de armas y cree que los actos de violencia que practica para dar ejemplo son una lección que desanimará al resto del mundo a venir a armar jaleo a su pueblo. Tiene un fondo sádico y no se puede saber si ese sadismo es innato o si lo ha cultivado a lo largo de las acciones cometidas durante toda su vida. Pero al fomentar la violencia como lo hace él, la violencia engendra violencia. También está en juego su responsabilidad. En el fondo se considera un ser humano digno, se construye una casa para poder instalarse y contemplar el sol poniente, quisiera llevar una vida tranquila... Pero no tiene manera de detener la rueda del destino.

-¿Quería usted con **SIN PERDÓN** contar la verdad sobre lo que fue el oeste o se trata de fábula?

-Creo que se trata de una fábula, pero una fábula que desmitificaría el oeste en cierto modo, apelando a otros elementos distintos del western clásico. Como, por ejemplo, el hecho de que las cosas no ocurran tan fácilmente, que el tiro no sea tan preciso, que las armas no funcionen siempre como deberían hacerlo. No sé si es la verdad sobre el oeste, pero sin duda la película se acerca a ella. Curiosamente hay dos historias que coexisten paralelamente: la del periodista que quiere imprimir el mito del oeste y la que atraviesa la película y la contradice completamente. El encuentro entre estas dos historias es lo que me gustaba del guión. Todo el mundo cambia en el transcurso de la historia; todos parten de alguna parte y acaban en otro lado, al igual que en la vida se aprende todos los días algo que transforma nuestra visión de las cosas. Todos esos personajes reciben una enseñanza de manera trágica; al menos la mayor parte de ellos. Y de la tragedia todos pueden sacar una lección.

-¿Cree haber contado una historia de venganza?

-No sé si se trata de una venganza, incluso aunque exista una relación con la venganza en la película a causa del personaje de Morgan Freeman, que es asesinado. Se puede ver el triunfo de una venganza, pero en el fondo nadie gana nada en esta historia e incluso todos pierden algo, ya sea una parte de ellos mismos o... de su vida. Y eso es lo que pasa cuando la gente se refugia en la violencia para conseguir justicia. (...).

\*\*\*

“**SIN PERDÓN** tiene un profundo sabor cervantino. No es que Eastwood recurra a la parodia del género —el western—, como el ilustre escritor del Siglo de Oro español hiciera con las novelas de caballería, pero sí que entierra un género para dar origen a otra cosa. La diferencia entre **SIN PERDÓN** y las otras películas del oeste, es la misma que existe entre ‘El Quijote’ y los libros de caballerías (...) Pero también está Shakespeare y su ‘Hamlet’. Si la tragedia shakesperiana muestra la dificultad de cometer el asesinato por venganza, eso

que resultaba tan gratuito en las tragedias de venganzas isabelinas, **SIN PERDÓN** enseña lo enormemente difícil que resulta el cometer un asesinato incluso en el viejo y salvaje oeste. Así pues, las tres obras –‘El Quijote’, ‘Hamlet’ y **SIN PERDÓN**- tienen en común el hecho de basarse en la tradición de un género para –contra él: en el doble sentido del adverbio: apoyado “contra” él, “enfrentado” a él- intentar superarlo y trascenderlo, con éxito”.

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

Dwight Porter, “Entrevista con David Webb Peoples”,  
en **Guión de Sin perdón**, rev. Viridiana, nº 11, diciembre 1995.

Nicolas Saada, **El cine americano actual: conversaciones con cineastas**,  
Cahiers du Cinéma/Ed.JC, 1995.

Mario Onaindia, “Sin perdón: la reconstrucción del western”,  
en **Guión de Sin perdón**, rev. Viridiana, nº 11, diciembre 1995.

Tres planos extraordinarios rematan **SIN PERDÓN**. En el primero, *William Munny*/ Clint Eastwood se aleja de Big Whiskey, el pueblo perdido de Wyoming que sirve de escenario a la película, no recortándose bellamente en el crepúsculo como *Shane* y los héroes tradicionales del Oeste, sino desvaneciéndose -jinete pálido, ángel de la muerte- en la oscuridad de una noche lluviosa, una brillante variación/obliteración de la iconografía tradicional del western. En el segundo, los habitantes del lugar contemplan boquiabiertos, alucinados, en un travelling atrás tembloroso, sorprendente, tal vez el punto de vista del hombre que se aleja. La posición de la cámara, en efecto, es crucial en todos los planos de **SIN PERDÓN**, es siempre elocuente de la relación entre los personajes y su significado, dice algo que los diálogos y el argumento no dicen. En la primera escena entre *Schofield Kid* y *Munny*, el primero montado a caballo -orgulloso aspirante a ‘gunman’- domina al segundo -empobrecido granjero que fue temido ‘outlaw’- postrado entre los cerdos. En la última, tras la ignominiosa muerte del vaquero que perseguían, las posiciones de ambos se invierten: *Kid* está sentado bajo un árbol, abatido por el remordimiento de su primer homicidio, por la conciencia de la estupidez de sus aspiraciones de gran pistolero, mientras *Munny*, de pie, trágicamente majestuoso, le aplasta con dos frases definitivamente desmitificadoras de la falsa gloria del oficio de matar, de su propia leyenda: “Eso de matar a un hombre es la hostia. Le arrebatas todo lo que tiene...y todo lo que podría haber tenido”.

(En la no menos espléndida escena de la lección de historia en la cárcel, mientras *Little Bill*, el sheriff de Big Whiskey, explica su particular versión de las hazañas de *Bob El Inglés* recogidas por el biógrafo de este, ahora su propio biógrafo, la cámara le encuadra irónicamente entre rejas, para revelarle prisionero de sus limitaciones, de un vano delirio de grandeza. En la escena final, el enfurecido *Munny* amenaza

con volver y matar a todos los habitantes de Big Whiskey mientras, a su espalda, un relámpago ilumina fugazmente una bandera americana, imagen irónica de la ambigua, tenue frontera que separa al justiciero del asesino. Eastwood filma, pues, con la elegante economía, la despojada concisión de los grandes maestros del cine).

El tercer plano y final -digno de John Ford- en un dramático crepúsculo con la silueta a contraluz de *Munny* ante la tumba de su esposa, la mujer que le regeneró y cuya sombra preside la película entera, es el único signo tangible de redención en esta historia sombría, desesperada, donde la lluvia cae la mayor parte del tiempo, donde los truenos sordos son el ruido más frecuente que se escucha en la banda sonora. Es también simétrico del plano inicial y cierra circularmente una narración elegantemente construida, hecha de círculos y simetrías, contrastes y oposiciones. El círculo y la simetría están también en la primera secuencia y en la última -el escenario es el mismo, la taberna/burdel de *Skinny*- con la brutal agresión a la prostituta *Delilah* y el violento 'showdown' del climax. Hay una perversa simetría, también, en la farsa cruel de *Little Bill* al desarmar y destrozar a *Bob El Inglés*, que se repite, invirtiendo los papeles, en su enfrentamiento decisivo con *Munny*. Pero las simetrías se multiplican: entre *Munny* -la violencia transgresora- y *Little Bill* -la violencia oficial-, entre *Bob El Inglés* y *Schofield Kid* -inventores de su leyenda-, entre *Little Bill* -pistolero al servicio del orden- y *Bob El Inglés* -pistolero al servicio del capitalismo representado por el ferrocarril-, entre *Schofield Kid* y *William Munny* -el primero empeñado en ser lo que el segundo rechaza-, entre *Munny* -cuyo nombre hace pensar a la vez en William Bonney, en arte Billy El Niño, y también en 'money'- y *Delilah*, cuyo primer encuentro proporciona a la película su momento más patético y sentido, sin la más mínima infección sentimental.

Hay que decir que el guión de David Webb Peoples -retenido diez años por Eastwood hasta tener la edad que le permitiese interpretar el personaje principal- es excepcionalmente rico, de gran complejidad moral, no hace distinciones entre el bien y el mal -la noción de lo que es justo e injusto se hace más y más difusa según progresa la acción-, prescinde de los villanos en el sentido tradicional del género, desmonta sin concesiones el heroísmo romántico

y la mitología establecida del Oeste y, como todos los grandes westerns, es una meditación sobre la historia y la experiencia americana. Examinar sus resonancias con más detenimiento necesitaría muchas páginas. Habrá que conformarse con añadir que Eastwood



-además de apreciar unas cualidades que sus colegas no supieron ver en ese guión magnífico- lo maneja, lo interpreta, lo potencia, lo hace suyo con mano maestra, con la autoridad e inspiración de un maestro.

**Texto:**

José Luis Guarner, "Sin perdón", en sección "Críticas cine",  
rev. Fotogramas, noviembre 1992.

Al igual que sucede con **Centauros del desierto** (*The searchers*, John Ford, 1956), las imágenes de **SIN PERDÓN** no sólo hunden sus raíces en la historia del western, sino también en algunos de los mitos fundadores de la nación estadounidense. Sus fuentes germinales están, qué duda cabe, en la evolución que conduce desde **Raíces profundas** (*Shane*, Georges Stevens, 1953) hasta **El jinete pálido** (*Pale rider*, 1985), pero tanto la historia que nos cuenta el film como el sentido profundo de su dramaturgia beben, simultáneamente, del mito y de la Historia, del imaginario configurado por la épica legendaria y de los cimientos sociales que lo sostienen.

Este western sombrío, crepuscular, lluvioso, jazzístico y nocturno surge, de hecho, cuando hace ya más de un decenio que el género ha desaparecido como tal -definitivamente apuntillado por el fracaso de **La puerta del cielo** (*Heaven's gate*, Michael Cimino, 1980); aquel lúcido intento de narrar la épica de la civilización en términos de lucha de clases-, cuando han pasado casi veinte años desde que Peckinpah filmara la liturgia agónica de la leyenda -**Pat Garrett & Billy the Kid**, 1973- y nada menos que tres décadas después de que Ford nos instruyera, didácticamente, acerca de la diferencia entre los hechos y la leyenda en el 'Old West' -**El hombre que mató a Liberty Valance**, *The man who shot Liberty Valance*, 1962-.

Agotada y desmontada la mitología, certificada incluso la imposibilidad de la revisión historicista, ¿qué camino quedaba entonces, a finales de los ochenta y comienzos de los años noventa, para un western que no fuera una mera reedición mimética de los viejos moldes -**Silverado**, Lawrence Kasdan, 1985)-, o que no se contentara con vacíos ejercicios de mala conciencia -**Gerónimo** (*Geronimo, an American legend*, Walter Hill, 1993), **Bailando con lobos** (*Dances with wolves*, Kevin Costner, 1990)-? Probablemente, ningún otro que fuera muy diferente a esta indagación otoñal, desencantada y de tintes casi fantasmagóricos, en el sentido de la violencia dentro de la experiencia histórica americana. Por eso aquí la publicación de la leyenda no sirve ya para sustentar el fundamento de las instituciones civilizatorias (Ford), sino tan sólo para risa y escarnio de autoridades corruptas que tratan, a su vez, de forjarse la suya propia o para provocar el desdén del propio sujeto del mito, del héroe que arrastra el pesado fardo de un pretérito legendario sobre los hombros de un hombre cualquiera

derrotado en su interior. Entre el justiciero y el asesino ya sólo media una tenue, ambigua frontera que se puede traspasar en cualquier momento bajo la advocación de la bandera americana, iluminada de improviso por un fulgurante relámpago tras la consumación de una venganza reparadora y telúrica.



Por eso también el héroe de este relato catártico, que se revuelve -tan lúcido como impotente- contra la maldición recurrente que parece llevar consigo el ejercicio de la violencia, ya no es una figura anacrónica y fuera de su tiempo (como *Billy el Niño* en el film de Peckinpah, como los cowboys en los westerns crepusculares de los años setenta), sino un personaje trágico que no puede escapar ni de sí mismo ni de su propia leyenda. La violencia sólo engendra violencia, y sobre ésta se sostiene, parecen decirnos las imágenes, el imaginario mitológico de la nación.

Por eso mismo, a su vez, este fructífero mestizaje de clasicismo y posmodernidad ya no propone leyendas que se proyecten hacia el futuro, ni tampoco baladas melancólicas para la recuperación desmitificadora de los viejos héroes, sino leyendas que se consumen en sí mismas y que se desmoronan frente a la realidad humana de un pistolero viejo y taciturno, acosado por las deudas, viudo y padre de dos hijos, incapaz de subirse a un caballo ni de acertar con su revolver a un bote cercano. Leyendas que se estrellan también, pese a la voluntad de su muñidor, contra la realidad de un decadente dandy en viaje permanente hacia ninguna parte (*Bob El Inglés*) o frente a la crueldad de una autoridad arbitraria (*Little Bill*).

Por todo ello, finalmente, las imágenes resonantes de **SIN PERDÓN** vienen a desmontar, de manera implacable, toda la mitología del oeste cinematográfico (reducida aquí a un conjunto de relatos fantásticos que se autodestruyen por sí mismos) y desvelan, así, la ya irreparable ruptura del vínculo entre la Historia y su interpretación, entre la realidad y el mito, descubierto éste ahora en su más vulnerable, derrotada, oscura y contradictoria humanidad. La peripecia del héroe (sobre la que reverbera el eco del inconsciente colectivo de un país entero) se convierte, de esta manera, en la historia de una culpabilidad colectiva y la narración fílmica que la sostiene deviene una metáfora lúcida, despiadada, sobre los orígenes de una nación que se levanta sobre casas que nunca terminan de construirse (la de *Little Bill*), sobre héroes que no son tales (*William Munny*), sobre mujeres humilladas y maltratadas (*Delilah*), sobre imposibles refugios familiares

(el de *Ned Logan*), sobre miradas que buscan modelos imaginarios o equivocados (la de *Schofield Kid*) y sobre relatos que edifican leyendas falsas (los de *Beauchamp*).

**Texto:**

Carlos F. Heredero, "Sin perdón", en dossier "Los mejores films de la década", rev. Dirigido, enero 2001.

Eastwood ha sido el primero en solicitar una lectura de su película en clave revisionista. **SIN PERDÓN** se presenta, en apariencia, como una radical desmitificación del mundo y de la ideología de frontera. Como *Josey Wales*, también *Munny* saca sus armas después de mucho tiempo: pero ya es viejo y su puntería no es infalible. El cambio sin embargo es mecánico y resulta demasiado fácil -y superficial- acabar con la aureola heroica del pistolero mostrando a *Munny* con la cara llena de fango, incapaz de subirse a un caballo, en estado febril y con el rostro marcado por las cicatrices. Eastwood profundiza al mostrar lo sucio y difícil que es matar a un hombre: la vacilante puntería de *Munny* esta vez no sólo es señal de su vejez, sino que prolonga los sufrimientos de *Davey*. Tampoco es más noble el otro homicidio en el que se dispara a la víctima a traición mientras está en el baño -como ya sucedía en **Missouri** (Arthur Penn, 1976)-. El desorden y la agitación que acompañan a estos dos homicidios están expresados con tal fuerza que convierten en pleonásticas las prolongaciones puramente ilustrativas en que *Logan* y *Kid* manifiestan su arrepentimiento.

Sin embargo sería demasiado fácil despachar **SIN PERDÓN** como un western pacifista. Aunque *Munny* esté arrepentido de su pasado de asesino y declare que "es grave matar a un hombre", también es cierto que al final vuelve a ser el *Munny* de un tiempo, capaz de matar fácil e infaliblemente. El espectador sabe que mata por venganza, cegado por el dolor: pero para los habitantes de Big Whiskey sólo es, en todo momento, el asesino de siempre. La ironía de la suerte reside en el hecho de que *Munny*, para salvarse, tenga que cumplir la función de malo, amenazando como un fanfarrón a quien ose dispararle.

La historia de **SIN PERDÓN** niega por tanto cualquier reinserción social. El hecho de que *Munny* siga siendo un asesino de mujeres y de niños es por tanto una sutil contradicción en una historia que parte como destrucción de mitos: y tiene el sabor de una burla suprema del destino, contra el que nada pueden los hombres. Si después *Munny* consigue realmente hacer fortuna como comerciante es tan sólo un ulterior toque sarcástico: negocios y asesinatos, en el Oeste paleo-capitalista, siempre han ido de común acuerdo. Pero **SIN PERDÓN** tampoco contempla la redención interior; *Munny*, cuando decide vengar a *Logan*, da al traste con el trabajo de su mujer, que lo había alejado del alcohol y de la pistola, y se convierte en ese ángel de la muerte

cuyos rasgos, con anterioridad, había identificado precisamente en su enemigo, *Little Bill Daggett*.

La actitud contradictoria de Eastwood se refleja en ese espejo deformado que es el medroso escritor *W. W. Beauchamp*. Como Eastwood, *Beauchamp* asiste a la desmitificación de la leyenda que él mismo ha creado -la de *Bob El Inglés*- pero sólo para sustituirla por otra, la de *Daggett*. En una secuencia magistral, *Beauchamp* conoce de labios de *Daggett* la triste verdad sobre los heroicos duelos en el Oeste, en que los pistoleros actúan por bajas pasiones como los celos, se emborrachan, sufren heridas accidentalmente y matan sólo cuando los adversarios están desarmados: pero luego parece que no ha aprendido la lección y prefiere sustituir el mito anterior por uno nuevo. *Munny* no actúa de manera diversa: el desmitificador por excelencia, el hombre que acepta el horror de la verdad ("*Es cierto, he matado a mujeres y a niños*"), no sólo engrandece su propia leyenda volviendo a matar sino que intensifica también la del ultraje a la prostituta. *Kid*, el primero que cuenta la historia, inventa detalles macabros sobre el corte de orejas y senos; cuando es *Munny* quien relata la fechoría a *Logan* añade que "*le han cortado todo menos lo que tiene entre las piernas*". Volviendo a matar, *Munny* busca una coartada, quiere convencerse de que los culpables de semejante escarnio merecen la muerte: la mentira no sólo es el fundamento de la leyenda, es el motor de la Historia.

El tema de la mentira sobre la que está constituida la leyenda del Oeste ya había sido tratado por John Ford en **El hombre que mató a Liberty Valance**. Sin embargo en **SIN PERDÓN** no hay justificación alguna para la mentira, y es más, verdad y mentira tienen el mismo valor: son pan para los medios de comunicación, ávidos tanto de héroes como de particulares sensacionalistas e infamantes. Como en *Bob El Inglés* -un tirador infalible y un borrachín- también en *Munny* existen dos verdades: la del padre amoroso y la del criminal despiadado. Pero nadie -salvo el espectador- conocerá ambas verdades: y es precisamente *Munny* quien quiere preservar su mala fama rechazando, como el protagonista de **China 9, Liberty 37** (1978) de Monte Hellman, los servicios de los hagiógrafos. No es una casualidad que en la película de Hellman el periodista-fabulista estuviera interpretado por Sam Peckinpah. Con él, autor de **Grupo Salvaje**, ha muerto la última épica posible del Oeste. Los pistoleros de Eastwood, desde el principio, siempre han sido muertos vivientes: los de **Infierno de cobardes** y de **El jinete pálido** eran fantasmas, el de **El fuera de la ley** se hacía pasar por muerto, *Munny* da a entender que es el 'bogey man', el coco. El mundo, poblado por gusanos como *Beauchamp*, continuará inventando historias; pero el dolor y la muerte, por lo menos éstos, son para los antihéroes eastwoodianos asuntos privados.

**SIN PERDÓN** es también el primer western de Eastwood en el que no hay una distinción neta entre bien y mal: y por eso la muerte -cualquier muerte- es mucho más dolorosa. En primer lugar *Daggett* no es un personaje radicalmente negativo. Tiene



ambiciones burguesas (construirse una casa -algo de lo que es incapaz: sus ayudantes se burlan de su torpeza como carpintero-), pero también un cierto sentido del humor; cree de buena fe que impone el orden y hace justicia, quedándose satisfecho con castigar la violencia de *Mike* por medio de una multa. Mata a *Logan* a latigazos, aunque quizá no

se merezca morir de ese modo. Sin embargo, como le advierte *Munny*, la lógica que cuenta ya no es la lógica -humana- de los méritos, sino la lógica apocalíptica de la venganza y de la destrucción.

El mundo de las prostitutas, que forma una comunidad aparte dentro de la sociedad masculina de Big Whiskey, es el depositario de esta última lógica, que va mucho más allá de la ley del talión: *Alice* pretende compensar el ultraje sufrido con dos vidas. La alternativa a la justicia burocrática e insatisfactoria de *Daggett* es la ley de la sangre, una ley en la que no hay perdón. Si **SIN PERDÓN**, por un lado, hace de todo para difuminar las diferencias entre los buenos y los malos invitando a una 'pietas universal', por otro se encamina hacia un nihilismo sin salida, nunca tan radical en el cine de Eastwood.

**SIN PERDÓN** muestra una nueva concentración estilística por parte de Eastwood director y tiene una calidad visual bastante distinta a la de sus demás westerns. Dado que se trata de una película con una insólita cantidad de diálogos (para ser un western y para ser un film de Eastwood), el encuadre busca a menudo alternativas al campo-contracampo, por ejemplo situando dos rostros en la misma imagen y en distintos planos pero sin que se miren. Sin embargo Eastwood siempre ha sido un gran director de rostros y si puede los toma sin hablar, construyendo contrapuntos de la acción casi musicales: véase el grupo de prostitutas cuando oyen cómo *Daggett* tortura a *Logan* o cuando saludan a *Munny* con un mudo adiós. **SIN PERDÓN** es además una película en la que el montaje tiene más importancia que en el pasado: sobre todo porque la alternancia a menudo frenética, de los puntos de vista (como en la magistral secuencia de la muerte de *Davey*) no es simplemente cuestión de visión sino también de incertidumbre moral y de juicio.

En la escena final de la venganza el realismo frenético da paso a lo visionario (la oscuridad que recibe a *Munny* fuera de la habitación, iluminada por los resplandores

infernales de las teas colocadas junto al féretro de *Logan*, no puede no recordar a **Infierno de cobardes**) y a la estilización hiératica. El enfrentamiento final entre *Munny* (tomado en contrapicado) y *Daggett* (en picado, respetando los respectivos puntos de vista) renueva profundamente la clásica coreografía del duelo. Los dos rivales ya no se mueven: simplemente se miran. Uno de ellos incluso está desarmado e implora piedad. No vemos el cadáver de *Daggett*, sino solamente el rostro impassible de *Munny*, que dispara: es una visión de la muerte que nunca una película de Siegel o de Leone ha conseguido transmitir.

**SIN PERDÓN**, rodada en el estado de Alberta en Canadá, es también una película de paisajes: sorprende la cantidad de atardeceres, verdes colinas y campos de trigo dorados que aparecen en la primera parte, como si Eastwood se hubiera dejado llevar por la búsqueda de la imagen bella. La lluvia y la oscuridad que predominan en la segunda parte de la película empujan a evocar esas imágenes como un contrapunto estridente, como una reflexión sobre la indiferencia de la naturaleza frente a las tragedias de los hombres.

**Texto:**

Alberto Pezzotta, **Clint Eastwood**, col. Signo e Imagen/Cineastas, nº 31, Cátedra, 1997.

A pesar de que en estos últimos años hemos asistido al estreno de algunos westerns muy esforzados, algunos acertados -**Open Range** (Kevin Costner, 2003), **El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford** (*The assassination of Jesse James by the coward Robert Ford*, Andrew Dominik, 2007), **Appaloosa** (Ed Harris, 2008)-, otros nada -**El tren de las 3:10** (*3:10 to Yuma*, James Mangold, 2007)-, creo que ninguno de ellos tiene la cualidad que en el momento de su estreno convirtió a **SIN PERDÓN** en el título donde concluye, esperemos que provisionalmente, la evolución del western. Ya he mencionado en diversas ocasiones que la gran aportación de Eastwood al género consiste en su talento para retomarlo justo en el punto en que lo habían dejado sus últimos maestros entre finales de los sesenta y principios de los setenta, tanto los otoñales John Ford, Howard Hawks y Henry Hathaway como el efervescente Sam Peckinpah de la época, y llevarlo un poco más allá. En las alforjas westernianas de Eastwood hallamos una rara combinación de formas y estilos, temáticas y referencias. Hay pequeños guiños a Ford, como ese momento, en la secuencia de presentación del personaje de *William Munny* en su granja, donde cría cerdos junto a sus dos pequeños hijos, en el que le vemos apoyado en el dintel de la puerta, con la cámara colocada en el interior de la casa, que recuerda los célebres planos de apertura y clausura de **Centauros del desierto**; o el momento en que visita la tumba de su esposa *Claudia*,

aunque sin ponerse a hablar con ella como sí hacían los protagonistas de **El joven Lincoln** (*Young Mr. Lincoln*, 1939) y **La legión invencible** (*She wore a yellow ribbon*, 1949). Asimismo, el personaje de *W.W. Beauchamp* (Saul Rubinek), el biógrafo que acompaña a *Bob el Inglés* (Richard Harris) y que acaba practicando el transfuguismo en beneficio del cruel sheriff de Big Whiskey *Little Big Daggett* (Gene Hackman), no desentonaría en **El hombre que mató a Liberty Valance**, el western por antonomasia en torno al conflicto existente entre Mito y Realidad a la hora de mostrar en cine la Historia con mayúsculas del Lejano Oeste, temática respecto a la cual puede verse **SIN PERDÓN** como una especie de variante. La película, es bien sabido, está dedicada “A Sergio y Don”, o sea, a Leone, el cineasta con el cual Eastwood aprendió a hacer cine, y a Siegel, el cineasta que le hizo amar el cine. En este sentido, no cuesta ver en *William Munny* a una especie de envejecido *Hombre Sin Nombre* por fin nominado, el paradigmático héroe de Leone en su retiro, alejado de la violencia.

Como siempre en Eastwood, en **SIN PERDÓN** los personajes femeninos son los motores del relato e influencias directas de los masculinos. Hay un componente de fatalidad a lo largo de todo el relato que viene determinado por la confrontación o el contraste entre los personajes de hombres y mujeres, hasta el punto de que puede pensarse que, si *Daggett* hubiese satisfecho el deseo de venganza de *Alice*, nada de lo que se produce a continuación hubiese ocurrido. En cierto sentido, las dos mujeres que reflejan la ambigüedad del personaje de *Munny* son precisamente las que no aparecen en pantalla, al igual que la madre en off narrativo de **Los cuatro hijos de Katie Elder** (*The Sons of Katie Elder*, Henry Hathaway, 1965): su esposa *Claudia*, siempre presente en los pensamientos de *Munny* y que con su amor le curó de su adicción a la bebida y le apartó del ‘oficio’ de pistolero (como el de las prostitutas, otra actividad degradante hecha únicamente a cambio de dinero); y la madre de *Claudia*, mencionada en los textos de los rótulos que abren y cierran la película, los cuales cuentan su estupefacción ante el hecho de que su hija se hubiese casado con alguien con fama de vil y despreciable. Por otro lado, quizá el hecho de estar viviendo tantos años con una piel roja es lo que hace que, cuando tiene que volver a matar a un hombre, *Ned Logan* (Morgan Freeman), el amigo negro de *Munny*, sea incapaz de apretar el gatillo; de hecho su vivienda es, al contrario que la de *Munny*, limpia, ordenada “por una mano femenina”, pero decorada con un vestigio de ese mismo pasado como matón: su rifle, el mismo que volverá a empuñar para acompañar a *Munny*. Por su parte, *Daggett* se está construyendo su casa él mismo, pero con tan poca pericia que el resultado es una vivienda nada acogedora (uno de sus ayudantes comenta que es “el peor carpintero del mundo” y que no hay en su casa “ni un solo ángulo recto”): es decir, un equivalente del retorcido *Daggett*, quien vive solo, sin mujer.

El famoso clímax de **SIN PERDÓN** consiste en la irrupción de *Munny* en el local de *Skinny* tras haberse enterado del asesinato de *Ned* a manos de *Daggett*, haciendo

frente a este último y sus ayudantes en un seco y contundente tiroteo final. Es una resolución que viene anunciándose desde el principio de la película. La secuencia se produce en el marco de una noche



lluviosa, exactamente igual que la que abre el film o que aquella otra, aproximadamente hacia la mitad del relato, en la cual un enfermo *Munny*, *Ned* y *Schofield Kid* (Jaimz Woolvett) llegan a Big Whiskey. Explicándole a *Beauchamp* cuáles son las mejores cualidades de un pistolero, *Daggett* especifica que el mejor tirador no es aquél que desenfunda su colt más rápido, sino el que mantiene la calma en mitad de un tiroteo, en lo que puede verse otro avieso guiño de Eastwood a su imagen como *Hombre Sin Nombre*: sólo él es capaz de mantener la sangre fría durante una pelea a tiros. El alcohol juega, asimismo, un papel fundamental: la primera vez que *Kid* aparece por su granja para proponerle participar en la matanza de los cowboys, *Munny* menciona que su difunta esposa, recordemos, logró apartarle de la bebida; camino de Big Whiskey, *Kid* trata de sonsacar a *Munny* sobre sus hazañas como asesino, pero este último siempre le contesta que no recuerda nada o que estaba borracho; en cambio, anima a *Kid* a beber whisky para que el chico pueda sofocar así el remordimiento que empieza a invadirle tras haber matado a su primer hombre (el “*Echa un trago, hijo*” que le dice es, probablemente, un reflejo de su propia experiencia); en la misma secuencia, tras recibir la noticia del asesinato de *Ned*, *Munny* vuelve a beber. No es de extrañar, pues, que Eastwood inserte en la secuencia del último tiroteo un plano subjetivo de *Munny* a caballo en el cual vemos arrojada la botella de whisky vacía. *Munny* está borracho: *Munny* está listo para matar: *Munny* vuelve a ser el demonio que fue en el pasado (y que, en el fondo, sigue siendo), protagonizando su última matanza en el curso de una noche infernal; y, haciendo honor a su leyenda (en realidad, movido por el alcohol), pronunciará varias peroratas en las cuales se resume buena parte de la mítica del Far West: “*He matado a mujeres y niños. He matado a todo ser viviente que se me ponía por delante*”: Mito y Realidad se confunden en una sola cosa.

**SIN PERDÓN** es un film extraordinario: sugiere tantas cosas que, significativamente, después del mismo Eastwood no parece haberse sentido con fuerzas de abordar otro western.

#### Texto:

Tomás Fernández Valentí, “Sin perdón: la noche del demonio”, en estudio “Clint Eastwood, el fuera de la ley de Hollywood” (2ª parte), rev. Dirigido, enero 2009.



**Viernes 11 • 21 h.**

**Aula Magna de la Facultad de Ciencias**

## **UN MUNDO PERFECTO**

(1993) • EE.UU. • 138 min.

**Título Orig.-** A perfect world. **Director.-** Clint Eastwood. **Guión.-** John Lee Hancock. **Fotografía.-** Jack N. Green (Panavisión - Technicolor). **Montaje.-** Joel Cox y Ron Spang. **Música.-** Lennie Niehaus. **Productor.-** Clint Eastwood, David Valdes y Mark Johnson. **Producción.-** Malpaso Productions para Warner Bros. **Intérpretes.-** Kevin Costner (*Robert Haynes*), T.J. Lowther (*Philip Perry*), Laura Dern (*Sally Gerber*), Clint Eastwood (*Red Garnett*), Keith Szarabajka (*Terry Pugh*), Leo Burmester (*Tom Adler*), Paul Hewitt (*Dick Suttle*), Bradley Whitford (*Bobby Lee*). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



*Película nº 19 de la filmografía de Clint Eastwood (de 37 como director)*

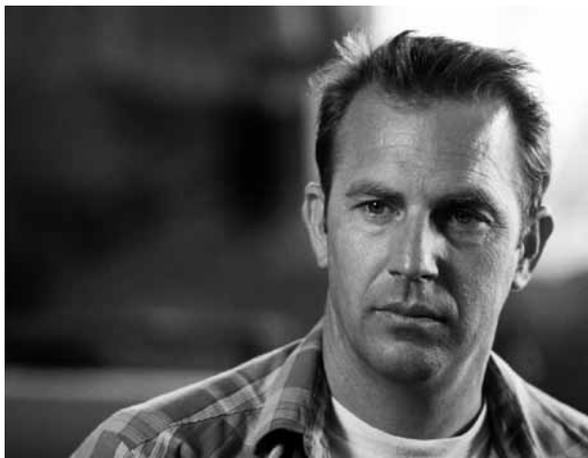
*Película nº 58 de la filmografía de Clint Eastwood (de 67 como actor)*

*Música de sala:*

**Un mundo perfecto** (*A perfect world*, 1993) de Clint Eastwood

Banda sonora original de **Lennie Niehaus**

**UN MUNDO PERFECTO** resulta, quizás por primera vez para Eastwood, tanto un proyecto personal como un proyecto marcadamente comercial. El guión de John Lee Hancock estaba destinado a Steven Spielberg antes de que Eastwood se hiciera con él. Eastwood piensa en Denzel Washington como protagonista, pero después la Warner le impone a Kevin Costner, que puede producir mayores beneficios. Sin embargo la insólita pareja de estrellas no funciona en las taquillas estadounidenses según las previsiones; las relaciones entre ambos, que en la película comparten una sola escena, además con gran longitud de campo, parecen haber sido frías. Pero el film gana con la presencia de Kevin Costner: un protagonista negro habría dado otro giro muy distinto a un guión ya sobrecargado de grandes temas como la justicia, la libertad, el paso a la edad adulta, el arrepentimiento. Costner, como un Gary Cooper de los años 90, es también en cierto sentido heredero de Eastwood: con él comparte un estilo de interpretación



seco y la capacidad de encarnar las contradicciones del sueño americano -incluso teniendo en cuenta la clásica sencillez de su **Bailando con lobos**-. Haciéndole interpretar un papel ambiguo, al menos sobre el guión, Eastwood ha querido una vez más realizar un retrato de sí mismo con un enfoque oscuro.

El título del film está sacado de un intercambio de

diálogos entre *Sally* y *Adler*, un guardia forestal (“*En un mundo perfecto rastrearíamos los matorrales y descubriríamos inmediatamente a Haynes*”; “*En un mundo perfecto cosas como ésta no sucederían*”), y funciona como una litote. El Texas de 1963 no es el mejor de los mundos, a pesar de los esfuerzos de los hombres de buena voluntad (*Haynes*, el delincuente sensible; *Sally*, la mujer policía idealista y que cumple la ley; *Red*, el esbirro duro de pelar que todavía tiene algo de corazón). Por otra parte el 22 de noviembre del mismo año en que se desarrolla la acción de la película otro francotirador, probablemente también pagado por el estado, puso fin a los sueños de la América democrática encarnados por John Fitzgerald Kennedy. Eastwood evoca los recuerdos del pasado y los errores que Estados Unidos ha cometido desde un punto de vista contemporáneo a la acción, apartándose de la mentalidad posterior: se mete en la piel de un personaje cuya presencia en la pantalla es secundaria, y que capitula una vez más ante la complejidad de lo real.

**UN MUNDO PERFECTO** es uno de los mejores títulos legados por el cine norteamericano de los años noventa, además de una de las mayores contribuciones de Eastwood al macro-género conocido como ‘Americana’, el cual comprende no sólo el cine sino también toda manifestación cultural específicamente estadounidense (literatura, música, folklore), y que a grandes rasgos englobaría aquellos films que reflejan aspectos de la cultura popular de los Estados Unidos como eje de un discurso en el que América (Norteamérica, se entiende) siempre es el tema de fondo: los Estados Unidos alumbrados a la luz del fuego del hogar. Ese cine que se nutre de la filosofía y del sentido moral y ético del ciudadano medio estadounidense, hecho a base de béisbol y tarta de manzana, caza y pesca, coches y motos, cafeterías (‘diners’) y gasolineras, pequeñas poblaciones (‘small towns’) y rascacielos; ese cine que gira en torno a la au-

sencia del padre y a la omnipresencia de la madre, impregnado por el jazz, el country, el rock & roll y la religión, la literatura de William Faulkner, la música de George Gershwin y Aaron Copland, los dibujos de Norman Rockwell, las canciones de Elvis Presley y la estética de la Segunda Guerra Mundial, que nos habla de principios específicamente estadounidenses:



la noción de frontera, entendida como desafío a superar (base temática de tantos y tantos westerns, uno de los géneros predilectos de Eastwood); los contrastes surgidos de la mezcla de razas y culturas (el 'melting pot') en la nación de emigrantes por excelencia; la ética laboral de raíz protestante, que enaltece el carácter ennoblecedor del trabajo; en particular, esa entelequia conocida como América Profunda, que identificamos rápidamente en virtud de la suma de todos o varios de esos elementos.

El género 'Americana'<sup>1</sup> se encuentra muy presente en las obras de Clint Eastwood: es la base de películas como **El aventurero de medianoche**, **Bird**, **UN MUNDO PERFECTO**, **Los puentes de Madison**, **Medianoche en el jardín del bien y del mal** (*Midnight in the garden of good and evil*, 1997), **Ejecución inminente** (*True crime*, 1999), **Space cowboys** (2002), **Mystic River** (2003) o **Million Dollar Baby** (2004). Pero también de Steven Spielberg, el cineasta previsto, como se ha indicado antes, para realizar **UN MUNDO PERFECTO** y que se ha acercado a la 'Americana' en títulos –algunos de los cuáles han influido, como veremos, en la obra de Eastwood– como **El diablo sobre**

---

1. Otros claros ejemplos serían películas como **iAleluya!** (*Hallelujah!*, King Vidor, 1929), **La feria de la vida** (*State fair*, Henry King, 1933), **Sinfonía de la vida** (*Our town*, Sam Wood, 1940), **La ruta del tabaco** (*Tobacco road*, John Ford, 1941), **El sol siempre brilla en Kentucky** (*The sun shine brights*, John Ford, 1953), **El hombre que vendió su alma** (*The devil and Daniel Webster*, William Dieterle, 1941), **Siguiendo mi camino** (*Going my way*, Leo McCarey, 1944), **Cita en San Luis** (*Meet me in St. Louis*, Vincente Minnelli, 1944); buena parte de la filmografía de Frank Capra, sobre todo **iQué bello es vivir!** (*It's a wonderful life*, 1946); **El político** (*All the King's Men*, Robert Rossen, 1949), **El despertar** (*The yearling*, Clarence Brown, 1946), **Han matado a un hombre blanco** (*Intruder in the dust*, Clarence Brown, 1949), **Estrellas en mi corona** (*Stars in my crown*, Jacques Tourneur, 1950), **Matar un ruiseñor** (*To kill a mockingbird*, Robert Mulligan, 1962), **La jauría humana** (*The chase*, Arthur Penn, 1966), **Bonnie y Clyde** (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967), **La noche deseada** (*Hurry Sundown*, Otto Preminger, 1967), **Malas tierras** (*Badlands*, Terrence Malick, 1973), **El cazador** (*The deer hunter*, Michael Cimino, 1978), **La Puerta del Cielo** (*Heaven's Gate*, Michael Cimino, 1980), **Forrest Gump** (Robert Zemeckis, 1994), **Una historia verdadera** (*The Straight story*, David Lynch, 1999), **Seabiscuit** (Gary Ross, 2003); algunos títulos de Francis Ford Coppola –**Llueve sobre mi corazón** (*The rain people*, 1969), **Rebeldes** (*The outsiders*, 1983), **La ley de la calle** (*Rumble fish*, 1983), **Peggy Sue se casó** (*Peggy Sue got married*, 1986), **Jardines de piedra** (*Gardens of stone*, 1987), **Jack** (1996) o la práctica totalidad de la carrera de Oliver Stone.

**ruedas** (*Duel*, 1971), **Loca evasión** (*The Sugarland express*, 1974), **Tiburón** (*Jaws*, 1975), **Encuentros en la tercera fase** (*Close encounters of the third kind*, 1977), **1941** (1979), **E.T., el extraterrestre** (*E.T. the extra-terrestrial*, 1982), el telefilm **El tren fantasma** (*Ghost train*, 1985) -para la serie **Cuentos asombrosos-**, **El color púrpura** (*The color purple*, 1985), **Para siempre** (*Always*, 1989), **Hook** (1991), **Amistad** (1997), **Salvar al soldado Ryan** (*Saving private Ryan*, 1998), **Atrápame si puedes** (*Catch me if you can*, 2002), **La terminal** (*The terminal*, 2004) o **La guerra de los mundos** (*War of the worlds*, 2005)<sup>2</sup>.

Ese interés común por el género ‘Americana’ presente en la filmografía de ambos cineastas<sup>3</sup> -con todo lo que ello comporta de manifestación de una ideología local que corre el riesgo de ser tildada de localista (o lo que es peor, catalogada bajo el calificativo despectivo de “americanada”)-, llega hasta tal punto que incluso pueden trazarse sorprendentes y nada descabellados paralelismos entre determinados títulos de Eastwood y Spielberg. Y así la excelente **Loca evasión**, ‘ópera prima’ cinematográfica<sup>4</sup> de Spielberg, constituye, por ejemplo, un claro precedente de **UN MUNDO PERFECTO**, sin duda, una de las obras maestras de Eastwood. Se trata de sendos relatos con estructura de ‘road movie’ que giran alrededor de huidas de evadidos de prisión, en torno a las cuales se montan gigantescos aparatos policiales de búsqueda y captura, y en los que un niño juega el papel de elemento catalizador, siendo en un caso la finalidad

---

2. A partir de marzo de 2016, y para celebrar su 70 cumpleaños, iniciaremos en el Cineclub un completo ciclo dedicado a repasar la filmografía de este imprescindible cineasta contemporáneo. Dicho ciclo, al igual que el de Eastwood, se extenderá durante los próximos cursos (*Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario. 2015*).

3. Muchos se extrañaron —cuando no pusieron el grito en el cielo— ante la aparentemente insólita asociación, casi ‘contra natura’, de Eastwood y Spielberg en el díptico **Banderas de nuestros padres** (*Flags of our fathers*, 2006) y **Cartas desde Iwo Jima** (*Letters from Iwo Jima*, 2006), dirigido por el primero y coproducido con el segundo. Porque ¿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 —como hemos visto en la ‘Americana’— 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.

4. Cinematográfica que no profesional, ya que el cineasta de Cincinnati llevaba trabajando en televisión desde 1969 para la que había realizado ya su primera obra maestra como director: **El diablo sobre ruedas** —que al estrenarse comercialmente en Europa, frecuentemente genera la confusión sobre cuál es su ópera prima— (*Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario. 2015*).

de la huida del preso (**Loca evasión**), en el otro un medio para facilitar dicha huida usándolo como rehén (**UN MUNDO PERFECTO**). Pero se trata, además, de sendos discursos sobre la América Profunda contruidos en torno a la idea de la madurez: por una parte, en **Loca evasión**, la ausencia de la misma de la cual hacen gala *Lou Jean* (Goldie Hawn) y *Clovis Poplin* (William Atherton), dos inocentes abocados a la destrucción a manos de las fuerzas públicas; por otro, en **UN MUNDO PERFECTO**, la irrupción brusca, sin tapujos ni paños calientes de un niño, *Phillip* (T.J. Lowther), en el turbulento mundo de lo adulto y de los adultos, de la mano de *Butch Haynes* (Kevin Costner), su secuestrador y luego amigo, como él otro hijo de un padre ausente. Procesos de madurez que concluyen, respectivamente, con la ejecución fría y sin piedad de los inadaptados *Clovis* y *Butch*, en ambos casos por haber confiado en la fuerza de los sentimientos, por haberse dejado llevar por el corazón.

Si **UN MUNDO PERFECTO** es uno de los films que mejor han mostrado el paso a la madurez, con lo que comporta de muerte de la inocencia, otra obra maestra, en este caso de Spielberg, **E.T.**, es una de las películas que mejor ha expresado la imposibilidad de recuperar la infancia una vez se ha perdido. No deja de resultar curioso que, si bien **UN MUNDO PERFECTO** y **Loca evasión** comparten, como acabamos de ver, más de un parecido razonable, en el fondo la película de Eastwood está más



íntimamente conectada, si se observan con franqueza y sin prejuicios, con **E.T.** Ambas comparten idéntico substrato temático típico de la 'Americana' -en particular, las secuelas de un padre ausente en el núcleo familiar-, y la misma referencia a una fiesta popular típicamente estadounidense, la de Halloween, que en ambos films se convierte en representación de la frágil barrera de fantasía que separa a los infantes, disfrazados de monstruos imaginarios, de la monstruosa realidad cotidiana de los adultos.

**UN MUNDO PERFECTO** retoma desde sus primeras imágenes la cualidad fantasmagórica de **Infierno de cobardes**, **El jinete pálido**, **Bird** y **Sin perdón**: la cámara recorre un prado verduoso, deteniéndose brevemente en un plano medio de *Butch Haynes*, tumbado sobre la hierba en una actitud, aparentemente, de descanso; la brisa arrastra a su alrededor billetes de dólar; en contraplano, desde el punto de vista subjetivo de *Butch*, un helicóptero flota en el aire, a contraluz del disco solar. Ese arranque onírico viene a ser como una especie de realidad alternativa porque, como veremos al final del film, *Butch* no está descansando, sino muerto, ejecutado por el certero disparo en el pecho disparado por el francotirador del FBI *Bobby Lee* (Bradley Whitford) con su fusil de mirilla telescópica; y el helicóptero que se eleva sobre su cadáver lleva consigo al pequeño *Phillip* y a su madre *Gladys* (Jennifer Griffin). **UN MUNDO PERFECTO** arranca como un sueño, pero no tarda en situarnos en la más áspera realidad. Tras ese prólogo de ensueño, el relato propiamente dicho arranca con un elegante montaje



en paralelo que nos va mostrando, por un lado, la descripción de la vida cotidiana del pequeño *Phillip* con su madre y sus dos hermanas en una pequeña localidad tejana, y por otro, la evasión de *Butch* del presidio donde estaba encerrado con la ayuda de su indeseable compañero de celda *Terry Pugh* (Keith Szarabajka). Entre ambas secuencias hay una soterrada asociación entre el chiquillo cuya madre le prohíbe celebrar la festividad de Halloween a causa de las creencias religiosas de su familia (son Testigos de Jehová) y el convicto que se esfuerza por conseguir su libertad. El montaje en paralelo nos anuncia, asimismo, que el destino de ambos personajes va a quedar vinculado, tal y como ocurre poco después: *Butch* y *Terry* se introducen en la casa de *Phillip*, llevándose como rehén.



A estas dos líneas narrativas, unificadas en la misma a partir del secuestro de *Phillip*, se une una tercera, desarrollada asimismo en paralelo con la anterior: la protagonizada por el *sheriff Red Garnett* (Eastwood), el agente de la ley encargado de la búsqueda y captura de los evadidos *Butch* y *Terry*, junto con los personajes que le acompañan, principalmente la investigadora del FBI *Sally Gerber* (Laura Dern) y el ya mencionado francotirador *Bobby Lee*. A partir de este momento, **UN MUNDO PERFECTO** va desarrollando de forma magníficamente pausada dos procesos, nuevamente en paralelo pero íntimamente relacionados entre sí. Por una parte, el dibujo de la relación de amistad y compañerismo que se establece entre *Butch* y *Phillip*: el primero cree ver en el segundo a la figura paterna de la que carece, mientras que el segundo ve en el primero al niño solitario y sin padre que también fue (*Butch* le dice a *Phillip* que tienen muchas cosas en común, entre ellas “*un padre que no vale nada*”). Por la otra parte, la descripción de la complicidad que se establece entre el *sheriff Garnett* y la *agente Sally*, sostenida en su caso sobre el proceso de un aprendizaje mutuo: *Garnett* acabará respetando la capacidad de *Sally* como investigadora a-pesar-de-que-es-una-mujer (nos hallamos en la América de los años sesenta), y *Sally* conocerá en profundidad el interés especial que *Garnett* parece tener en la captura de *Butch*, descubriendo a la luz de una hoguera nocturna -espacio de revelaciones y confidencias ya presente, por ejemplo, en **El jinete pálido**- que el *sheriff* fue el responsable

directo de que *Butch* fuese a parar a un duro correccional para menores, convencido de que sería lo mejor para que “se enmendara”, y ahora, consciente de que no fue así, se siente remordido por ello.

Como ya se ha dicho **UN MUNDO PERFECTO** podría considerarse, junto con **E.T.**, **La noche del cazador** (*The night of the hunter*, Charles Laughton, 1955) y **Matar un ruiseñor** (*To kill a mockingbird*, Robert Mulligan, 1962), una de las mejores películas norteamericanas que se hayan realizado sobre el final de la infancia y la irrupción en el mundo de los adultos. Sin duda alguna, para el pequeño *Phillip* el ser secuestrado por *Butch* y *Terry* y hacerse amigo del primero, llegando al extremo de acompañarlo voluntariamente en su huida de la policía por las carreteras tejanas, le supone un cúmulo de experiencias vitales de primer orden: criado por una mujer sola y con la compañía de dos hermanas, ignora no ya lo que es tener un padre sino ni siquiera el estar en compañía de hombres: *Terry* se ríe de él por eso mismo, llamándole mariquita; le da vergüenza desnudarse delante de *Butch*, pues cree que su pene es demasiado pequeño; descubre emociones para él insospechadas, como la de acercarse agazapado, “como un indio”, a un coche que *Butch* quiere robar, o sustraer un disfraz del fantasma *Casper* porque *Butch* le ha explicado antes que, si bien robar es malo, en ocasiones es necesario “tomar prestado” algo que se necesita; *Butch* le sube al techo del vehículo, porque nunca se ha montado en una montaña rusa; y empieza a intuir lo que es el sexo entre un hombre y una mujer cuando descubre a *Butch* besándole el culo a una camarera (sic). Pero para *Phillip* no todo es alegría al lado de *Butch*: mientras huye del maizal hacia el coche, oír el disparo mediante el cual *Butch* asesinará a *Terry*; y, en el momento culminante de la función, llegará al extremo de empuñar esa misma pistola y disparar contra *Butch* cuando advierte que está a punto de cometer una matanza en las personas de los granjeros que les han acogido...

**UN MUNDO PERFECTO** no describe únicamente el proceso de madurez de *Phillip*. También está el del propio *Butch*, un pequeño delincuente de elevado coeficiente de inteligencia pero que en el fondo no ha alcanzado por completo la supuesta madurez de los adultos: de ahí su simpatía hacia *Phillip*, en cuanto se reconoce en parte en él; de ahí, también, su violenta reacción cuando el granjero *Mack* (Wayne Dehart) golpea por enésima vez a su nieto *Cleve* (Kevin Jamal Woods), a modo de repulsa visceral contra el recuerdo de su propio padre maltratador. Incluso, como ya hemos apuntado, evolucionan y maduran *Garnett* y *Sally*, el primero reconociendo su culpa, la segunda haciéndose cargo de que hay situaciones que no encajan en los manuales que ha estudiado, o como se dice en un momento del film, que “en un mundo perfecto” no ocurrirían cosas como las que narra la película. De ahí precisamente que el relato, haciendo honor a esa abstracta premisa que le da título, oscile alternativamente del drama al humor, mezclando pinceladas de extraña comicidad con secuencias de una elevada carga dramática, sin que a pesar de ello nada parezca inarmónico o descompensado. La caravana donde viajan

Garnett y su equipo, tirada por una furgoneta, se tropieza casualmente con el coche en el que huyen *Butch* y *Phillip*, desembocando en una hilarante persecución que culmina con la caravana desenganchándose de la furgoneta y estrellándose en un bosquecillo –secuencia que toman prestada de la magistral **Los viajes de**



**Sullivan** (*Sullivan's travels*, Preston Sturges, 1941)-. *Phillip* se queda solo dentro del coche y se ve obligado a frenarlo, so pena de atropellar a *Butch* si no lo hace. Pero, a pesar de esa ligereza, lo sombrío va flotando de manera perceptible a lo largo de toda la narración: incluso en las escenas en las cuales *Butch* y *Phillip* se cuelan en el coche de unos domingueros que se ofrecen a llevarles aflora una soterrada tensión (la madre riñe a sus hijos, y eso provoca la ira apenas contenida de *Butch*: lo siguiente que hace es hacer bajar a toda la familia del coche y llevárselo junto con *Phillip*). Eastwood vuelve a demostrar aquí que es un maestro a la hora de visualizar la violencia, alternando la visualización directa de la misma con una visualización sugerida: directa, en el caso del momento en que *Terry* se cuelan en la cocina de la casa de *Phillip*, amenaza a la madre del niño con el revólver y luego intenta violarla; indirecta, en el de la resolución elíptica del asesinato de *Terry* a manos de *Butch*, por mediación del disparo en off que se oye sobre la carrera de *Phillip* hacia el coche a través del maizal. Pero hay una secuencia, ya justamente famosa, que por sí sola resume perfectamente la entraña del film: la extraordinaria del intento de asesinato de los granjeros por parte de *Butch*, atándolos y amordazándolos para inmovilizarlos mientras se prepara para acabar con ellos, mientras en el viejo tocadiscos suena una melodía cajún, paradójico contrapunto musical que contribuye admirablemente a aumentar la casi insoportable crispación del momento.

#### **Texto:**

Tomás Fernández Valentí, "Un mundo perfecto: Americana",  
en estudio "Clint Eastwood, el fuera de la ley de Hollywood" (2ª parte),  
rev. Dirigido, enero 2009.

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

Alberto Pezzotta, **Clint Eastwood**, col. Signo e Imagen/Cineastas, nº 31,  
Cátedra, 1997.



**Martes 15 • 21 h.**

**Aula Magna de la Facultad de Ciencias**

## **LOS PUENTES DE MADISON**

(1995) • EE.UU. • 136 min.

**Título Orig.-** The bridges of Madison County. **Director.-** Clint Eastwood.

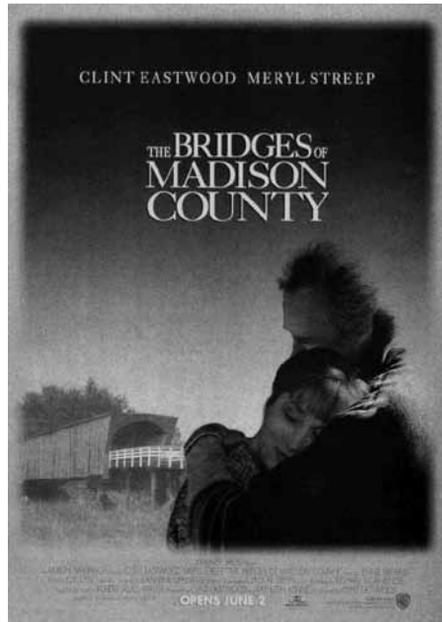
**Argumento.-** La novela homónima (1992) de Robert James Waller. **Guión.-** Richard LaGravenese. **Fotografía.-** Jack N. Green (Technicolor). **Montaje.-** Joel Cox.

**Música.-** Lennie Niehaus. **Productor.-** Clint Eastwood y Kathleen Kennedy.

**Producción.-** Malpaso Productions & Amblin Entertainment para Warner Bros.

**Intérpretes.-** Meryl Streep (*Francesca Johnson*), Clint Eastwood (*Robert Kincaid*), Annie Corley (*Carolyn Johnson*), Victor Slezak (*Michael Johnson*), Jim Haynie (*Richard Johnson*), Phyllis Lyons (*Betty*), Debra Monk (*Madge*).

**Versión original en inglés con subtítulos en español.**



*1 candidatura a los Oscars: Actriz principal.*

*Película nº 20 de la filmografía de Clint Eastwood (de 37 como director)*

*Película nº 59 de la filmografía de Clint Eastwood (de 67 como actor)*

*Música de sala:*

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

Banda sonora original de **Clint Eastwood & Lennie Niehaus**

Tras dirigir dos obras como **Sin perdón** y **Un mundo perfecto**, personalísimas recreaciones de sendos moldes genéricos con fuertes raíces en el cine del pasado, Clint Eastwood propone con **LOS PUENTES DE MADISON** una no menos singular y poderosa reescritura del melodrama romántico extraído de la más genuina línea Douglas Sirk. Un nuevo salto al vacío que confirma a Eastwood como el director americano contemporáneo más dotado para enlazar con la tradición clásica desde los supuestos de una sorprendente modernidad. ¿De qué manera esa inesperada incursión en los cauces del melodrama 'weepie' puede enlazar con las propuestas desarrolladas anteriormente por la filmografía de Eastwood? ¿Qué sentido puede tener, para un cineasta



moderno, la realización en el momento presente de una película como **LOS PUENTES DE MADISON**? ¿Qué relación mantiene este trabajo, de perfiles y moldes tan acusados, con la tradición genérica de la que se muestra tributario y, al mismo tiempo, renovador? Estas son, a juicio del cronista, las preguntas esenciales que suscitan las imágenes de un film con el que su director vuelve a marcar, como ya hiciera antes con **Bird**, **Cazador blanco, corazón negro**, **Sin perdón** y **Un mundo perfecto**, un punto y aparte, completamente aislado, dentro del cine americano actual.

El primer interrogante obliga a bucear en las coordenadas que acotaban el espacio explorado por los cuatro títulos citados anteriormente. Sobre las imágenes de éstos y sobre las huellas que la personalidad de Eastwood dejaba en su textura ya se ha escrito mucho, pero quizá convenga apuntar ahora que todas ellas venían a inscribirse en una doble búsqueda expresiva: la preocupación por conectar con lo más fértil de la tradición narrativa a la que cada una se remite (respectivamente, el biopic, el cine de safaris africanos, el western, el cine criminal en versión road movie) y la voluntad de filmar los hechos narrados con la densidad propia de una experiencia no intercambiable, con la urgencia implícita en la necesidad de comunicar una experiencia.

Reelaboración de la tradición y captura de la intensidad inherente a lo irrepetible. Reescritura de la representación clásica y conexión con una aspiración fundamental de la modernidad. Reinterpretación, en definitiva, del cine clásico desde la plena conciencia de su historicidad tratando de encontrar fórmulas actuales para heredar la tradición, prolongándola de manera creativa. Este empeño, en el que también parece embarcado Martin Scorsese (si bien, desde premisas muy diferentes), convierte a Eastwood en un cineasta de avanzadilla, capaz de reformular la expresión narrativa de los

viejos géneros en nuevos cauces para un discurso moderno. Es precisamente dentro de estas coordenadas donde acaso pueda encontrar respuesta la primera pregunta planteada. La historia de amor que viven en una granja de Iowa, un curtido y ya veterano fotógrafo del “National Geographic” y una madura ama de casa, madre de dos niños, cuando éstos y su esposo se ausentan del hogar durante algunos días del otoño de 1965, adquiere así el mismo sentido que las obras anteriores y viene a prolongar ese ambicioso programa, no formulado por su director, que parece apuntar hacia la reescritura contemporánea del clasicismo como vía para reencontrar la verdad interna de la imagen.

La segunda pregunta encuentra una posible respuesta en la estructura narrativa que el guionista Richard LaGravenese le ha brindado a Eastwood al recomponer la novela original de Robert James Waller. Culminaba así un proyecto cuya dirección le fue ofrecido inicialmente a Sydney Pollack, Bruce Beresford, Robert Redford y Steven Spielberg, quien finalmente optó por co-producir la película junto con Malpaso (la casa productora de Eastwood) a través de la suya propia (Amblin). Dicha estructura, que esencialmente pivota sobre un largo flashback apenas interrumpido en un par de ocasiones y que no tiene -como tal construcción- nada de novedosa, sí que ofrece la singularidad de convertir al conjunto de la representación (es decir, a la historia de amor propiamente dicha entre *Robert Kincaid* y *Francesca Johnson*) en la evocación que deriva de la lectura, a lo largo de una noche, del diario escrito por ella, desconocido hasta entonces y descubierto por sus hijos cuando éstos asisten a la lectura del testamento



materno. Lectura nocturna y testamentaria, por tanto, de un texto que proyecta sobre las imágenes evocadas una pátina de melancolía casi fantasmagórica en su oscuro y denso realismo. Un texto leído desde el presente que convoca un pasado doblemente filtrado: primero, por el sentimiento de vitalidad y de amargura al mismo tiempo que respiran las páginas escritas por *Francesca*; segundo, por el descubrimiento atónito y progresivamente revelador que sus hijos hacen de unos hechos que desconocían y que su madre había guardado celosamente en secreto para no perturbar la unidad familiar.

Lejos, sin embargo, de toda consideración conformista, la película no elogia tanto el sacrificio de *Francesca* por la actitud final que adopta, como su valentía al atreverse a vivir con autenticidad una pasión que nunca antes había experimentado. En este sentido, es la experiencia narrativa del romance adúltero vivido por *Francesca* y *Robert* la que proporciona a los hijos de la primera una enseñanza de valentía, de honestidad, de compromiso con uno mismo y de no sumisión a la hipocresía, a través de un diario cuya lectura -en este sentido- permite a un pasado subjetivo vivificar a un presente que se adivina seco y atrapado por las convenciones. Lo más interesante de la propuesta reside, sin embargo, en el hecho de que ese pretérito se adivina probablemente más intenso en la evocación melancólica, en la narración romántica de *Francesca*, que en la realidad efectivamente vivida durante aquel corto idilio. Lo que filma Clint Eastwood, por tanto, es una evocación literaria presentada como tal y, por consiguiente, pasada por el filtro de la subjetividad idealizadora. Esta dimensión de orden metalingüístico, que las imágenes nunca llegan a explicitar y que la construcción narrativa tampoco su-





braya más allá de lo imprescindible, es la que aleja definitivamente a esta hermosa película de la ingenua (y ya imposible) reedición simplista de un melodrama sentimental y lloroso, para convertirla en una reconsideración adulta y sorprendentemente moderna de un relato inserto dentro de la narración, al que las imágenes de Eastwood le prestan, en consecuencia, una imagen traspuesta, intermedia, expresamente connotada como tal, preñada -además- de lirismo subjetivo y de ecos funerarios.

La tercera pregunta, por fin, nos remite de lleno al referente genérico más explícito que opera sobre **LOS PUENTES DE MADISON**. Ese no es otro que el melodrama romántico y sentimental (rama 'llorona' o 'weepie') dentro de un modelo que parece extraído, fundamentalmente, de una obra emblemática del género: **Sólo el cielo lo sabe** (*All that heaven allows*, 1955) de Douglas Sirk. Y resulta particularmente llamativo que nadie, hasta el momento, haya reparado en la fuerte corriente que comunica ambas películas entre sí, tanto en el terreno estrictamente argumental como, sobre todo, en el subsuelo cultural sobre el que ambas levantan sus respectivos ejercicios narrativos. En el primero de los aspectos, porque el idilio narrado por Sirk ponía en relación a una mujer madura, viuda en aquel caso (pero presionada por las reticencias que oponen sus hijos frente a su romance heterodoxo), con el jardinero de su mansión, fuertemente apegado a la vida en la naturaleza. Una historia de amor, en definitiva, que confrontaba dos visiones de la existencia: la que provenía de la sociedad tradicional, asentada en formas de vida ahormadas por la normatividad represiva de la moral burguesa, y la que reivindicaba la expresión libre de los sentimientos en contacto directo con el mundo primitivo de lo natural incontaminado. Esta bipolaridad idealista rescataba para las imágenes de Sirk los ecos literarios de "Walden o la vida en los bosques"

(1854), de Henry Thoreau, para proponer una antítesis (de carácter melodramático) que el director establecía entre “*el moderado rousseauianismo de Thoreau y la sociedad americana establecida*”. Por debajo de esta formulación palpita una poderosa vena del pensamiento americano -nostálgica de la pureza de la vida al aire libre y añorante del viejo espíritu pionero y ruralista de la frontera primitiva- que Eastwood recupera en su película para reformularla en términos mucho menos idealistas y, sobre todo, con menor sustrato mítico y religioso.

La confrontación opera aquí, de forma paralela, entre una mujer ya entrada en edad -prisionera del marco social y familiar al que pertenece- y un hombre de vida aventurera, sin raíces estables y libre de movimientos, aclimatado a una existencia en permanente contacto con la naturaleza y desprovisto de ataduras. Una resignada esposa americana de origen italiano deudora de la sociedad que la acoge en su seno y que, al mismo tiempo, la reprime, y un fotógrafo de origen irlandés que puede ser visto como un vástago moderno de los pioneros procedentes de Europa que surcaban los nuevos territorios todavía carentes de fronteras. Para mayor paralelismo, la ubicación expresa de **LOS PUENTES DE MADISON** en escenarios abiertos y rurales remite, igualmente, a la consciente intromisión de lo natural en la vida ordenada y claustrofóbica que llevaba la protagonista de **Sólo el cielo lo sabe**, pero éste es un eco que -sin dejar de reverberar sobre la historia narrada por Eastwood- ahora se formula con un



aliento muy diferente, dada la fuerte impregnación -casi física- que la naturaleza deja aquí sobre la textura de las imágenes. Esta búsqueda de la comunicación intensa y directa con los elementos naturales, de las sensaciones físicas a flor de piel provocadas por éstos (que en la película de referencia no existía porque tal aspiración era ajena a la formulación superestilizada del melodrama sirkiano) conecta de nuevo al presente trabajo con una pulsión inherente a la modernidad cinematográfica y es, precisamente, la que inyecta en esta representación la vacuna más consistente y con mayor espesor contra el sustrato idealista que puede detectarse en el conflicto cultural subyacente.

En busca de esa densidad nueva, las imágenes pudorosas de Clint Eastwood se aplican con particular intensidad a la



captura del palpito vital de sus personajes, de sus vibraciones más íntimas, de los rictus más inaprehensibles de cada movimiento, filmando con gran esmero la presencia del paisaje y el aliento subterráneo de añoranza y de melancolía algo fantasmáticas que proyecta sobre el relato el mecanismo narrativo anteriormente señalado. La sobriedad contenida de cada plano y de cada encuadre, la honestidad y el rigor de la mirada que Eastwood arroja sobre todo lo que registra su cámara, generan una arquitectura visual que en ningún momento se hace notar y que siempre privilegia la búsqueda de la autenticidad sobre la construcción de los efectos. La cámara se mantiene cerca de *Robert Kincaid* y *Francesca Johnson* con la secreta intención de atrapar con la mayor precisión posible una brizna de su respiración, un movimiento fallido, una mirada furtiva o el deseo físico que alienta bajo su educado y respetuoso comportamiento. Diríase que el registro minucioso de toda esta fenomenología trata de filmar el movimiento interno de la pasión amorosa. Semejante objetivo, finalmente, vuelve a conectar con la dimensión más apasionante de este insólito ejercicio estructurado sobre la evocación del pretérito desde el presente. Es una faceta que se halla implícita en la construcción narrativa del film y que, en estrecha correspondencia las imágenes tratan de rellenar con su propia textura: es la revelación de un tiempo ganado sobre la muerte y sobre el olvido mediante la capacidad de suspender el tiempo específica del registro melodramático. Puede decirse, entonces, que aquel movimiento interno de la pasión amorosa se despliega,

así, sobre un espacio imaginario (recreado por la memoria de la infancia) y sobre un tiempo ficticio -literario- que sólo puede existir en las páginas de un diario.

De ese tiempo suspendido, arrebatado a la lectura nocturna de un testamento y atrapado en el interior de unas imágenes cuyo pulso parece detenerse en cada fotograma, nace la profunda emoción que destila esta otoñal, pero revulsiva reivindicación del amor y de la pasión frente a las cortapisas sociales, esta obra de madurez y de serenidad que se desvela profundamente clásica y, al mismo tiempo, radicalmente moderna.

**Texto:**

Carlos F. Heredero, "Los puentes de Madison: entre tradición y modernidad",  
rev. Dirigido, septiembre 1995.

La consideración en torno a **LOS PUENTES DE MADISON** osciló mucho en función de la aceptación cosechada antes de su estreno por la famosa novela de Robert James Waller en la que se inspira, que si bien es un buen libro tampoco es la obra maestra de la literatura que se anunció un tanto precipitadamente en la época de su publicación.

Precisamente una de las modificaciones introducidas por el guionista Richard La-Gravenese respecto a la novela, que fueron las que causaron mayor repelencia a los detractores de la película (junto con el hecho de que se tratase de la primera coproducción de Eastwood con Steven Spielberg, ya saben, El-Que-Tiene-La-Culpa-De-Todo), y que en cambio a mí me parece un acierto, reside en el hecho de potenciar el papel que juegan en el relato los hijos de *Francesca Johnson* (Meryl Streep). En el libro, el escritor adopta un papel de narrador imparcial de unos hechos a partir de los datos que le han sido suministrados, asimismo, por los hijos de *Francesca*; la película, en cambio, arranca poco después de la muerte de *Francesca*, momento en el que sus hijos *Michael* (Victor Slezak) y *Carolyn* (Annie Corley) se reencuentran en la granja de sus padres en el condado de Madison, Iowa, para la apertura del testamento, descubriendo que su madre no ha dispuesto ser enterrada junto a su marido *Richard* (Jim Haynie), fallecido antes que ella, sino ser incinerada y sus cenizas arrojadas desde el puente Rosamunde, uno de los viejos y famosos puentes característicos de la zona; tres cuadernos escritos por *Francesca* y escondidos entre sus pertenencias revelan a sus hijos que, en el verano de 1965, durante los cinco días que estuvo sola en la granja mientras ellos y su padre iban a una feria de ganado, conoció y mantuvo un romance con *Robert Kincaid* (Eastwood), un fotógrafo que vino a hacer un reportaje sobre los puentes del condado de Madison para el "National Geographic". *Kincaid*, también fallecido, dispuso asimismo que sus cenizas fueran arrojadas desde el puente Rosamunde. La lectura en voz alta de los cuadernos de *Francesca* se corresponde en el film con los largos flashbacks que nos ilustran esa secreta historia de amor; de este modo, el papel de narrador imparcial del

escritor en la novela es hábilmente sustituido aquí por la lectura y consiguiente reconstrucción imaginaria de lo sucedido por parte de los hijos de *Francesca*: lo que vemos en esos flashbacks, por tanto, puede no ser “real” o “verídico” al cien por cien, sino una evocación deformada de un pasado narrado, además, desde el único y exclusivo punto de vista de uno de los dos personajes implicados en lo ocurrido.

Esa perspectiva unívoca es lo que no sólo justifica sino que incluso realza y proporciona todo su sentido a un melodrama sobre el tema del amor imposible que, una vez más, puede verse como la enésima variación del esquema **Breve encuentro** (*Brief encounter*, 1946) (ya en parte presente en **Primavera en otoño**), con la diferencia de que si en el famoso clásico de David Lean los amantes terminaban separados por el peso insostenible de las convenciones en torno a las cuales han construido sus existencias, en este caso la separación de *Francesca* y *Robert* es el resultado de una reflexión en torno a la imposibilidad de mantener la certeza de su amor, de haber encontrado su alma gemela el uno en el otro, con la misma intensidad que en su escasa semana juntos. Lo mejor de este relato sencillo y pausado, que se toma su tiempo para ir trenzando el nacimiento, crecimiento y culminación del sentimiento amoroso de los protagonistas de una manera insólita ya en el momento de su estreno (lo cual, sin duda alguna, y no sin merecimiento, motivó buena parte de las adhesiones que generó), reside, por un lado, en la excepcional interpretación de Meryl Streep, aquí completamente alejada de los excesos interpretativos en los que había incurrido en sus primeros años como estrella, y que despliega con gran sutileza de gestos y miradas sobre los cuales el realizador vehicula gran parte del sentido del relato; hay que anotar, asimismo, que el propio Eastwood le proporciona una excelente réplica como intérprete, demostrando los ma-



tices que los años han ido añadiendo a su faceta como actor, considerada siempre el punto flaco de su carrera. Hay momentos de gran intensidad que corroboran el control y sensibilidad que Eastwood arroja sobre este relato, proporcionándole buena parte de su convicción: así, las interrupciones de la lectura de los cuadernos de la madre por parte de los hijos, que proporcionan breves pero agudos contrapuntos irónicos y tienen la virtud de devolver momentáneamente al espectador al terreno de una, digamos, "realidad material": de recordarle que lo que está viendo es, a fin de cuentas, una representación; el largo plano fijo de la última cena de *Francesca* y *Robert* a la tenue luz de unas velas, donde ambos personajes discuten sobre la fragilidad de su futuro en común (de nuevo la oscuridad ambiental como escenario para la intimidad: para la confesión); el impetuoso travelling con cámara móvil, siguiendo a *Francesca* por su casa cuando oye arrancar la camioneta de *Robert* marchándose para siempre; y la imagen de las pertenencias de *Robert* que recibe *Francesca* años después: toda una vida metida en un viejo baúl. Lo único que me impide colocar **LOS PUENTES DE MADISON** entre lo mejor del cine de su autor reside en algunas pocas, pero molestas, concesiones: la por suerte breve escena de *Francesca* y *Robert* en la bañera y rodeados de velas, por estereotipada; el episodio de la visita de los personajes al club donde, cómo no, escuchan jazz, apunte personal metido con calzador y además convencionalmente resuelto (cf. la panorámica de las manos de un pianista a su rostro, el inevitable contraplano de los oyentes que menean la cabeza para que veamos, horror, cuánto les gusta el jazz...); y el momento en que *Robert* mira por última vez a *Francesca* bajo la lluvia, por impuesto: no es a *Robert* a quien vemos, humillándose y empapándose dolorosamente por el amor de *Francesca*, sino a Eastwood, queriendo destruir su imagen cinematográfica "dura" a través de un forzado patetismo.

#### **Texto:**

Tomás Fernández Valentí, "Los puentes de Madison: almas gemelas",  
en estudio "Clint Eastwood, el fuera de la ley de Hollywood" (2ª parte),  
rev. Dirigido, enero 2009.

Cuando *Robert Kincaid* niega cualquier pretensión artística frente a la admiración de *Francesca* -que le sugiere la realización de un libro-, lamentándose además de que "National Geographic" sólo le pida fotos nítidas, sin toques personales, nos parece escuchar a Clint Eastwood hablando de sí mismo: su segundo autorretrato después del director de **Cazador blanco, corazón negro**. Sin embargo su presencia, como ocurre en sus últimas películas, es cada vez más fugaz y reducida: aunque en los títulos de crédito Meryl Streep aparezca en segundo lugar es ella la auténtica protagonista, debido tanto a su permanencia en la pantalla (con todo el virtuosismo de la ocasión, bien

controlado por Eastwood director) como a la complejidad del personaje. *Kincaid*, en cambio, con su filosofía de macho decrépito, es un ideal romántico de segundo orden y no tiene la estatura heroica de la pobre *Francesca*, que es desgraciada en su matrimonio; además está destinado a una desaparición prematura, anticipada y saboreada desde el inicio con un masoquismo al que no se había vuelto desde los tiempos de **El seductor**, y sin el consuelo de una resurrección. Viene de la nada y vuelve a la nada, dejando tras él huellas y objetos que llegan a manos de *Francesca* después de su muerte: esos mismos objetos que descubrirán los hijos de *Francesca* y que el espectador ya ha visto al comienzo de la película. Es una pérdida que se pone de relieve por partida doble y que, a través de un preciso sistema de repeticiones y de correspondencias, impregna la película de una tonalidad fúnebre mucho más acusada que en libro original.

Esta historia de amor y de lágrimas es la historia de dos muertos, narrada en flashback y enmarcada entre la lectura de un testamento -en el que la difunta dispone de una cremación que choca con el puritanismo de hijos y nueras: acude a la memoria **Que el cielo la juzgue** (*Leave her to heaven*, 1945) de John M. Stahl, otro melodrama póstumo) y unas cenizas que se dispersan entre agua y cielo también ante la presencia de los nietos -es imposible no pensar en **El pequeño buda** (*Little Buddha*, 1993) de Bernardo Bertolucci-. Su centro es la doble apertura de la caja de los recuerdos, con las lágrimas que la acompañan y la falta de pudor que implica hurgar en el pasado ajeno: los hijos conocen la 'love story' materna, *Francesca* descubre la fuerza del amor de *Robert*.

Por tanto un melodrama clásico, impúdico y lacónico, farragoso y reticente, lleno de elementos que nunca nos habríamos esperado de Eastwood (para empezar el hecho de elegir a una mujer como protagonista), pero también de confirmaciones reconfortadoras. Para los críticos resulta un juego de niños encontrar la huella de Eastwood: la simplicidad demoledora, la transparencia elemental y nunca intelectualista de diálogos y símbolos; la propensión al plano-secuencia, que nunca es descuido o improvisación típicos de cine independiente, sino paciencia y obstinación (se podría decir casi bazi-niana) en que las cosas sucedan antes o después, porque son simplemente así, sin otra explicación, como dice *Robert* en un diálogo a propósito de África (de nuevo el África de **Cazador blanco, corazón negro**); el cuidado del sonido (los precisos y tangibles ruidos del campo); y el bellissimo paso -digno del Vincente Minnelli más enloquecido- de la radio vacilante al Dolby estéreo para la canción de Johnny Hartman que acompaña el primer baile de *Francesca* y *Robert*; los mismos momentos, más líricos y abstractos (que son también más arriesgados: *Francesca* desabrochándose el vestido para dejar que la envuelva el viento de la noche, o mirándose desnuda al espejo), que ya no sorprenden después del poema visual que abre **Un mundo perfecto**. Hasta ahora hemos hablado de la factura del film, que la industria de Hollywood preferiría anónima, y no de los temas. Sin embargo Eastwood se juega todo en ella, en la resis-

tencia de la forma: narra de modo personal una historia universal e intrascendente; narra con una atención realista que se une a la lentitud -verdaderamente insólita en una película americana- con la que transcurre el tiempo.

Cuatro días y tres noches constituyen un lapso temporal restringido, pero que se dilata para convertirse en mítico como si ya se hubiera transfigurado en el recuerdo de *Francesca*, que guardará esas pocas horas durante toda su vida como si fueran un tesoro. Eastwood capta el curso imparabile de los acontecimientos, el deseo que nace poco a poco (todo ello está ya en la mano de *Robert* que abre la guantera y teme rozar las piernas de *Francesca*, la cual se aparta torpemente como si ambos tuvieran miedo pero ya supieran todo). Durante la espléndida primera hora de la película no sucede casi nada; sin embargo no se trata de minimalismo, ya que Eastwood no busca ni insignificancias ni vacíos, sino que llena todo el film creyendo de manera conmovedora en los dos pálidos hermanos de unos héroes propios de **Breve encuentro**, trasplantados en Iowa. Por ello la banalidad de los diálogos y las sentencias de *Robert*, fruto de malas lecturas, difíciles de digerir sobre el papel, se hacen verosímiles en boca de Eastwood: es la tímida indecisión de una película en cuya trama se participa, la vulgaridad universal de todos los enamorados que no pueden no decir estupideces. Más aún si se tiene en cuenta que esa trivialidad se pone en escena con gran economía de medios: pocos movimientos de cámara, ninguna voluntad de evitar repeticiones y campos/contracampo puramente informativos; tampoco hay ningún tipo de banda sonora -salvo el tema musical, emitido por la radio- hasta la explosión final (el motivo, compuesto por Eastwood, es desarrollado y arreglado por el fiel Lennie Niehaus).

La consumación del deseo es, inevitablemente, la parte más débil de una película que podría continuar hasta el infinito con los fundidos, ya bastante elocuentes, sobre *Robert* y *Francesca* bailando. También resulta poco verosímil que en agosto, en Iowa, después de que los personajes se hayan lamentado del calor, se encienda la chimenea, aunque sea de noche. La felicidad es el elemento explícito que las imágenes -realizadas de tal modo que crean vacíos y omisiones- no captan: aunque Eastwood apuesta siempre por la insistencia (no recuerdo una película en la que los protagonistas se besen tan a menudo), por la exhibición demoledora (el cuerpo pesado y sensual de Merryll Streep y el cuerpo seco de Eastwood, que se puede permitir el lujo de interpretar a un personaje doce años más joven que él) y, en cualquier caso, por la tactilidad, la fisicidad del deseo; el cual se corresponde además con la explicitud, con el ansia por decirlo todo típica de las últimas películas de Eastwood.

El contenido de toda reliquia, el objeto de toda búsqueda siempre es, por definición, ligeramente decepcionante. Cualquier escena de sexo, por otra parte, recuerda a todas las demás. Lo que cuenta en **LOS PUENTES DE MADISON** es lo que ocurre antes y después de la película. Alguna secuencia, por sí sola, encierra todo el contenido del film: por ejemplo cuando *Francesca* está en el coche junto a su marido, que sigue

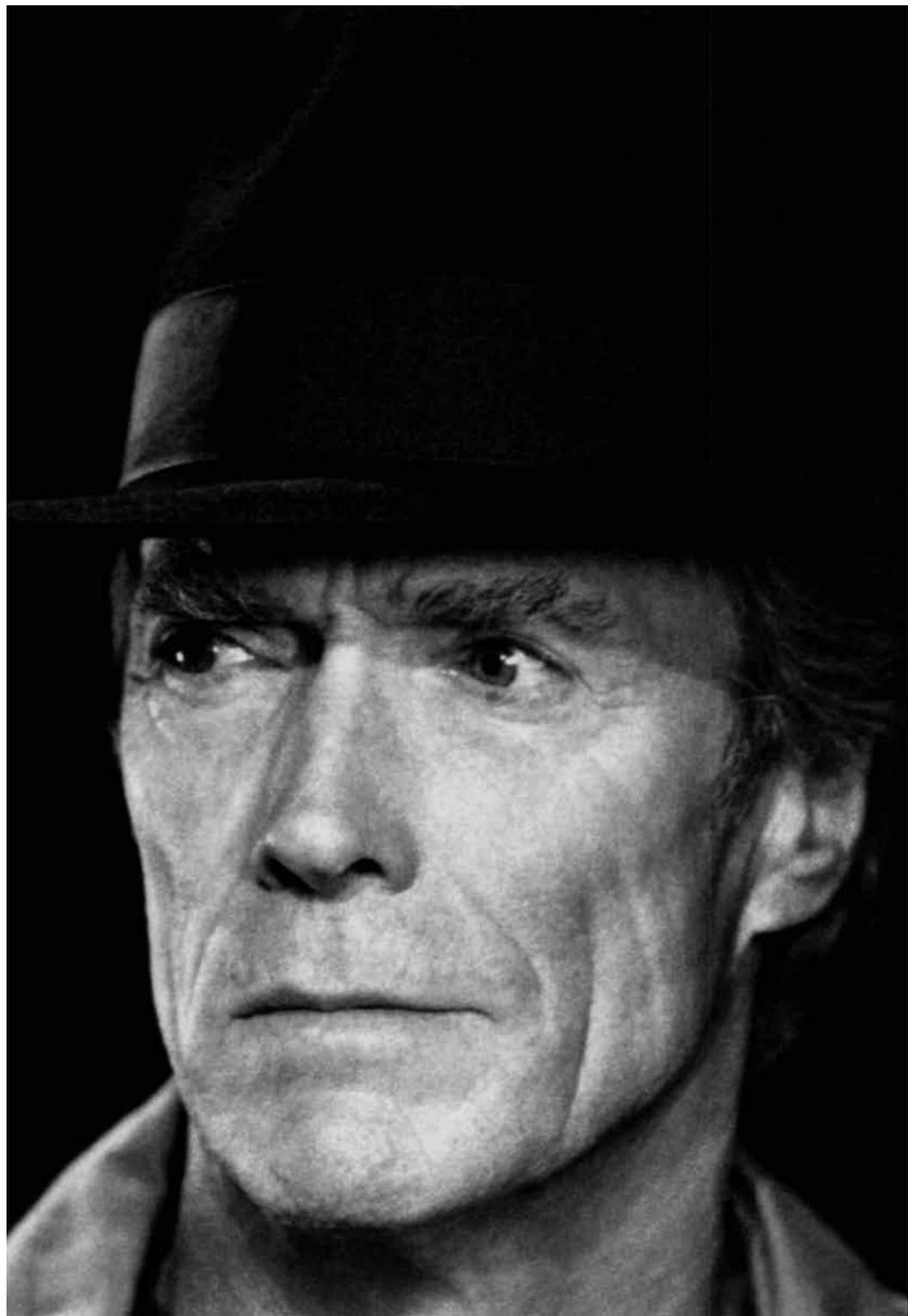
sin saber nada y, bajo la lluvia, observa a *Robert* que, de espaldas, en la furgoneta de delante, cuelga del retrovisor la cruz que le ha dado y espera que ella se reúna con él. La mano de *Francesca* tiembla sobre el picaporte, *Robert* no arranca, el marido toca el claxon, la lluvia cae, las lágrimas fluyen. Ni Rudolph Maté ni Manuel Mur Oti han imaginado situaciones tan oprimientes y virtualmente interminables; tampoco Eastwood, que sin embargo ha aprendido a prolongar y a apurar los tiempos de la narración en **Un mundo perfecto**. Se trata ya de fantasía pura (¿durante cuánto tiempo permanece *Robert* detenido ante el semáforo?), es cine fuera del tiempo y sin tiempo.

Hay algo, sin embargo, que ningún director clásico se habría permitido, sobre todo en un melodrama: los dos protagonistas desaparecen sin que presenciemos su muerte, es más, no llegan ni siquiera a ser fantasmas. Tan sólo dos voces leen y resumen su historia. Los aparecidos de Eastwood ya pretenden tan sólo agarrarse por un momento a la memoria antes de volver a las cenizas. Más o menos como su cine: el nihilismo y la furia de otros tiempos han desaparecido, pero las negativas convicciones que se expresan en **Un mundo perfecto** ya no parecen tan firmes. Queda tan sólo una tendencia crepuscular a refugiarse en los sentimientos y, fundamentalmente, la fe en la posibilidad de continuar contando historias. En este sentido Eastwood es verdaderamente el último de los clásicos.

**Texto:**

Alberto Pezzotta, **Clint Eastwood**, col. Signo e Imagen/Cineastas, nº 31, Cátedra, 1997.





**Viernes 18 • 21 h.**

**Aula Magna de la Facultad de Ciencias**

## **PODER ABSOLUTO**

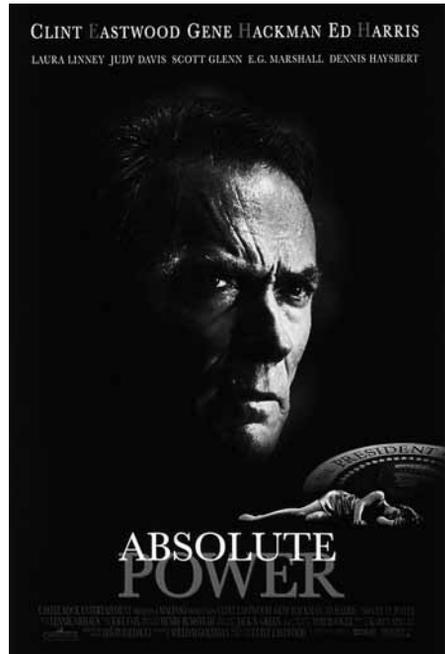
(1997) • EE.UU. • 121 min.

**Título Orig.-** Absolute power. **Director.-** Clint Eastwood. **Argumento.-** La novela homónima (1996) de David Baldacci.

**Guión.-** William Goldman. **Fotografía.-** Jack N. Green (Panavisión - Technicolor).

**Montaje.-** Joel Cox. **Música.-** Lennie Niehaus. **Productor.-** Clint Eastwood y Karen S. Spiegel. **Producción.-** Malpaso Productions & Castle Rock Entertainment para Columbia Pictures. **Intérpretes.-** Clint Eastwood (*Luther Whitney*), Gene Hackman (*Allen Richmond*), Ed Harris (*Seth Frank*), Laura Linney (*Kate Whitney*), Scott Glenn (*Bill Burton*), Dennis Haysbert (*Tim Collin*), Judy Davis (*Gloria Russell*), E.G. Marshall (*Walter Sullivan*), Melora Hardin (*Christy Sullivan*), Kenneth Welsh (*Sandy Lord*), Richard Jenkins (*Michael McCarty*).

**Versión original en inglés con subtítulos en español.**



**Versión original en inglés con subtítulos en español.**

*Película nº 21 de la filmografía de Clint Eastwood (de 37 como director)*

*Película nº 60 de la filmografía de Clint Eastwood (de 67 como actor)*

*Música de sala:*

**Impacto súbito** (*Sudden impact*, 1983) de Clint Eastwood

Banda sonora original de **Lalo Schifrin**

*“Cuando leí el libro de David Baldacci me fascinó el argumento: un hombre que está fuera de la ley resulta que se convierte en el testigo principal de un hecho comprometedor que envuelve al más alto mandatario de la nación, un hombre que por ser quien es, se cree con el derecho de hacer lo que quiera. Por supuesto, la historia no tiene relación con ningún presidente. Pero hemos sido testigos de casos como el Watergate, que demuestran que el deseo por tener poder absoluto, por abusar del poder, es parte de la naturaleza humana. A menudo creemos que los políticos deben comportarse de un modo correcto, porque confiamos en ellos para que nos gobiernen, pero eso no es más que una ridícula fantasía. Ellos son tan vulnerables a la fragilidad humana como el resto de los mortales. Algunos aseguran*

que el gobierno perfecto es una dictadura benevolente. El problema es que eso no existe. ¿Cuán benévolos han sido los dictadores que conocemos? ¿Hitler? ¿Stalin? ¿El Káiser? Todos aquellos que ostentan el poder han acabado seducidos por él. Como dijo Lord Action: 'El poder corrompe y el poder absoluto lo corrompe todo'. De hecho, el poder no resulta pernicioso si se utiliza correctamente. La palabra clave es respeto, entre el que gobierna y los gobernados. En la película, los agentes del servicio secreto son tan leales al presidente que acaban por abusar de su poder. Del mismo modo, el presidente corrompe su poder. Lo que nos lleva a la pregunta clave: ¿existe una moralidad superior?"

## Clint Eastwood

**"PODER ABSOLUTO** comienza con un primer plano de un cuadro de El Greco, un maestro único. Tal inicio es de lo más apropiado. Porque Clint Eastwood, su director y protagonista, como el último maestro veterano de Hollywood, es tan eficaz en su trabajo como Rembrandt y Rubens lo fueron en el suyo. Lo que Eastwood ha ganado como director y actor durante las últimas décadas es su exacto conocimiento de sus virtudes, un sentido impecable de qué puede y no puede hacer frente a las cámaras. **PODER ABSOLUTO** es un homenaje a un estilo difícil de encontrar en el cine de hoy: profesionalismo".

**Kenneth Turan**, "Los Angeles Times"

En la biografía de Clint Eastwood escrita por Richard Schickel, el protagonista de **Sin perdón** comenta con referencia a la necia recepción crítica a **Harry el sucio** dispensada en su momento: "(...) la película sólo trata acerca de un policía frustrado en una situación frustrante... Todo resulta muy básico. Y en ello no hay nada político. Como actor no suelo jugar con mis ideales. Eso sería tremendamente aburrido (...) Harry puede ser una figura autoritaria, pero lo es en función de su supervivencia en un mundo de corrupción bu-

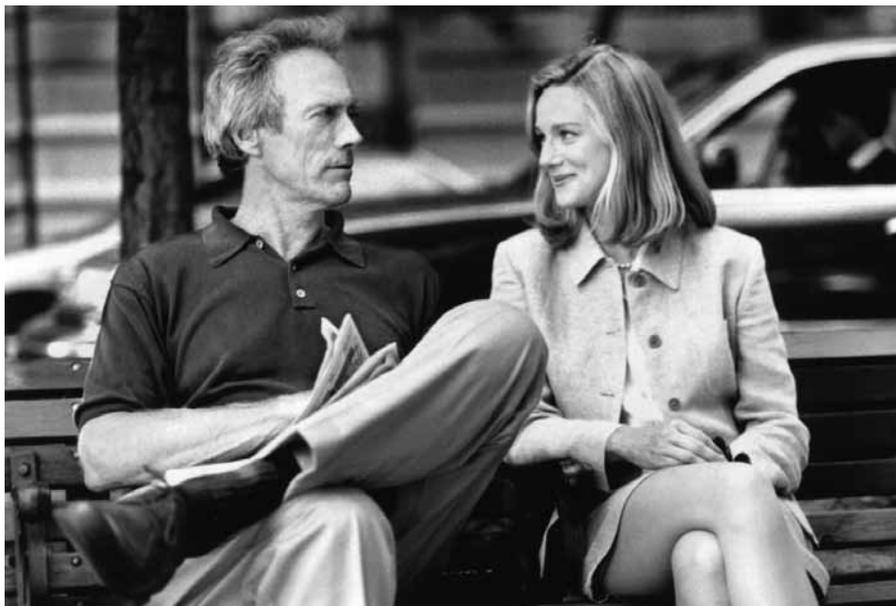
rocrática y de ineptitud. Es un personaje honesto, y eso es algo que me gusta. No es un animal político y no entiende de intrigas políticas".

Actualmente, estas declaraciones carecen del poder vitriólico y provocador que hubiesen tenido hace veintisiete años. Hoy pueden contemplarse de frente, sin miedo a ser catalogado de reaccionario



por el espectador más progresista. Son, en definitiva, las palabras de un cineasta, de un autor, en el sentido más estricto del término, escurridizo, intrigante, un tanto misterioso. Eastwood, como todo creador, no puede racionalizar del todo sus ideas, sus sentimientos. Pero su sentido de la independencia, de la integridad personal, queda fuera de toda duda. Así se explica el espectacular cambio de actitud frente a su cine experimentado por la mayoría de críticos y cinéfilos del mundo. Para la crítica europea, Eastwood significa el retorno de un clasicismo cinematográfico ya definitivamente perdido. Su cine se basa en la puesta en escena, en el trabajo de los actores, en la exploración visual de las situaciones dramáticas gracias a la expresividad de los objetos, de los gestos, de las miradas. Para la crítica estadounidense, Eastwood es el símbolo viviente y activo de un tipo de estrella temperamental y absorbente, que en la actualidad escasea. Pero además, prueba la existencia de una sensibilidad extrema bajo la máscara algo frívola de la estrella capaz de adaptarse a los nuevos tiempos mediante su arte, prolongación de su labor interpretativa.

Son las dos caras de una misma moneda, las partes complementarias de un todo complejo y denso. En consecuencia, sus comentarios alrededor de *Harry Callahan*, ese policía que cree en el poder de decisión del individuo por encima de dictámenes represores formulados desde patéticos estamentos burocráticos, bien podrían utilizarse para describir a *Luther Whitney*, el personaje al que da vida en **PODER ABSOLUTO**. Pero, en esta ocasión, *Luther*, veterano ladrón de guante blanco, está al lado contrario de la



ley, aunque sin diferencias vitales respecto a *Harry Callahan*. Ambos son, de nuevo, las dos caras de una misma moneda, las partes complementarias de un todo complejo y denso: dos 'outsiders' íntegros e independientes, que observan la sociedad que les ha tocado vivir con frialdad, cinismo y un punto de ironía.

**PODER ABSOLUTO** se integraría en esa serie de títulos que, supuestamente, Eastwood realiza para mantener su status privilegiado en Hollywood. Es decir, films alimenticios que, en teoría, le permiten afrontar producciones de carácter algo más arriesgado. La primera secuencia nos lleva directamente a la National Gallery de Washington capital, donde *Luther* copia hasta el más mínimo detalle un cuadro de El Greco. Toda una declaración de principios por parte del realizador: el clasicismo por encima de todo, las enseñanzas de los clásicos como continua fuente de inspiración y sabiduría. Más adelante, *Whitney* utilizará una caja fuerte 'Monticello', de probada robustez a la vieja usanza para ocultar un abridor de cartas utilizado por la víctima para defenderse y con restos de la sangre del presidente. Y, para finalizar, el clímax lo protagoniza el actor más veterano del reparto E. G. Marshall. Que la veteranía es un valor añadido a la película es algo que Eastwood deja muy claro. La detestable infantilización a la que se ve sometido últimamente el cine norteamericano es un fenómeno que no afecta en absoluto a la película de Eastwood. Algo que consigue gracias a un reparto de envergadura, con actores veteranos y de probado carácter y eficacia. De ellos sobresale Ed Harris, actor con el que Eastwood comparte una de las mejores secuencias, aquélla en la que ambos se reúnen en el bar del museo y donde el detective encarnado por Harris intenta extraer información acerca del asesinato. La conversación pronto se torna en una apología de la experiencia, con miradas que delatan complicidad y palabras que adquieren un significado más allá del argumento.

Incluso en las secuencias más espectaculares de **PODER ABSOLUTO** se palpa esa curtida experiencia que permite ir por delante del guión. Por ejemplo, la persecución con infrarrojos que



los agentes culpables llevan a cabo para atrapar a *Whitney*, o el intento de asesinato de éste, acompañado de su hija, en la terraza de un restaurante -filmado cámara en mano en la mejor tradición del mentor de Eastwood, Donald Siegel-. Secuencia ésa

filmada como si se tratara de un simple juego de niños en un decorado que empequeñece a los actores. Lo cual demuestra la desvinculación del cineasta con la coyuntura imperante. Más bien parece una forma muy sutil e inteligente de denunciar las actuales carencias del género, convertido en una aberrante atracción de feria. Es por



ello que instantes como la secuencia en la que *Kate* se pasea por el apartamento de su padre, descubriendo el amor que siempre ha sentido por ella, aquél en el que *Luther* inspecciona la nevera de su hija, o cuando *Sullivan* le confiesa a *Whitney* que él, a pesar de todo, amaba a su mujer, revelan cuáles son las intenciones de Eastwood al dirigir **PODER ABSOLUTO**. Por un lado, se percibe un interés en mostrar los peligros que cualquier sociedad democrática afronta cuando sus más altos dirigentes confunden el poder conferido por el pueblo con el poder absoluto indicado ya por el título. Pero, sobre todo, a Eastwood le interesa el trasfondo humano de la situación, las complejas sensaciones de cada personaje del drama, las relaciones que emergen entre cada uno de ellos y entre las que destacan la absolutamente delirante entre el presidente y su jefe de gabinete (*Judy Davis*) -que alcanza su cenit en un no menos delirante baile en la Casa Blanca-, hasta la que une a *Whitney* con el detective *Frank*, sin olvidar la que más atrae a Eastwood: la existente entre él y su hija en el film.

Que la intriga carezca de lógica es algo que no debe preocupar en demasía. Como ya se ha reseñado, el juego de Eastwood es limpio y honesto, lo que permite disfrutar del espectáculo y de su entraña humanista, teñida en todo momento de un ácido sentido del humor. Desde esa mirada atónita de Eastwood al contemplar cómo le practican una felación al presidente de los EE.UU., pasando por uno de los decorados del film, el hotel Watergate (sic). La complicidad entre el público y la película resulta indispensable para degustar **PODER ABSOLUTO**, título que está muy por encima de rutinarias persecuciones y tiroteos.

#### Texto:

*Mark Robbins*, "Panorama USA", en sección "Travelling", rev. Dirigido, marzo 1997.

*Mark Robbins*, "Poder absoluto: corrupción total", rev. Dirigido, mayo 1997.



Creo que la mayor aportación cinematográfica de Clint Eastwood como director reside en su tratamiento personal del cine de género. Desde luego que todas sus películas tienen algo de su personalidad, tanto las más decididamente taquilleras como las menos, pero estoy conven-

cido de que es en sus westerns y thrillers donde su personalidad se manifiesta de la forma más poderosa y atractiva. Y es en las películas de Eastwood pertenecientes al género del thriller –como **PODER ABSOLUTO**– donde se advierten con toda claridad quizá no lo mejor, pero sí los factores que más han influido en su evolución como cineasta y los rasgos característicos de su estilo cinematográfico.

Partiendo de la base que muchos de los puntos siguientes no son exclusivos de los thrillers de Eastwood, sino que pueden extrapolarse al resto de su filmografía, lo primero que llama la atención de sus películas policíacas es su insistencia en los héroes individualistas y solitarios y, como consecuencia directa de esta actitud, su rotunda desconfianza hacia las instituciones que sustentan nuestra sociedad. Así por ejemplo, en sus dos primeros films policíacos, los personajes encarnados por Eastwood, tanto el locutor radiofónico de **Escalofrío en la noche** como el agente secreto de **Licencia para matar**, son víctimas de la ineptitud de los poderes fácticos. El escepticismo de Eastwood se radicaliza, primero, en *Ben Schockley*, el policía dispuesto a salvar a la testigo que escolta en **Ruta suicida**; y, segundo, en *Harry Callahan*, el agente de la ley creado con la complicidad de Don Siegel en **Harry el sucio**, si bien en **Impacto súbito**, cuarta entrega de la serie sobre este personaje, *Callahan* debe admitir que su cruzada particular contra el crimen y la corrupción es, en el fondo, inútil: que él se limita a “*tapar con un dedo la brecha abierta en una presa*”. En coherencia con lo anterior, *Callahan* dejará paso a tres crudos retratos de policías al borde de la legalidad –el atormentado *Wes Block* de **En la cuerda floja**, el amoral *Nick Pulovski* de **El principiante**, y *Red Garrett*, el sheriff con mala conciencia de **Un mundo perfecto**– antes de que Eastwood decida que lo mejor es estar al otro lado de la ley y convertirse en *Luther Whitney*, el ladrón misógino, honorable y solitario de **PODER ABSOLUTO**.

El entorno del individualista héroe eastwoodiano suele estar violentado, según las ocasiones, por un grave deterioro de sus relaciones familiares o de pareja que muchas veces viene acompañado de un componente sexual inestable o conflictivo: en **PODER ABSOLUTO** tendríamos, de un lado, el amor sincero y no correspondido que

manifiesta *Luther* hacia su hija *Kate* (Laura Linney), así como el que el viejo *Sullivan* (E. G. Marshall) confiesa que sentía hacia su adúltera y joven esposa asesinada, y de otro, el reverso de la afición al sexo duro del presidente *Richmond* (Gene Hackman) y del equívoco erótico entre este último y *Gloria Russell* (Judy Davis), maliciosamente provocado por *Luther*.

Más allá de la insistencia de Eastwood en unas líneas temáticas que le son afines, lo que en definitiva caracteriza a sus thrillers es un determinado tono visual. Y **PODER ABSOLUTO** es una especie de compendio y culminación de su forma de ver el género en la que destaca, en primer lugar, su persistente ironía en el tratamiento de personajes y situaciones. En este sentido, puede afirmarse que ha habido una evolución en los thrillers de Eastwood que arranca con la paradójica situación límite que constituye el núcleo dramático de **Escalofrío en la noche** (el hombre que pasa de ser el seductor a ser casi la víctima de la mujer que ha seducido), y que, por ahora, concluye en el humor ácido y distendido que jalona diversos momentos de **PODER ABSOLUTO** (la referencia al hotel Watergate, el collar robado por *Luther* que provoca la divertida secuencia de insinuación sexual en el baile presidencial). Al contrario, curiosamente, que en sus westerns, cada vez más graves, sombríos y taciturnos, Eastwood ha ido aumentando el componente irónico de sus thrillers, bien sea exagerando deliberadamente las convenciones del policíaco (la casa derribada a tiros en **Ruta suicida**) o bajo la forma de inesperadas salidas de tono (la burlesca persecución y el accidente de la caravana en **Un mundo perfecto**). De lo cual se deduce que, así como la mirada de Eastwood sobre el western es más respetuosa y sentida (por tanto, menos humorística), en cambio en sus thrillers el humor actúa como reflejo de su desprecio hacia el mundo moderno: Eastwood es un cineasta con la vista puesta en el pasado.

**PODER ABSOLUTO** a poco que se observe con un mínimo de detenimiento es una nueva demostración del talento de Eastwood para extraer buen cine de una trama relativamente convincente. Sus aproximadamente treinta primeros minutos son extraordinarios. En particular, la elegante presentación del personaje de *Luther*, primero dibujando unos bellos esbozos que está copiando de pinturas expuestas en un museo; luego, la breve visita a un bar donde el dueño le promete que le grabará en video una retransmisión deportiva por televisión (y cuyo posterior visionado le servirá para reforzar su coartada); y, a continuación, su solitaria cena a la luz de las velas, mientras hojea su cuaderno de dibujo: las páginas con esbozos dejan paso al elaborado dibujo de una mansión: el dibujo se convierte, por encadenado de montaje, en una mansión real: la casa de *Sullivan*, la misma donde *Luther* planea entrar a robar. El robo entendido como una forma de arte. La posterior entrada furtiva del protagonista en la casa, burlando metódicamente las medidas de seguridad, y sobre todo el momento en que presencia

impotente el asesinato de *Christy* a manos de *Richmond* (en uno de los fragmentos más crueles que haya rodado nunca el realizador), contribuyen a elevar el interés de una función que avanza, a partir de entonces y hasta el final, a golpes de intensidad: una emisión por televisión le proporciona al espectador un dato fundamental que hasta entonces no sabía: el asesino es el presidente de los Estados Unidos.

Respecto al tratamiento de la violencia, **PODER ABSOLUTO** sigue la costumbre de su director de alternar en cada film las escenas de violencia, es un procedimiento que se halla presente en todos sus thrillers. Unas son directas, explícitas (Eastwood mira de frente la violencia por lo que tiene de expresión directa de la brutalidad del comportamiento humano): el asesinato de *Christy Sullivan*, estrangulada por *Richmond* al no acceder a dejarse vejar sexualmente; el intento de asesinato de *Kate* (Laura Linney), la hija de *Luther*, empujándola ladera abajo dentro de su coche; o la escena en la que *Luther* mata con una inyección letal a *Collin*, clavándosela en el cuello, cuando este último intentaba hacer lo mismo con *Kate*, postrada en la cama del hospital. Otras son momentos resueltos elípticamente: el suicidio de *Bill Burton*, incapaz de conciliar el peso del remordimiento que le supone encubrir el crimen de *Richmond* y su propio e intransferible sentido del deber; la resolución del asesinato de *Richmond* a manos de un vengativo *Sullivan*, oficialmente encubierto para que parezca un suicidio. Y por último están las largas secuencias en las que la violencia adquiere un carácter ritual, casi abstracto: el espléndido fragmento del atentado en la terraza de una cafetería, una pequeña obra maestra de montaje cuya progresión dramática es admirable (las miradas de los policías ocultos, los asesinos soplando a las balas que van a utilizar, el chasquido de las armas).

También reincide aquí en el empleo del formato panorámico, la estética nocturna y el recurso de la iluminación tenebrosa con vistas a conseguir un determinado efecto dramático (véase la fuerza que tiene ese momento en que *Kate* llega a su casa, apaga la luz y ve a *Luther* saliendo de las sombras: padre e hija están sumidos en la oscuridad, a tono con la turbiedad de su relación). Algo que, por el contrario, se echa en falta en **PODER ABSOLUTO** es la presencia de los movimientos de cámara que se erigían, por ejemplo, en los apuntes más sofisticados de **Impacto súbito**. Pero es una ausencia que este thriller lento e intimista, suple con una inventiva que hacía tiempo no se veía en una película de Eastwood: la delicadeza de los detalles en la relación entre padre e hija, como el de la nevera de *Kate* que *Luther* llena de comida o la ya muy comentada escena en la que *Kate* descubre fotos suyas adornando amorosamente la casa de su padre; el plano de la camilla y el contenedor de basura, que por sí solo expresa qué ha hecho *Luther* con el cadáver de *Collin* (Dennis Haysbert); y la excelente secuencia de la conversación entre *Luther* y *Sullivan* en el coche de este último: una insinuación de *Luther*, visualmente refrendada en el film con un inserto de la Casa Blanca desde

la ventanilla del vehículo, resulta suficiente para que *Sullivan* descubra la identidad del asesino de de su esposa.

**Texto:**

Tomás Fernández Valentí, "Clint Eastwood: una particular manera de ver el thriller",  
rev. Dirigido, septiembre 1997.

Tomás Fernández Valentí, "Poder absoluto: por orden del presidente",  
en estudio "Clint Eastwood, el fuera de la ley de Hollywood" (2ª parte),  
rev. Dirigido, enero 2009.

**Selección y montaje de textos:**

Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2015

**Agradecimientos:**

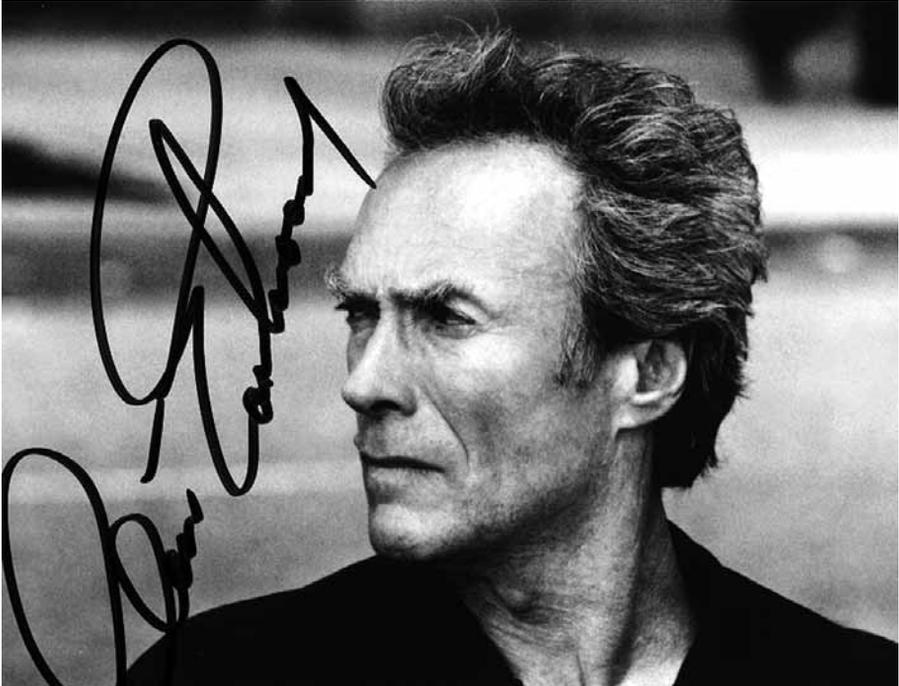
Ramón Reina/Manderley  
Maribel Trillo/Classic Films  
Miguel Sebastián (*in memoriam*)



**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*).

<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)

- 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 Falsely].
- 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*).
- 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 francotirador** (*American Sniper*).

**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-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 zhengzhuang*, 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)  
**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)



**ENERO 2016**  
**LAS DÉCADAS DEL CINE (II):**  
**LOS AÑOS 70 EN EL CINE BRITÁNICO (1ª parte)**

JANUARY 2016  
*THE DECADES OF CINEMA (II): 1970s IN BRITISH CINEMA (part I)*

**Martes 12** / Tuesday 12<sup>th</sup> • 21 h. *Día del Cineclub / Cineclub's Day*  
**EL DOCTOR JEKYLL Y SU HERMANA HYDE** (1971) Roy Ward Baker  
( DR. JEKYLL & SISTER HYDE ) v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Viernes 15** / Friday 15<sup>th</sup> • 21 h.  
**FRENESÍ** (1972) Alfred Hitchcock  
( FRENZY ) v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Martes 19** / Tuesday 19<sup>th</sup> • 21 h.  
**LA LEYENDA DE LA MANSIÓN DEL INFIERNO** (1973) John Hough  
( THE LEGEND OF HELL HOUSE ) v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Viernes 22** / Friday 22<sup>th</sup> • 21 h.  
**ODESSA** (1974) Ronald Neame  
( THE ODESSA FILE ) v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Martes 26** / Tuesday 26<sup>th</sup> • 21 h. • *Día del Cineclub / Cineclub's Day*  
**ZARDOZ** (1974) John Boorman  
( ZARDOZ ) v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Viernes 29** / Friday 29<sup>th</sup> • 21 h.  
**LOS DUELISTAS** (1977) Ridley Scott  
( THE DUELLISTS ) v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Todas las proyecciones en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias.  
*All projections at the Assembly Hall in the Science College.*

**Seminario "CAUTIVOS DEL CINE"**  
**Miércoles 13 enero • 17 h.**  
**LA DÉCADA DE LOS 70 EN EL CINE BRITÁNICO**  
*Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza*  
Entrada libre (hasta completar aforo)

**CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE**  
Universidad de Granada

**Programación Curso 2015/2016**

**OCTUBRE / OCTOBER 2015**

- ◆ Jornadas de Recepción 2015 - UN ROSTRO EN LA PANTALLA (III):

Especial CENTENARIOS 1915-2015

*Reception Days 2015 - A FACE ON THE SCREEN (III):*

*Special 100 YEARS SINCE HIS BIRTH 1915-2015*

\*\*\*

- ◆ MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (VIII): ORSON WELLES

(en el centenario de su nacimiento)

MASTERS OF CLASSIC CINEMA (VIII): ORSON WELLES

*(100 years since his birth)*

○

**NOVIEMBRE / NOVEMBER 2015**

- ◆ MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VI): CLINT EASTWOOD (1ª parte)

(celebrando su 85 cumpleaños)

MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VI): CLINT EASTWOOD (part 1)

*(celebrating Eastwood's 85th birthday)*

○

**DICIEMBRE / DECEMBER 2015**

- ◆ MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VI): CLINT EASTWOOD (2ª parte)

(celebrando su 85 cumpleaños)

MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VI): CLINT EASTWOOD (part 2)

*(celebrating Eastwood's 85th birthday)*

○

**ENERO / JANUARY 2016**

- ◆ LAS DÉCADAS DEL CINE (II):

LOS AÑOS 70 EN EL CINE BRITÁNICO (1ª parte)

THE DECADES OF CINEMA (II): 1970s IN BRITISH CINEMA (part 1)

○

## **FEBRERO / FEBRUARY 2016**

- ◆ CINEASTAS DEL SIGLO XXI (I): DAVID FINCHER  
*FILMMAKERS OF THE 21th CENTURY (I): DAVID FINCHER*



## **MARZO / MARCH 2016**

- ◆ MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VII): STEVEN SPIELBERG (1ª parte)  
(celebrando su 70 cumpleaños)  
*MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VII): STEVEN SPIELBERG (part 1)*  
(celebrating Spielberg's 70th birthday)



## **ABRIL / APRIL 2016**

- ◆ MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (IX): LUCHINO VISCONTI  
(en el 110 aniversario de su nacimiento)  
*MASTERS OF CLASSIC CINEMA (IX): LUCHINO VISCONTI*  
(110 years since his birth)



## **MAYO / MAY 2016**

- ◆ MEMENTO I (GRANDES PELÍCULAS OLVIDADAS DEL SIGLO XXI)  
*MEMENTO I (GREAT FORGOTTEN FILMS OF THE 21th CENTURY)*



## **JUNIO / JUNE 2016**

- ◆ Sesión de clausura:  
LUCES DE LA CIUDAD (Charles Chaplin, 1931)  
Proyección con música en directo  
*Closing session:*  
*CITY LIGHTS (Charles Chaplin, 1931)*



Tus recuerdos / comentarios sobre este ciclo

<http://veucd.ugr.es/pages/auladecineycineclub>  
<http://veucd.ugr.es/pages/AgendaCultural>

**cineclub universitario/aula de cine**  
**la madraza. centro de cultura contemporánea**  
vicerrectorado de extensión universitaria - universidad de granada

