

cineclub universitario/aula de cine

centro de cultura contemporánea - vicerrectorado de extensión universitaria



Universidad de Granada

Programación de
noviembre 2015



**MAESTROS DEL
CINE CONTEMPORÁNEO (VI):
CLINT EASTWOOD (1ª 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.

NOVIEMBRE 2015
MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VI):
CLINT EASTWOOD (1ª parte)
(celebrando su 85 cumpleaños)

NOVEMBER 2015
MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VI):
CLINT EASTWOOD (part 1)
(celebrating Eastwood's 85th birthday)

Martes 3 / Tuesday 3rd • 21 h. • *Día del Cineclub / Cineclub's Day*

ESCALOFRÍO EN LA NOCHE (1971)

(PLAY MISTY FOR ME)

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

Viernes 6 / Friday 6th • 21 h.

INFIERNO DE COBARDES (1973)

(HIGH PLAINS DRIFTER)

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

Martes 10 / Tuesday 10th • 21 h.

EL FUERA DE LA LEY (1976)

(THE OUTLAW JOSEY WALES)

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

Viernes 13 / Friday 13th • 21 h.

RUTA SUICIDA (1977)

(THE GAUNTLET)

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

Martes 17 / Tuesday 17th • 21 h.

EL AVENTURERO DE MEDIANOCHE (1982)

(HONKYTONK MAN)

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

Viernes 20 / Friday 20th • 21 h. • *Día del Cineclub / Cineclub's Day*

EL JINETE PÁLIDO (1985)

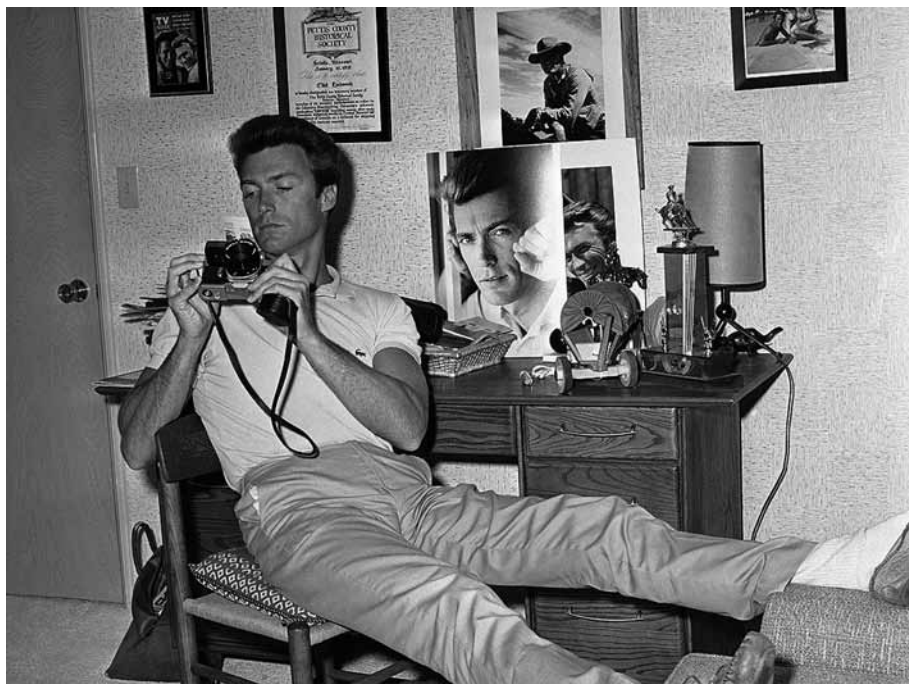
(PALE RIDER)

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

Martes 24 / Tuesday 24th • 21 h.
BIRD (1988)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 27 / Friday 27th • 21 h.
CAZADOR BLANCO, CORAZÓN NEGRO (1990)
(WHITE HUNTER, BLACK HEART)
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.





“Eastwood es un cineasta que viene de lejos y su revalorización ha sido espectacular. Hubo un tiempo en que para gran parte de los críticos fue símbolo del machismo y del ‘neofascismo nixoniano’. Calificativos que tienen su origen en un artículo de Pauline Kael, tras **Harry el sucio** (*Dirty Harry*, Don Siegel, 1971). Y que Eastwood ha ido arrastrando difícilmente como cacerolas rebotando en el suelo. Durante los años siguientes Kael continuó erre que erre, como prueba su artículo sobre **BIRD** (1988), de pasable y sistemática mala fé. El empeño de algunos defensores –en Francia, entre otros, Pierre Rissient, Pascal Merigeau, François Guerif y Michel Cieutat, sin olvidar a los que esto escribimos- y el hecho de que Jean-Luc Godard le dedicara un film – **Detective** (*Détective*, 1985)-, cambió un poco las cosas”.

Bertrand Tavernier & Jean-Pierre Coursodon (1991)

“Concedo mucha importancia a mi reconocimiento como autor en Europa. Esta vez en Estados Unidos ha gustado mucho **SIN PERDÓN** (*Unforgiven*, 1992). Han empezado a reconocer que podía ser un director. Pero todo partió de aquí, hace unos años. De hecho los europeos me han animado mucho más desde mi primera película como director, **ESCALOFRÍO EN LA NOCHE** (*Play Misty for me*, 1971), que los americanos, a los que les costaba convencerse de que podía ser director, ya que me seguían viendo como actor... Se preguntaban: ‘¿ Por qué hace eso? ¿ Quién es este advenedizo?’ y ese tipo de cosas. Sin embargo los europeos me apoyaron mucho al principio tratando de encontrar un valor a lo que hacía. Pero es un proceso histórico que está lejos de pertenecerme exclusivamente; otros muchos directores han conocido este tipo de reacciones en el pasado. Sobre todo aquí en Francia, donde están éstos a los que ustedes llaman los cinéfilos -¿es eso?- que se interesan por el cine no sólo como espectáculo de entretenimiento a base de palomitas. Ahora el resto del mundo empieza a ponerse de acuerdo con esta manera de pensar. La llegada de las escuelas de cine a las universidades, por ejemplo, hace que la gente empiece a pensar en el cine en términos de méritos artísticos. Francia ha sido pionera, creando cinematecas, por ejemplo, pero creo que hoy día esta influencia se siente por todas partes”.

Clint Eastwood (1992)

“No dejaré que ocho millones de comedores de palomitas me digan lo que tengo que hacer”.

El director de cine John Wilson (Clint Eastwood) en **CAZADOR BLANCO, CORAZÓN NEGRO** (*White hunter, black heart*, 1990)



Seamos sinceros y hagamos un poco de autocrítica. Durante muchos, muchos años, la crítica de cine española no sentía la menor estima hacia el cine dirigido por Clint Eastwood, salvo honrosas excepciones. Quien diga lo contrario, que en España siempre se le ha admirado y respetado como realizador, miente. Convertido en estrella de Hollywood, y por ende del cine mundial, gracias a su interpretación (o no-interpretación, según como se mire) del *Hombre Sin Nombre*, el pistolero frío, cínico e impertérrito de la famosa trilogía de euowesterns de Sergio Leone, **Por un puñado de dólares** (*Per un pugno di dollari*, 1964), **La muerte tenía un precio** (*Per qualche dollari in piu*, 1965) y **El bueno, el feo y el malo** (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966), Eastwood fue, entre finales de la década de los sesenta y hasta bien entrada la de los ochenta (es decir, durante veinte años), considerado lo peor y más deleznable del cine de Hollywood, el fascista número uno del cine norteamericano, el paradigma de la violencia, de la fuerza bruta, de la imposición de la ley y el orden establecidos en/por los Estados Unidos a base de disparos a quemarropa, sobre todo a raíz de la popularidad que alcanzó a principios de los setenta gracias al éxito de **Harry el sucio** a las órdenes de otro de sus reconocidos maestros junto con Sergio Leone, Don Siegel (realizador este último que, no lo olvidemos, también se vio salpicado por la mala fama de Eastwood, acusándosele de haberse vendido a una estrella de Hollywood, a la cual dirigió en varias ocasiones, a cambio de un plato de lentejas).

El mismo año que se estrenaba **Harry el sucio**, Eastwood había firmado un poco antes su 'ópera prima' como director, **ESCALOFRÍO EN LA NOCHE**¹ (1971); su amigo Siegel, a quien se dice echó una mano durante el rodaje de **Harry el sucio** cuando se puso enfermo, haciéndose cargo de forma no acreditada de un par de secuencias (la del rescate del suicida y el tropiezo de *Harry* con un chapero), aparece en **ESCALOFRÍO EN LA NOCHE** interpretando el papel del dueño de un bar también unido al protagonista por la amistad. Ahora esa complicidad entre dos profesionales que compartían en gran medida una determinada concepción del cine está bien vista, pero en ese momento casi todo el mundo interpretó el gesto de Eastwood como la pose prepotente y megalómana de una vulgar estrella de Hollywood empeñada en acaparar funciones dentro de una película para así ganar mucho más dinero; y, encima, dándose las de director de cine... Un manto de desprecio, cuando no de displicente olvido por parte de la opinión mayoritaria recayó sobre los siguientes trabajos de Eastwood como realizador, dentro de los cuales se iban alternando, empero, films de características más comerciales con títulos más pequeños y arriesgados, menos lucrativos, estrategia que Eastwood convirtió en norma habitual a raíz del acuerdo de distribución alcanzado con Warner Bros. y su propia productora, The Malpas Company.

Así llegó el western **INFIERNO DE COBARDES** (*High plains drifter*, 1973) y ese mismo año rodó la menos popular **Primavera en otoño** (*Breezy*, 1973); para compensar, a continuación dirigiría (además de producir y protagonizar otras películas sin ponerse oficialmente tras las cámaras) títulos como el thriller **Licencia para matar** (*The Eiger Sanction*, 1975); otro western, **EL FUERA DE LA LEY** (*The Outlaw Josey Wales*, 1976), y un film de acción "a lo" *Harry el sucio*, **RUTA SUICIDA** (*The Gauntlet*, 1977). Volvió a jugársela con **Bronco Billy** (1980) y regresó al terreno comercial con **Firefox, el arma definitiva** (*Firefox*, 1982), ofreciendo ese mismo año otra propuesta más arriesgada que nunca, **EL AVENTURERO DE LA MEDIANOCHE** (*Honkytonk man*, 1982). Y aquí, mientras tanto, un silencio sepulcral, roto en ocasiones por iniciativas individuales, como por ejemplo una crítica de Miguel Marias sobre **EL FUERA DE LA LEY** publicada en "Dirigido por", nº 42, marzo 1977.

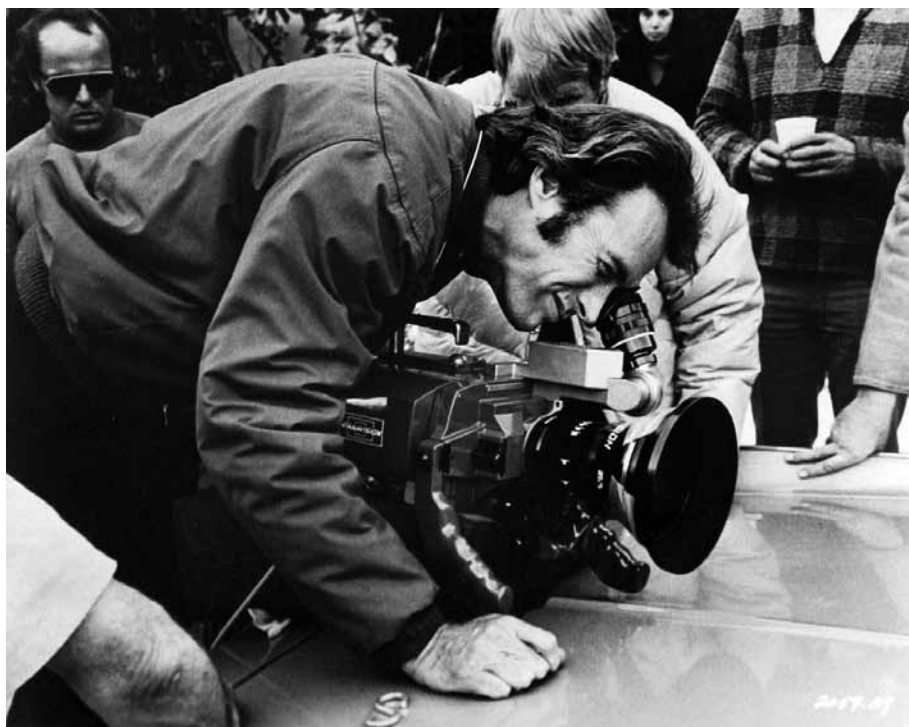
Llegamos a los años ochenta, el cine comercial de Hollywood ha cambiado mucho respecto a la década anterior y los siguientes trabajos del Eastwood director se inscriben en la recuperación/conservación de temas y géneros, como un nuevo *Harry el sucio*, **Impacto súbito** (*Sudden impact*, 1983), otro western, **EL JINETE PÁLIDO** (*Pale Rider*, 1985), y una película bélica, **El sargento de hierro** (*Heartbreak Ridge*, 1986). Mientras tanto, algo ha ocurrido entre prensa especializada, sobre todo la europea: poco a poco, los críticos empiezan a perder la vergüenza y reconocen que los films dirigidos

1. Los títulos en mayúsculas corresponden a las películas que se van a poder ver en el Cineclub a lo largo de este ciclo y de ciclos siguientes, tanto en este curso como en el próximo (Juan de Dios Salas. *Cineclub Universitario*. 2015).

por Clint Eastwood les gustan. Dentro de “Dirigido por” es mérito de Quim Casas el dedicarle uno de los primeros estudios publicados en España, si no el primero –“Clint Eastwood: el último cineasta clásico”, nº 165, enero 1989-, justo cuando empieza con fuerza la revaloración del cineasta gracias a **EL JINETE PÁLIDO** y sobre todo **BIRD** (1988), su biografía de Charlie Parker. En las dos décadas siguientes, Eastwood logra el reconocimiento institucional del cine estadounidense, materializado en sendos premios Oscar para el western **SIN PERDÓN** (*Unforgiven*, 1992) y el melodrama pugilístico **MILLION DOLLAR BABY** (2004), y continúa hasta la actualidad engrosando una filmografía como realizador donde siguen alternándose, hablando en términos muy generales, películas con miras más comerciales -**El principiante** (*The rookie*, 1990), **PODER ABSOLUTO** (*Absolute power*, 1997), **Ejecución inminente** (*True crime*, 1999), **SPACE COWBOYS** (2000), **Deuda de sangre** (*Blood work*, 2002)-, films menos populares –**CAZADOR BLANCO, CORAZÓN NEGRO** (*White hunter, black heart*, 1990), **UN MUNDO PERFECTO** (*A perfect world*, 1993), **LOS PUENTES DE MADISON** (*The bridges of Madison County*, 1995), **MEDIANOCHE EN EL JARDÍN DEL BIEN Y DEL MAL** (*Midnight in the garden of Good and Evil*, 1997), **MYSTIC RIVER** (2003), el telefilm **Piano Blues** (2003), **El intercambio** (*Changeling*, 2008), **GRAN TORINO** (2008)- y un intento de conciliar ambas vertientes con el díptico formado por **BANDERAS DE NUESTROS PADRES** (*Flags of our fathers*, 2006) y **CARTAS DESDE IWO JIMA** (*Letters from Iwo Jima*, 2006)².

Ahora se adora a Eastwood. Quizá demasiado. Y no lo digo porque no se lo merezca, sino porque me resulta repelente el cambio de actitud de tantos y tantos “correctores políticos” que durante mucho tiempo le consideraron el modelo cinematográfico del fascismo norteamericano y el paradigma de la brutalidad más reaccionaria, y que desde que le “descubrieron” han corrido a alabarle, por comodidad, por conveniencia o por miedo a ir contracorriente, con un embeleso laudatorio de lo más repugnante. No hay peor fanático que el converso. Pero, aún pareciéndome detestable, puedo entender que una parte de la crítica de cine española de entre finales de los sesenta y el primer lustro de los setenta, condicionada por las circunstancias socio-políticas del momento, últimos años del franquismo, pudiera aprovechar en ciertos casos su foro de opinión (lo que antes se conocían como “plataformas”) para posicionarse políticamente, de cara a conseguir determinados cargos una vez se produjera la muerte del dictador; y que esa misma crítica (insisto: no toda) viera en Eastwood (y en muchos otros) la representación del enemigo-a-combatir, y quien opinara lo contrario también formaba parte de ese enemigo-a-combatir, en una actitud, la del “o conmigo o contra mí”, impropia de personas que se las daban de progresistas y avanzadas (a decir verdad, este panorama

2. A las que habría que añadir -ya que este texto es de 2008 - **Invictus** (2009), **MÁS ALLÁ DE LA VIDA** (*Hereafter*, 2010), **J.Edgar** (2011), **Jersey Boys** (2014) y **El francotirador** (*American sniper*, 2014). (Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario.2015)



no ha cambiado demasiado: España sigue siendo un país caracterizado a todos los niveles, y no sólo el político, por el bipartidismo: siempre hay que estar “a favor de” o “en contra de”: todo pensamiento que se aparte de las opiniones mayoritarias sigue estando mal visto).

Lo que ya no termino de entender, y posiblemente me (nos) falte la perspectiva del tiempo para dilucidarlo, es lo que ocurre en estos momentos con el cine de Clint Eastwood, muy respetado, cierto, pero todavía “bajo sospecha”. Quizá porque en el fondo Eastwood no ha cambiado desde que empezó a dirigir en el año 1971; que, debajo de su actual imagen de cineasta veterano y octogenario, clásico y moderno, ajeno a las modas imperantes en el cinematógrafo y a pesar de ello todavía en el primer plano de la actualidad fílmica, siguen acechando el *Hombre Sin Nombre* y *Harry el sucio*, dispuestos a tocar la fibra sensible de una crítica que todavía se asusta ante él y le mira con respeto y a la vez con precaución, no sea que vuelva a darles gato por liebre. Basta con leer algunos comentarios relativos a algunas de sus últimas obras, como **Ejecución inminente**, **Deuda de sangre** o la primera entrega del díptico de Iwo Jima, para ver que todavía subyacen los viejos temores de la vieja guardia. O las pírricas discusiones sobre si es o no un autor, cuando lo único que realmente debería preocuparnos, en su

caso y en el de cualquier otro cineasta de cualquier otra nacionalidad, es si es o no un buen director de cine. El "caso Eastwood" sigue sin estar cerrado. Los árboles siguen sin dejar ver el bosque.

Texto:

Tomás Fernández Valentí, "Los árboles y el bosque: el caso Eastwood", en estudio "Clint Eastwood, el fuera de la ley de Hollywood", rev. Dirigido, diciembre 2008.

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

*Bertrand Tavernier & Jean-Pierre Coursodon, **50 años de cine norteamericano**, 2 vol. Akal, 1997.*

Un hombre con un arma que habla por él. Esa es la imagen más identificativa y perdurable de un Clint Eastwood que ha pasado por todas las consideraciones posibles, del desprecio a la adulación de la crítica, y en el que siempre se ha valorado antes la utilización que él y sus personajes han hecho de la violencia, que sus capacidades artísticas; y lo más curioso, una ha marcado los códigos para leer las otras. Con los años se han visto los matices, se ha valorado una moral no dogmática expresada con todas las ambigüedades propias del ser humano y se ha reconocido una visión del



cine tan individualista e intuitiva como poderosa y capaz de crear su propio clasicismo. Pero en los comienzos fue la violencia, que tiene sus raíces menos explícitas en el western clásico de John Ford y Howard Hawks, pero es directamente hereditaria de Budd Boetticher, Robert Aldrich, Samuel Fuller y sobre todo, Don Siegel, el eslabón directo de la "generación de la violencia" del cine norteamericano con un Eastwood que, a su modo, supone una continuidad de los parámetros de ese informe grupo de directores, tanto en lo temático como en una actitud ante el cine.

Frente a una expresión de la violencia más social y fruto de un periodo de desencanto y convulsión en la sociedad americana de los setenta de otros compañeros de generación, Don Siegel inicia con Clint Eastwood como icono un estereotipo que servirá a buena parte del cine de acción moderno, pero que el propio Eastwood retomará con más matices y variantes que la de la simple satisfacción de un público que fantasea con la posibilidad de ver satisfechas sus frustraciones ante un mundo en el que la justicia le deja a menudo desprotegido como ciudadano, o que le alimenta deseos de venganza.

Muchos años más tarde, en **SIN PERDÓN**, el implacable *Bill Munny*, defensor de unas prostitutas, contiene una actitud muy distinta respecto a la violencia que ejerce. *Munny* es un pistolero retirado y si empuña de nuevo el arma es en nombre de una venganza ajena, pero eso no le hace mejor. Como indica Quim Casas: *"La violencia, sin retórica inútil, sin énfasis visual, sin ambigüedad alguna en la mostración de sus causas y efectos, nutre al film de personajes en el ocaso, asumido o no, de sus existencias, que contemplan su rostro vacilante en el espejo nada deformado en el que se convierte el uso de la fuerza bruta, como iniciativa y como respuesta; como olvido y, aunque resulte paradójico, regeneración"*.

Puede verse como algo significativo o simplemente casual, pero en ese mismo año en que encarna el identificativo personaje de *Harry Callahan*, Clint Eastwood debuta como director con **ESCALOFRÍO EN LA NOCHE**, en la que el actor y ahora realizador es, precisamente, la víctima de una violencia ejercida por una enloquecida fan de un locutor de radio. Si en el film de Siegel **El seductor** (*The beguiled*, 1971), el héroe atractivo acaba a merced de un grupo de mujeres que lo humillan y lo torturan, en **ESCALOFRÍO EN LA NOCHE** también la adulación femenina tiene como reverso a un hombre acosado y desprotegido en un territorio de desequilibrios psicológicos. Como si quisiera mostrar un reverso al estereotipo marcado por *Callahan*, el debut como realizador de Eastwood podía hacer presagiar una ruta alejada de la generación de Siegel, sobre todo con la continuación dubitativa que tuvieron esos inicios: un **INFIERNO DE COBARDES** aún deudor de la estética de Sergio Leone y una **Primavera en otoño** que intentaba un lenguaje melodramático para el que Eastwood aún



no estaba preparado. Sin embargo, a lo largo del lento asentamiento como el clásico indiscutible que hoy ya es, Clint Eastwood ha mostrado numerosos paralelismos con los cineastas de la generación de Siegel. Como a ellos, también a Eastwood se le ha negado durante muchos años la condición de autor y sólo el conjunto de una obra ya amplia ha llamado la atención sobre unas constantes estilísticas y una riqueza formal y temática que va mucho más allá del cine de entretenimiento o simplemente genérico en el que durante mucho tiempo se le encuadró. También la falta de autoindulgencia y de más ambiciones que las estrictamente necesarias para

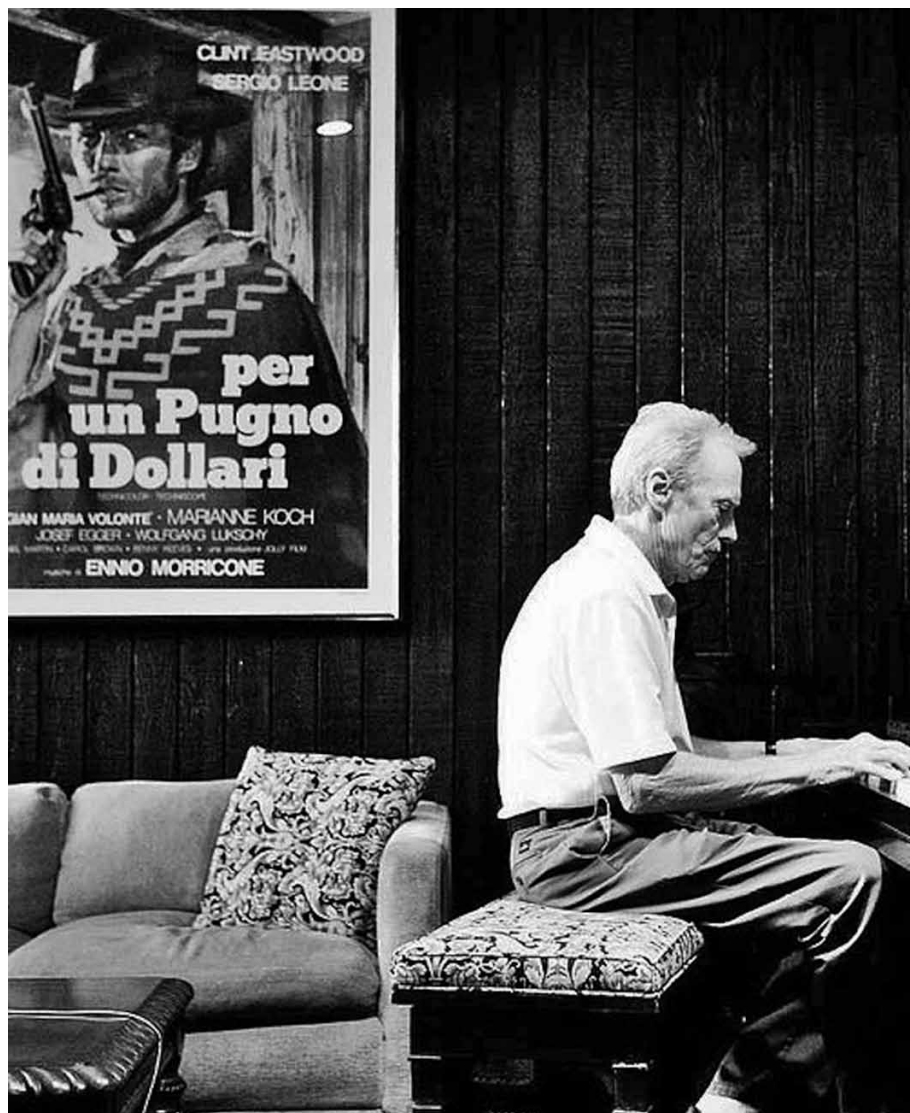
contar una historia en imágenes de la manera más eficaz, directa y potente le emparentan con cineastas como Robert Aldrich o Samuel Fuller. Clint Eastwood, además de las reconocidas influencias de Howard Hawks o Anthony Mann, ha continuado una personal renovación de los géneros ya emprendida por Richard Brooks, Aldrich, Boetticher o Siegel, imprimiendo al western o al policíaco un descreimiento, un laceranismo y una ironía que terminaban de darle la vuelta al héroe clásico encarnado por Henry Fonda o John Wayne, y que incorporaba algunos signos de los tiempos en que nacían: la utilización de la Guerra Civil americana para expresar un sentimiento post-Vietnam en **EL FUERA DE LA LEY**, en la que el sentimiento de venganza lleva a una espiral de violencia a un hombre pacífico, la defunción del soñador americano y de una cierta América mítica en **Bronco Billy**, el reverso del policía implacable con el mucho más ingenuo y débil *Shockley* de **RUTA SUICIDA** o la propia incursión como director en la serie *Callahan* con **Impacto súbito**.

En su carrera como director, Eastwood ha seguido imperturbablemente las enseñanzas de Siegel, procurando realizar el menor número de tomas posibles de cada plano, y rodando en pocas semanas películas que a otros les llevarían meses. Frente a la tentación de la grandilocuencia y la ampulosidad que han sentido, y practicado, otros directores herederos de la “generación de la violencia”, -Michael Cimino, John Milius, John Boorman- Clint Eastwood siempre ha mantenido una puesta en escena ajustada y prudente, aunque la historia que tuviera que contar fuera la tentadora biografía del atormentado Charlie Parker en **BIRD** o la descripción de las apariencias sociales y los secretos ocultos de toda una comunidad en **MEDIANOCHE EN EL JARDÍN DEL BIEN Y DEL MAL**. Un estilo expeditivo pero no por ello descuidado y mucho menos vulgar o rutinario, que puede encajar en espíritu con los de Fuller o Boetticher.

A medida que se ha desarrollado la trayectoria de Eastwood ha crecido la sensación de que su cine se apoyaba en esos cineastas de los sesenta renovadores desde el interior de la industria y desde la discreción, para encontrar una especie de nuevo clasicismo que ha hecho posible la pervivencia de algunos géneros con tanto respeto a las reglas básicas como adscripción al tiempo en que han nacido. Es el caso del western renacido, sin necesidad de grandes rupturas formales, en **EL JINETE PÁLIDO** o **SIN PERDÓN**, del thriller en el caso de **PODER ABSOLUTO** o **Deuda de sangre**, del melodrama en **LOS PUENTES DE MADISON**, de la aventura en **CAZADOR BLANCO, CORAZÓN NEGRO** y del bélico en **BANDERAS DE NUESTROS PADRES** y **CARTAS DESDE IWO**



JIMA. Paulatinamente su cine se ha ido haciendo más estilizado y reposado, más maduro. Si nunca ha practicado un estilo de impacto visual tan determinante como el de Fuller y Aldrich, en los últimos años sus maneras han ido creciendo en gravedad emocional y serenidad: los héroes ya no son infalibles y déspotas, el vengador de **SIN PERDÓN** se debate entre el bien y el mal, el delincuente de **UN MUNDO PERFECTO** tiene un lado comprensible y humano y el policía de **Deuda de sangre** es un hombre

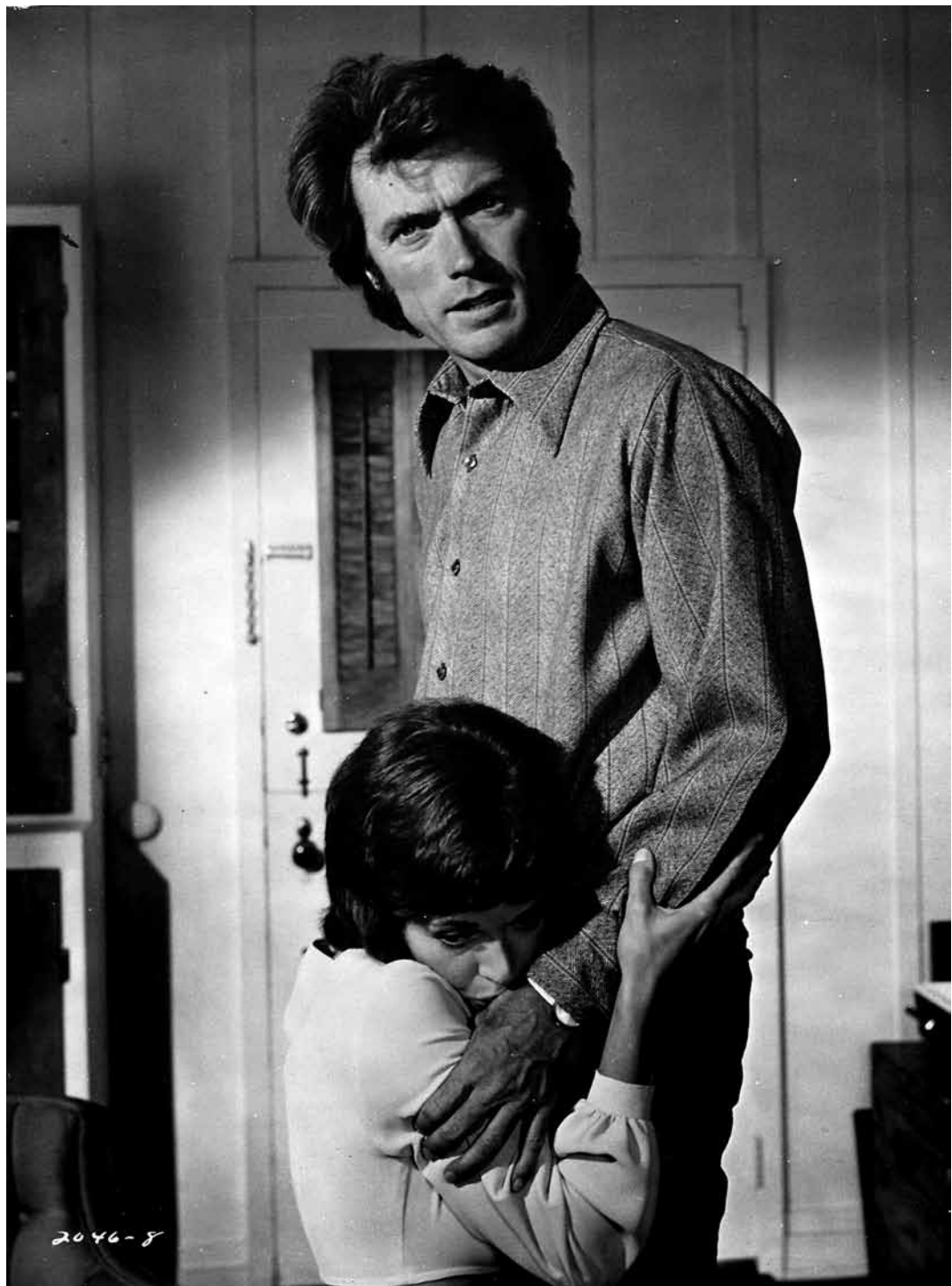


que sufre del corazón y casi no puede correr. Aun fiñendo de oscuridad y dramatismo su etapa reciente –**MYSTIC RIVER, MILLION DOLLAR BABY**–, se ha permitido divertimentos ligeros pero nada despreciables con el mismo espíritu desprejuiciado, pero coherente, que mantenían Aldrich o Siegel en los años sesenta. Pero a diferencia de la generación que le precedió, y de algunos cineastas de la suya y las posteriores, la carrera de Eastwood no ha ido hacia el declive, la desaparición de la inspiración o la necesidad de aceptar trabajos de encargo sonrojantes, sino que ha ido alcanzando un grado de excelencia difícilmente superable, en un director al que todo el mundo seguía viendo exclusivamente como actor después de haber dirigido una decena de películas. Nadie esperaba que quien desconcertaba con un tratamiento de la violencia sarcástico y déspota en películas más bien toscas como **Impacto súbito** o **El sargento de hierro** pudiera alcanzar la mesura y la profundidad humana de **UN MUNDO PERFECTO, MYSTIC RIVER** o **MILLION DOLLAR BABY**.

Texto:

Ricardo Aldarondo, "Las armas de Clint Eastwood", en
La "Generación de la violencia" del cine norteamericano,
rev. Nosferatu, n° 53-54, octubre 2006.





2046-8

Martes 3 • 21 h. • Día del Cineclub
Aula Magna de la Facultad de Ciencias

ESCALOFRÍO EN LA NOCHE

(1971) • EE.UU. • 102 min.

Título Orig.- Play Misty for me. **Director.-**

Clint Eastwood. **Argumento.-** Jo Heims.

Guión.- Jo Heims y Dean Riesner.

Fotografía.- Bruce Surtees (Technicolor).

Montaje.- Carl Pingitore. **Música.-** Dee

Burton. **Canciones.-** "Misty" de Erroll Garner; "The first time ever I saw your

face" de Ewan MacColl, interpretada por Roberta Flack. **Productor.-** Robert Daley

(y Jennings Lang). **Producción.-** Malpaso Productions para Universal Pictures.

Intérpretes.- Clint Eastwood (Dave), Jessica Walter (Evelyn), Donna Mills (Tobie), John Larch (sargento McCallum), Jack King

(Frank), Irene Hervey (Madge), James McEachin (Al Monte), Don Siegel (Murphy), Clarice Taylor (Birdie). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



Película nº 1 de la filmografía de Clint Eastwood (de 37 como director)

Película nº 30 de la filmografía de Clint Eastwood (de 67 como actor)

Música de sala:

"The essence of Erroll Garner" (1950-1957)

Erroll Garner

-¿Cómo llegó a realizar su primera película, **ESCALOFRÍO EN LA NOCHE**?

-Hacia algunos años que tenía el guión; se lo compré a una amiga (Jo Himes) que trataba de convertirse en guionista. La historia me había gustado mucho y podía disponer de ella. Unos años más tarde la Universal compró el argumento. Fui a verles para decirles que seguía interesado por la película. Dejé que pasara una semana y luego añadí que me gustaría hacer la película. Estuvieron de acuerdo pero me dijeron que no me iban a pagar, que me darían un porcentaje de la recaudación en su momento. Acepté. Mucha gente me desaconsejó que lo hiciera, que interpretase a aquel personaje que se dejaba dominar por una mujercilla... Pero de todos modos me interesaba porque me gustan las películas de

suspense; siempre me han gustado. Y además allí había una historia, relaciones entre los personajes. Numerosas películas de suspense están construidas solamente sobre las pocas escenas en las que la violencia llega a su punto culminante, o bien sobre la estrella principal. Pero para mí lo importante es la historia; el suspense viene de ella.

-Era un proyecto poco convencional para ser una primera película; un guión inesperado, una novedad. ¿Por qué no empezar con una película más claramente comercial?

-Me gustaba la historia, eso es todo. Incluso aunque no la hubiera dirigido me habría gustado interpretarla si hubiese encontrado a alguien a quien le interesara. Es el tipo de película que hubiese podido rodar Hitchcock.

-¿ Y cómo fue recibida **ESCALOFRÍO EN LA NOCHE**?

-Tuvo buenas críticas; a algunos les gustó... muchos se mostraron condescendientes porque no estaban dispuestos a admitir que yo fuera realizador. Un crítico me dijo el otro día: 'Me alegro de haber vuelto a ver esa película. Me gustó mucho, aunque cuando se estrenó no me había gustado tanto.' Respondí que seguramente entonces habría tenido otras razones para que no le gustara. No le dije lo que pensaba de verdad: por aquella época yo llevaba sin duda encima el estigma de mis papeles en los westerns.

ESCALOFRÍO EN LA NOCHE, el primer trabajo de Clint Eastwood como director, ha sido siempre tildado de misógino, y lo cierto es que, de entrada, hay suficientes elementos en la historia que podrían justificar tal apreciación. *Dave Garver*, un discjockey californiano de gran éxito entre las mujeres interpretado por el propio Eastwood, recibe las llamadas de una fan que insistentemente le pide la canción 'Misty'¹, del pianista Erroll Garner. Una noche, *Garver* conoce en persona a la mujer, cuyo nombre es *Evelyn* (Jessica Walter), y tras pasar una noche juntos, ella comienza a acosarle de forma cada vez más obsesiva. *Evelyn* resulta ser una peligrosa psicópata, y la cuidada puesta en escena de Eastwood, así como la elección y la caracterización de las actrices protagonistas, la convierten en un elemento diabólico dentro del film, sobre todo en contraposición a *Tobie* (Donna Mills), la mujer con la que *Garver* está intentando establecer una relación después de años de infidelidades. *Evelyn* es morena; *Tobie* es una rubia angelical. La primera está visualmente asociada al color amarillo, que tradicionalmente simboliza sentimientos de envidia, celos, ira, y otros impulsos irracionales; es también el color del azufre, y por extensión, el de *Satán*. El film va aún más allá en su construcción del personaje, cuando apela a la tradición gótica, de forma explícita, mediante una cita textual de "Annabelle Lee" de Edgar Allan Poe, o de forma más velada, al sugerir a través de su narración que *Evelyn* no es sólo *Annabelle Lee*, sino también *Ligeia*, o *Berenice*, y que su suerte nos recuerda a la de la demente señora

1. El título original de la película es *Play Misty for Me*, es decir, "Pon Misty para mí..."



Rochester, encerrada en el ático de “Jane Eyre”, o a la de la “Ofelia” de Millais, cuyo cuerpo inerte flotará por siempre jamás en el agua.

En este sentido, es cierto que la película construye a sus mujeres de acuerdo con unos estereotipos claramente misóginos. Nunca se nos explica la locura de *Evelyn*, y *Tobie* parece una mujer sumisa cuya voz se apaga fácilmente ante los argumentos de *Garver*. Sin embargo, cabe preguntarse si la representación del protagonista masculino es, por el contrario, positiva. De hecho, *Garver* se desvía bastante de algunos de los personajes que habían lanzado a Eastwood a la fama -y a las garras de sus más feroces detractores-. En su primera película como director, Eastwood interpreta a un hombre vulnerable y ambiguo, y en ningún momento se alaba su actitud machista hacia las mujeres. Es más, *Evelyn* parece en cierto modo parte de él; es el pasado del que *Garver* tiene que librarse para poder seguir adelante con su vida. Por otro lado, sin la presencia de *Tobie*, *Garver* no será capaz de lograrlo. No en vano en la secuencia inmediatamente posterior a la muerte de *Evelyn*, vemos al protagonista, herido, apoyándose en la mujer de la que está enamorado para poder caminar.

A nivel formal, **ESCALOFRÍO EN LA NOCHE** es un thriller que funciona gracias a un ritmo narrativo verdaderamente ágil y una gran meticulosidad en la puesta en escena. Prodigan los juegos de luces y sombras, así como el uso de espejos, que incrementan la sensación de angustia en ciertas escenas; los planos-contraplano, que sirven de apoyo al interés de Eastwood por la dirección de actores; los indicios visuales, como por ejemplo el retrato de *Garver*, en el que él se mira al comienzo de la película,



y que es el mismo que Evelyn rasgará con un cuchillo al final de la misma, destruyendo así al Garver narcisista². Entre tanta minuciosidad, no podemos obviar que Eastwood comete dos graves errores en forma de intermedios musicales que por un momento amenazan con arruinar del todo la por otro lado impecable coherencia formal del film.

Sin embargo, a pesar de algún que otro error de principiante, **ESCALOFRÍO EN LA NOCHE** aprueba con nota. Muestra de ello es que consiguió un éxito de taquilla que superó con creces la inversión de la Universal. Eastwood se atrevió con un guión de Jo Heims que había estado dando vueltas por los estudios de Hollywood durante mucho tiempo, y creó un film que sería precursor de otras “stalker movies” como **Atracción fatal** (*Fatal attraction*, Adrian Lynne, 1987) o **Fanática** (*Swimfan*, John Polson, 2002). Además, en **ESCALOFRÍO EN LA NOCHE** Eastwood sentó las bases ideológicas de lo que ha sido su cine desde entonces: un continuo ejercicio de exploración que, aunque a veces pueda parecerlo, raramente ata todos los cabos.

Texto:

Marta Fenollar Simón, “Escalofrío en la noche”, en dossier

2. Cabe aquí preguntarse si las iniciales de David Garver son iguales sólo por casualidad a las de Dorian Gray. El hecho de que su nombre también se parezca tanto al de Erroll Garner sugeriría un interés consciente por jugar con los nombres de los personajes.

“El thriller estadounidense de los años 70”, rev. Dirigido, febrero 2007.
Nicolas Saada, **El cine americano actual: conversaciones con cineastas**,
Cahiers du Cinéma/Ed.JC, 1995.

Hay algo respecto a **ESCALOFRÍO EN LA NOCHE** en lo cual la mayoría de personas que se han acercado a ella para comentarla parecen encontrarse de acuerdo, opinión a la cual también me sumo: que lo peor de ella es la secuencia, dentro del último tercio del film, que ilustra la visita del personaje de *Dave Garver* y su novia *Tobie* al Festival de Jazz de Monterrey, un fragmento de corte documental, filmado y montado además echando mano de todos los recursos típicos del “estilo reportaje” (cámara en mano, foto sobrepuesta, selección de imágenes “espontáneas” en el montaje, etc., etc.), que no hace otra cosa que: 1) poner de relieve el amor de Eastwood por el jazz, y 2) entorpecer, como un molesto y gratuito pegote, el devenir de un relato, por otro lado, excelentemente narrado. Otro aspecto frecuentemente mencionado, y más polémico porque ahonda en cuestiones morales y éticas sobre las cuales resulta imposible que todo el mundo esté de acuerdo (sólo hay que ver cómo está el panorama internacional casi cuarenta años después de la realización de **ESCALOFRÍO EN LA NOCHE**), reside en su condición de precedente de la posterior y muy mediocre **Atracción fatal**. Recordemos que la película de Eastwood gira alrededor del acoso que sufre *Dave* por parte de *Evelyn*, una “conquista de una noche” que ha quedado prendada de él tras escuchar su voz en el programa radiofónico musical que *Dave* realiza. En lo que a la comparación con **Atracción fatal** se refiere, José María Latorre ponía el dedo en la llaga diciendo que “en el fondo, empero, **Atracción fatal** no resulta demasiado distinta a **ESCALOFRÍO EN LA NOCHE**; si Eastwood hubiera sido un hombre casado, y con niña y perro, la psicópata de turno habría actuado, probablemente, de la misma forma (agrediendo quizás a la esposa en vez de a la mujer de la limpieza), y la moraleja que hubiesen podido extraer los críticos sería la misma. ¡Qué diablos! ¿Por qué los críticos no ponen también el grito en el cielo por el hecho de que la psicópata de **ESCALOFRÍO EN LA NOCHE** atente contra la libertad de la soltería de Eastwood y que no se quejen de que el film contenga, asimismo, la admonitoria moraleja de que no se deben tener aventuras ocasionales y sí una compañera estable?”.

Desde luego que puede verse así, y de hecho lo que voy a añadir no sólo no lo desmiente, pero cuanto menos le añade un matiz completamente ausente en ese bodrio sin paliativos que es **Atracción fatal** (película que, además de mala, está muy, muy envejecida, cosa que no ocurre con **ESCALOFRÍO EN LA NOCHE**). Me refiero a lo que sugieren ciertos detalles de la realización que, a mi entender, resultan fundamentales. El film arranca con un elegante travelling aéreo, bastante frecuente en posteriores títulos del Eastwood director, que recorre la costa de Monterrey y se detiene justo en

la casa junto al mar de *Dave*, mostrándonoslo de pie en la terraza de su vivienda y mirando el océano; es una imagen casi icónica, con la cual el Eastwood director parece enseñarnos al Eastwood estrella de Hollywood en todo su esplendor de virilidad. Precisamente buena parte de la acción del relato gira en torno a esa imagen viril del actor y, por ende, del personaje de *Dave*, del cual, recordemos, se recalca constantemente su condición de mujeriego; para *Dave*, *Evelyn* tenía que ser “una más” de su larga lista de amantes ocasionales, una chica de usar-y-tirar como otra cualquiera, en el intermedio existente entre la ruptura y posterior reconciliación con *Tobie*, la única mujer a la que no sólo desea, sino que también ama. Si bien en ocasiones se le ha reprochado a la película la descripción superficial del personaje de la demente *Evelyn*, pienso más bien que el nudo dramático de **ESCALOFRÍO EN LA NOCHE** consiste en la descripción del personaje de *Dave* y, en particular, de sus dudas respecto al hecho natural de la sexualidad. Desde este punto de vista -que, creo, no es una mera conjetura, sino una interpretación extraída de lo que se desprende de las imágenes y el tono dramático del film-, el personaje de *Evelyn* existiría como tal en función del deseo sexual de *Dave*, a modo de personificación de todo aquello que en el fondo el personaje del discjockey radiofónico más teme, es decir, la presencia de una mujer más posesiva que él en sus relaciones, para la cual el sexo es algo compulsivo y está íntimamente vinculado con su manera de pensar y que provoca placer y dolor inseparables en su alma torturada. *Evelyn* es, por tanto, el reverso irracional de *Dave*, quien detesta la posesión entre personas y diferencia el sexo del amor, la aventura fugaz del compromiso permanente.



Lo interesante de este planteamiento es que Eastwood relaciona visualmente el carácter de icono sexual masculino de su imagen cinematográfica con, ya lo hemos visto, el mar, aquí contemplado casi como un espacio natural mítico y agitado, al igual que la mente y la conducta sexual de *Evelyn*; relación visual en la cual no cuesta ver a *Evelyn* como una especie de sirena que arrastra a los hombres a la perdición con su furioso atractivo

sexual. En aquella primera secuencia, *Dave* contempla el mar desde lo alto, como imponiéndose sobre el mismo. Más adelante, cuando se acuesta con *Evelyn* en su primera cita, Eastwood hace una elipsis con el montaje que asocia el coito de *Dave* y *Evelyn* con un plano general del océano. En otra posterior ocasión en la que *Dave*, aún empezando a ser consciente de la



peligrosidad de *Evelyn*, vuelve a acostarse con ella, se repite asimismo la elipsis que vincula sexo con mar. Luego, cuando *Dave* reanuda su relación amorosa con *Tobie*, vemos a los dos paseando por la playa antes de hacer el amor en el campo: el sincero sentimiento amoroso de *Dave* hacia *Tobie* se expresa así mediante un acercamiento al océano, que aquí no parece el espacio tortuoso de *Evelyn* sino el paisaje placentero inspirado por *Tobie*. Como no podía ser de otra forma, en la resolución del relato, *Dave* se defiende del ataque mortal de *Evelyn* arrojándola desde lo alto de esa misma terraza de su casa desde la cual domina la vista sobre el mar; en el plano final de la película, el cadáver de *Evelyn*, la sirena diabólica, flota sobre las aguas mientras la cámara realiza una nueva panorámica, inversamente proporcional a la del principio, alejándose de la costa de Monterrey. **ESCALOFRÍO EN LA NOCHE** es un estudio sobre la sexualidad masculina.

Texto:

Tomás Fernández Valentí, "Escalofrío en la noche: estudio sobre la sexualidad masculina",
en estudio "Clint Eastwood, el fuera de la ley de Hollywood", rev. Dirigido,
diciembre 2008.

ESCALOFRÍO EN LA NOCHE se ha considerado a menudo como una prolongación de **El seductor**, una muestra de misoginia que se anticipa en más de una década a **Atracción fatal**. *Evelyn*, desde el principio, es su mala conciencia: más que la locura de la mujer a Eastwood le interesa la debilidad del macho, sus falsas certezas y su

incapacidad para tomar decisiones. No hay ni culpables ni víctimas: *Evelyn* está más allá del bien y del mal y *Dave* es el único responsable de sus propias desdichas. Como en **El seductor** aflora en todo caso un puritanismo que predica la separación entre los sexos: no basta contraponer a *Evelyn* (morena) la solar *Tobie* (rubia) para hacer verosímil un modelo de relación sana y normal. *Tobie*, como personaje, simplemente no existe.

Aunque el final hace concesiones al suspense más fácil, **ESCALOFRÍO EN LA NOCHE** funciona sobre todo como película de actores y como estudio de caracteres. Eastwood no tiene prisa por contar, sino que prefiere describir, y tiene la perspicacia de evitar los comentarios explicativos: es notable, por ejemplo, cómo elimina sin más el diálogo en el que *Dave* explica a *Tobie* quién es *Evelyn* y por qué no ha podido ir a su casa. La progresión trágica se prepara diseminando indicios demasiado explícitos -*Evelyn* tiene ataques de cólera repentinos e insulta a los extraños que la "separan" de su *Dave*-, pero no resulta forzada; desde el principio se respira una atmósfera de desasosiego, los diálogos son sarcásticos y en el seductor *Dave* no se percibe ningún aire de triunfo. **ESCALOFRÍO EN LA NOCHE** comienza como una comedia fingida con tintes de humor negro y termina como un thriller que aparenta ir en serio. Quizá ni siquiera Eastwood tenía las ideas demasiado claras. Pero la narración sigue una progresión ineluctable



y una linealidad -aparte de los intermedios, de los que se hablará a continuación- que difícilmente se encontraría en el cine vago y prolijo de la época.

Jessica Walter, elegida por Eastwood gracias a su estimable interpretación en **El grupo** (*The group*, Sidney Lumet, 1966), tiene la película en sus manos con sus ataques repentinos: es vulnerable y peligrosa, víctima y verdugo. Pero Eastwood actor no permite que lo superen y su personaje -que

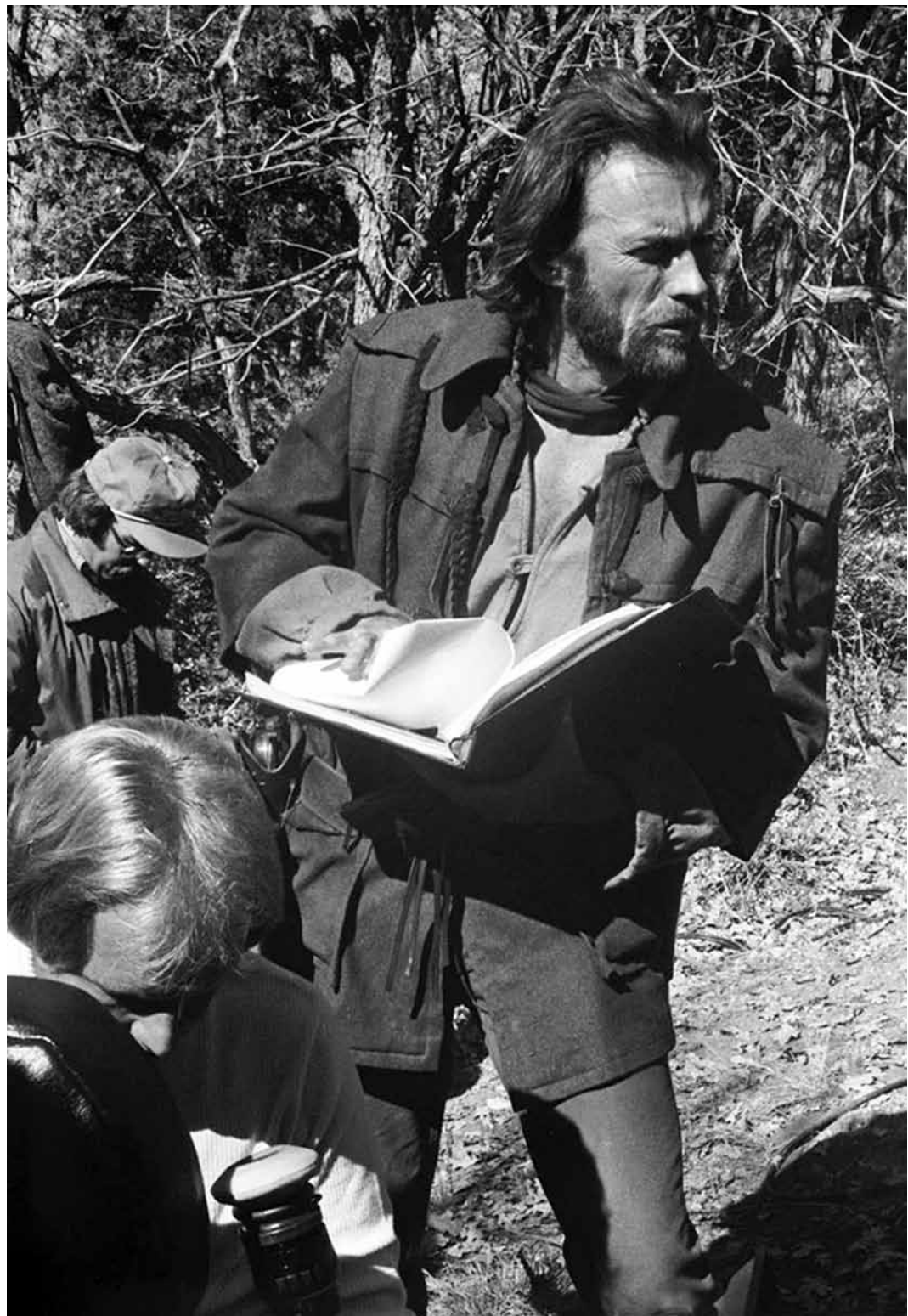


pasa de la rabia impotente a la cobardía disfrazada de piedad, de la angustia al arrepentimiento inútil- termina por ser, tal vez, más polifacético.

Si Eastwood actor -y director de actores- sorprende por los matices que sabe captar, Eastwood creador de imágenes se mueve con mucha cautela y sólo se encuentra a gusto cuando se aferra a los rostros de los personajes. La lección de Siegel (montaje rápido, alternancia continua de puntos de vista) le sirve para las escenas de acción, que sin embargo no son muy largas. Para el resto alterna la máxima simplicidad (que a veces es funcional y eficaz, como cuando retoma una acción con gran longitud de campo y sin cortes) con intentos de embellecimiento, en deuda con las modas estilísticas de los años 70: ejemplar, en este sentido, el primer diálogo entre *Dave* y *Tobie*, que transcurre sin solución de continuidad mientras los dos personajes caminan en lugares diversos. Un resbalón evidente es el doble intermedio que se abre al cabo de una hora. La secuencia del festival de Monterrey (en el que aparece, entre otros, John Otis y el gran saxofonista Cannonball Adderley con su quinteto), con sabor a documental, tiene su explicación en la afición de Eastwood por la música y en el éxito que lograron en aquella época las películas-concierto (una de las más conocidas, **Monterrey pop** (1966) de D. A. Pennebaker, incluso se había rodado en ese mismo lugar). En cambio no tiene excusa el video-clip erótico/romántico acompañado por la canción de Roberta Flack, a base de abrazos bajo una cascada, atardeceres, efectos 'flou' y cambios de foco.

Texto:

Alberto Pezzotta, **Clint Eastwood**, col. Signo e Imagen/Cineastas, n° 31, Cátedra, 1997



El Western según Eastwood

Con la perspectiva que da el tiempo, el principal mérito de Clint Eastwood y su importancia dentro de la historia del western consiste en haber tomado el género en el mismo punto donde lo dejaron los maestros del



mismo durante los años sesenta -desde las postreras obras maestras de John Ford, Howard Hawks y Henry Hathaway, pasando por Sam Peckinpah- y haber dado un paso más allá en su evolución, siguiendo un camino sólidamente trazado con anterioridad por sus ilustres predecesores. Tampoco hay que olvidar, a fin de cuentas, que ni **EL JINETE PÁLIDO** ni **SIN PERDÓN** son fruto de la casualidad, sino la continuación lógica de una previa práctica de Eastwood dentro del género, pues recordemos que su segunda y cuarta película como director ya eran sendos (y notables) westerns, **INFIERNO DE COBARDES** y **EL FUERA DE LA LEY**, respectivamente.

Asimismo, no es baladí el hecho de que Eastwood sea, mal que pese, un hijo putativo de Sergio Leone, el más famoso realizador de un subgénero, el spaghetti western, que nació adherido al western norteamericano de los sesenta y convivió con el mismo, como un parásito, antes de adquirir sus propias señas de identidad. **INFIERNO DE COBARDES** y **EL FUERA DE LA LEY** fueron fruto de esa peculiar coyuntura: films estéticamente deudores del cine de Leone, pero que al



mismo tiempo empleaban esa estética mezclándola con el pulso narrativo típicamente estadounidense que Eastwood asimiló de su otro padre espiritual, Donald Siegel, para acabar articulando una mirada personal sobre el género que nada tenía que ver ni con el spaghetti western ni con los así llamados westerns “crepuscular” y “desmitificador” cultivados por aquellos años. **INFIERNO DE COBARDES** y **EL FUERA DE LA LEY** son, respectivamente, los precedentes perfectos de **EL JINETE PÁLIDO** y **SIN PERDÓN**, hasta el punto que puede afirmarse que las cuatro películas forman las otras tantas caras de dos mismas monedas: tanto **INFIERNO DE COBARDES** como **EL JINETE PÁLIDO** giran en torno a un pistolero cuyo misterioso origen tiene algo de sobrenatural, mientras que **EL FUERA DE LA LEY** y **SIN PERDÓN** muestran, por un lado, el origen de un proscrito lanzado de cabeza a una vida de violencia y, por el otro, a un asesino retirado y envejecido que, precisamente, trata de olvidar ese pasado violento.

Como el protagonista de **INFIERNO DE COBARDES**, el de **EL JINETE PÁLIDO** es un hombre muerto con apariencia de vivo. Si el primero brota literalmente de la nada para llevar a cabo una oscura venganza contra aquellos que le mataron, el segundo se materializa del limbo invocado por la oración de una adolescente. Además, ambos desaparecen una vez concluida la misión que les ha devuelto temporalmente a la vida. En cambio, en **EL FUERA DE LA LEY**, Eastwood interpreta a un granjero convertido en criminal de la noche a la mañana por culpa de un acto de violencia que acaba con su familia. Podría afirmarse, en cierto sentido, que el *Josey Wales* encarnado por Eastwood

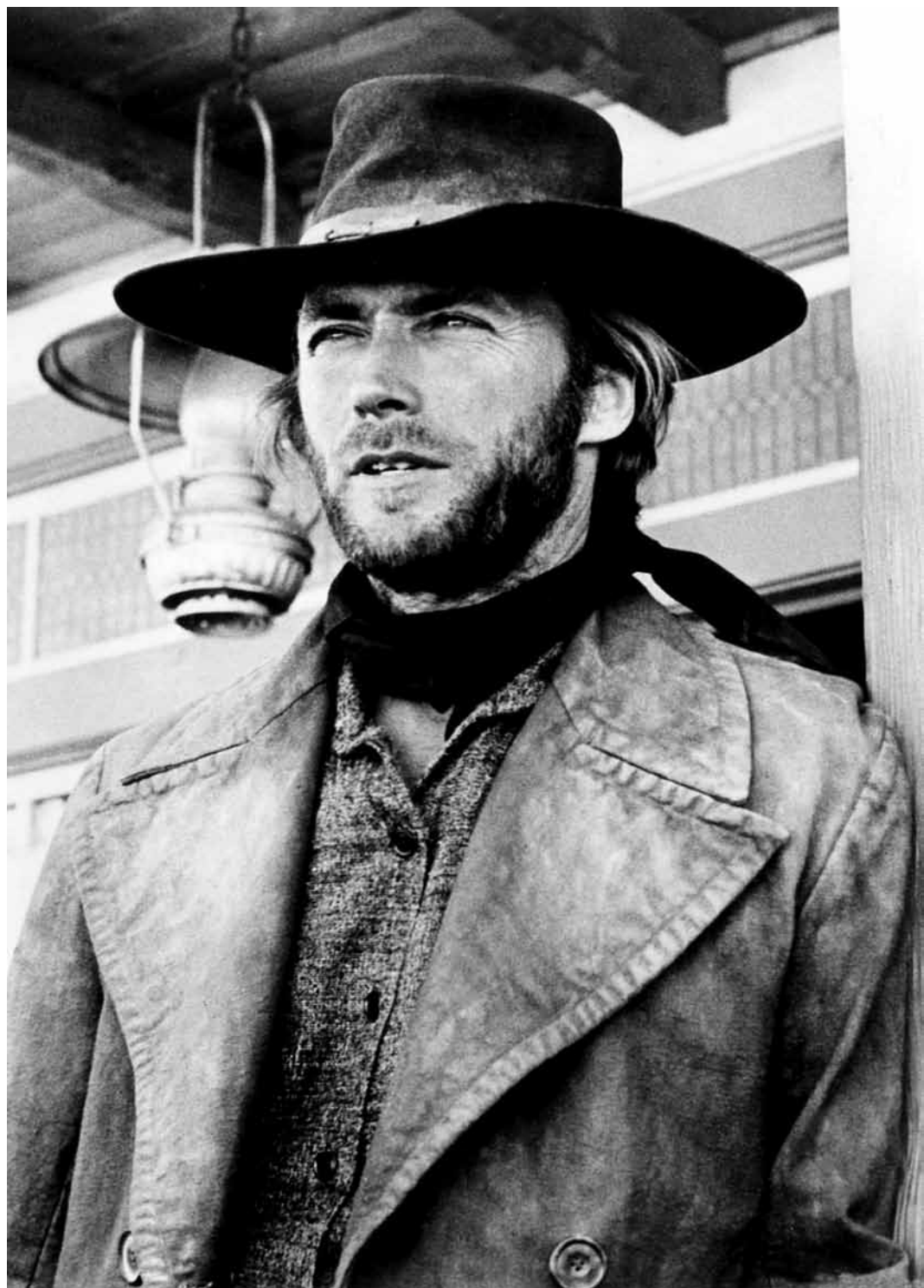


en **EL FUERA DE LA LEY** es igual al *William Munny* que interpreta en **SIN PERDÓN**, pero separados por los dieciséis años que separan la realización de ambas películas: *Wales* es el joven *Munny*, o al revés, *Munny* es *Wales* envejecido. Pero a diferencia de **INFIERNO DE COBARDES** y **EL FUERA DE LA LEY**, relatos con un espíritu más individualista y ubicados en un contexto más aislado (un pueblo solitario, un territorio indio inexplorado), **EL JINETE PÁLIDO** y **SIN PERDÓN** son películas más corales y sus tramas se ubican en comunidades en desarrollo, dentro de las cuales *el Predicador* y *Munny*, los personajes interpretados por Eastwood, son fantasmagóricos vestigios del pasado que vienen a restablecer el orden eliminando, precisamente, a unos perturbadores que, como ellos, han nacido y crecido en un Oeste edificado a golpe de colt (los pistoleros contratados por el alcalde del pueblo en **EL JINETE PÁLIDO**, el déspota sheriff encarnado por Gene Hackman en **SIN PERDÓN**). Una vez cumplido el trámite de la eliminación de los entes perturbadores del progreso, *el Predicador* y *Munny* también desaparecen, el primero en el limbo del cual aparentemente surgió, y el segundo de regreso a su granja junto a sus hijos. Los dos saben que son como fantasmas pertenecientes a un pasado ya muy lejano: una época extinguida. Significativamente, tras **SIN PERDÓN** Eastwood no ha vuelto a dirigir un western.

Texto:

Tomás Fernández Valentí, "El western contemporáneo",
en especial "El western" 3ª parte,
rev. Dirigido, octubre 2008.





Viernes 6 • 21 h.

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

INFIERNO DE COBARDES

(1973) • EE.UU. • 105 min.

Título Orig.- High plains drifter. **Director.-**

Clint Eastwood. **Guión.-** Ernest Tidyman (y

Dean Reisner). **Fotografía.-** Bruce Surtees

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

Ferris Webster. **Música.-** Dee Barton.

Productor.- Robert Daley. **Producción.-**

Malpaso Productions para Universal

Pictures. **Intérpretes.-** Clint Eastwood (*El*

Forastero), Verna Bloom (*Sara Belding*),

Marianna Hill (*Callie Travers*), Mitchell

Ryan (*Dave Drake*), Jack King (*Morgan*

Allen), Billy Curtis (*Mordecai*), Ted Hartley

(*Lewis Belding*), Geoffrey Lewis (*Stacey*

Bridges), Anthony James (*Cole Carlin*), Dan

Davis (*Dan Carlin*), Walter Barnes (*sheriff Sam Shaw*).

Versión original en inglés con subtítulos en español.



Película nº 3 de la filmografía de Clint Eastwood (de 37 como director)

Película nº 33 de la filmografía de Clint Eastwood (de 67 como actor)

Música de sala:

Grupo salvaje (*The Wild Bunch*, 1969) de Sam Peckinpah

Banda sonora original de **Jerry Fielding**

El primero de los cuatro excelentes westerns dirigidos por Eastwood, **INFIERNO DE COBARDES**, ya es una obra sorprendentemente madura para tratarse de un segundo largometraje y además tremendamente personal, quizá la que más de todas sus aportaciones a este género, dado que se atreve incluso a vulnerar sus fronteras y ponerlo en relación con otro aparentemente antitético: el fantástico. **INFIERNO DE COBARDES** es, en este mismo sentido, un anticipo directo de las atmósferas, si no sobrenaturales, si recargadas, en la frontera misma de lo onírico y de lo mítico, que reaparecerán en **EL FUERA DE LA LEY**, **EL JINETE PÁLIDO** y **SIN PERDÓN**, pero llevando un poco más lejos el componente bizarro.

Sospecho, además, que **INFIERNO DE COBARDES** no es un film demasiado apreciado por el hecho, aquí palpable y hoy en día tan impopular, de tratarse de una obra contada en imágenes; dicho de otro modo: **INFIERNO DE COBARDES** exige del espectador el esfuerzo de mirar, escuchar e interpretar, algo insólito no ya en seno del actual cine comercial sino incluso en buena parte de la producción, digamos, “de autor” o “de festival”.

Lo que explica **INFIERNO DE COBARDES** es aparentemente muy sencillo, pero a la postre acaba resultando extremadamente complejo. La película arranca con un plano general de un paisaje desértico, cuya línea del horizonte reverbera como consecuencia del calor; de repente, en medio de ese paisaje aparece, literalmente de la nada, un hombre a caballo, al cual conoceremos simplemente como el *Forastero* (Eastwood), que se dirige hacia el pueblo de Lago. Justo al final del film, después de haber consumado su venganza contra *Stacey Bridges* (Geoffrey Lewis) y los hermanos *Cole* (Anthony James) y *Dan Carlin* (Dan Davis), el *Forastero* sale a caballo del pueblo, pero antes se detiene brevemente en el cementerio; allí se encuentra al enano *Mordecai* (Billy Curtis), frente a la tumba de *Jim Duncan*, el anterior sheriff de Lago que fue asesinado a latigazos por *Bridges* y los *Carlin*; *Mordecai* le dice entonces al *Forastero*: “*I never did know your name*” (Nunca he sabido tu nombre), y éste contesta: “*Yes, you do*” (Sí, lo sabes), mirando a la tumba de *Jim Duncan*. La imagen que cierra la película es



idéntica a la que la abría, pero a la inversa: en el plano general del paisaje abrasador ahora vemos al *Forastero* alejándose a caballo y, de repente, volatilizándose en medio de la reverberación. En conclusión: el *Forastero* es un fantasma, y más concretamente el de *Jim Duncan*, vuelto de la tumba para vengarse¹.

Sobre todo teniendo en cuenta el previo conocimiento de su, digamos, pirueta final, **INFIERNO DE COBARDES** se presenta así como una obra cinematográficamente apasionante y además repleta de jugosas incógnitas. La principal de ellas es, como resulta lógico, la relativa a la naturaleza sobrenatural del *Forastero*. Si, como se descubre en la resolución, éste es en realidad *Jim Duncan*, ¿por qué nadie del pueblo le reconoce, a pesar de esa barba de varios días que lleva y que, por cierto, nunca consigue afeitarse pese a intentarlo en un par de ocasiones? En otro orden de cosas: ¿puede un fantasma necesitar un baño y un afeitado? ¿O alquilar una habitación de hotel para descansar? ¿O, apenas recién llegado a Lago, forzar carnalmente a *Callie Travers* (Marianna Hill) en un granero a la primera insinuación de esta última? Pero, por otro lado, ¿quién puede asegurar, fehacientemente, lo que haga o deje de hacer un ser venido del más allá?

Eastwood no pretende despejar esas incógnitas, pero propone soterradamente algunas pistas al respecto. Por ejemplo, crea desde el principio una atmósfera de crispación alrededor del personaje: cuando éste atraviesa la calle principal del pueblo, los cascos de su caballo dominan un tanto exageradamente la pista de sonido; de repente, el sonido de un latigazo hace desaparecer de la banda sonora el de las pisadas del caballo del *Forastero*, sorprendido por un ruido que parece traerle malos recuerdos (el sheriff *Jim Duncan*, no lo olvidemos, murió a latigazos); el tono fantasmagórico y mental de la secuencia viene reforzado por la planificación, que alterna primeros planos del *Forastero* con planos combinados con travellings desde su punto de vista, mirando a la gente del pueblo que le contempla con curiosidad, y con insertos de su imagen a caballo reflejándose en cristales de ventanas y lunas de establecimientos. Más tarde, cuando descansa echado en la cama del hotel, Eastwood inserta un ambiguo flashback, que se va repitiendo a lo largo del relato (quizá demasiado), en el cual asistimos al asesinato de *Duncan* a manos de sus verdugos, y a pesar de la oscuridad nocturna de este flashback podemos percibir perfectamente que el actor que interpreta a *Duncan* también es Clint Eastwood; de nuevo surge la ambigüedad: ¿lo que acabamos de ver es una escena retrospectiva (un hecho del pasado que el *Forastero* puede conocer por terceras personas)

1. Una escena fundamental para comprender el auténtico significado de **INFIERNO DE COBARDES** que el doblaje castellano, todavía conservado en las actuales ediciones del film en DVD, manipuló por completo, añadiéndole una aberrante coletilla ("*Era mi hermano*") que desvirtuaba por completo todo el sentido del relato, pretendiendo hacer pasar al *Forastero* por un hermano del sheriff asesinado, con lo cual se erradicaba por completo su sentido sobrenatural y se abogaba, simplemente, por una venganza pura y dura. Es de justicia reconocer que uno de los primeros en apuntar esta interesante interpretación fantasmagórica del film fue David H. Smith, en su análisis recogido en el excelente volumen sobre cine de fantasmas **Cinematic Hauntings** (Gary J. y Susan Svehla, editores), Midnight Marquee Press Inc., Baltimore (Maryland), 1996.

o un recuerdo... personal? Respecto a ese mismo flashback que se repite, hay algunas interesantes variaciones dentro del mismo que merece la pena señalar: la primera vez que lo vemos, la planificación se centra en la tortura mortal de *Duncan* y la saña de los latigazos, mientras que los habitantes del pueblo que contemplan impasibles esa carnicería aparecen retratados a contraluz, con los rostros en penumbra; sin embargo, en las siguientes repeticiones del flashback, esos mismos rostros aparecerán iluminados, poniendo de relieve la complicidad de los habitantes de Lago en el asesinato de *Duncan*, si bien con dos excepciones: el enano *Mordecai* y *Sarah Belding* (Verna Bloom), esposa del propietario del hotel donde se alojará el *Forastero*. De hecho, **INFIERNO DE COBARDES** solapa de esta manera dos temáticas recurrentes y aquí coincidentes tanto en el western como en las historias de fantasmas: el ajuste de cuentas.

Un ajuste de cuentas que no se limitará al ojo por ojo del *Forastero-Duncan* contra sus ejecutores, sino que éste será la culminación de un proceso de revancha contra toda la población de Lago que pasará, previamente, por la subversión de sus estamentos sociales y económicos: el *Forastero* se apodera del pueblo, primero liquidando a los tres matones que tratan de matarle y luego humillando a las fuerzas vivas del lugar para que le contraten como pistolero a fin de defender Lago de *Bridges* y los *Carlin* cuando regresen al pueblo, pues aquéllos están convencidos de que su reciente estancia en la cárcel ha sido por culpa de los habitantes de Lago. La humillación incluye que el *Forastero* tenga crédito ilimitado en la cantina y tiendas del pueblo, y que pueda nombrar a su capricho a *Mordecai* inuevo alcalde y sheriff de Lago! Finalmente, para su duelo final contra los pistoleros, el *Forastero* ordena que se pinten de rojo todas las casas del pueblo, encargándose él mismo de escribir con pintura roja el nuevo nombre del pueblo: Infierno. **INFIERNO DE COBARDES** es el mejor western sobrenatural que se haya hecho nunca.

Texto:

Tomás Fernández Valentí, "Infierno de cobardes: el fantasma de Jim Duncan", en estudio "Clint Eastwood, el fuera de la ley de Hollywood", rev. Dirigido, diciembre 2008.

INFIERNO DE COBARDES parece la película de un director ya experto: Eastwood ajusta cuentas con el género que le ha llevado al éxito, el western, y elabora un estilo plenamente personal. Sobre las lápidas del cementerio, al principio, se vislumbran los nombres de Sergio Leone y Don Siegel: Eastwood rinde homenaje a sus mentores, pero ya no quiere tener más deudas con ellos.

El protagonista del film recuerda a los vengadores silenciosos que aparecen en la trilogía de Leone, pero es al mismo tiempo más irreal y más concreto que ellos.

Más irreal porque sale de la nada y vuelve a la nada como un fantasma y sólo 'in extremis' deja entrever la razón de su venganza. Pero la explicación de que el *Forastero* pueda ser el hermano del sheriff asesinado no satisface plenamente: la semejanza física entre *Duncan* y él (*Duncan* es interpretado por Buddy Van Horn, coordinador de



especialistas que poco después llegó a director, y que no por casualidad es el doble de Eastwood en **Harry el sucio**) hace sospechar que pueda ser su reencarnación. El *Forastero* nunca dice cómo se llama: y según Sarah, "los muertos no descansan en paz si no tienen su nombre escrito sobre la tumba". El *Forastero sin Nombre*, por tanto, podría ser un muerto sin paz, que desaparece una vez que *Mordecai* inscribe su nombre en la lápida. Eastwood procura que cualquier conclusión sea viable para implicar al espectador.

Como ángel de la venganza, el *Forastero* de **INFIERNO DE COBARDES** es insólitamente terrenal. Al contrario que los héroes de Leone, tiene relaciones con las mujeres e incluso utiliza el sexo como instrumento de transgresión. La escena del estupro de *Callie* es un fuerte quebranto de las convenciones y un claro ejemplo de cómo Eastwood construye un personaje. El espectador, que ha identificado al *Forastero* como al héroe de la película (acaba de matar a tres hombres aunque no de una forma muy noble, a decir verdad, sino actuando por sorpresa), lo ve realizando una acción reprobable: mostrar al héroe en un contrapicado mientras se abrocha los pantalones con aire burlón no significa desde luego buscar el aplauso del público. Desde esta escena, Eastwood pone de manifiesto que el *Forastero* no es una figura abstracta que despierte admiración, como *el Manco* o *el Rubio*, sino un ser contradictorio e imprevisible: y por ello está dispuesto a correr el riesgo de perder la simpatía del espectador.

La historia, más que en las películas de Leone, se inspira en **Solo ante el peligro** (*High Noon*, 1952)²: un poblado de cobardes está esperando a tres bandidos que vuelven para vengarse. Eastwood sustituye el realismo minucioso de la obra maes-

2. Aunque según Antonio José Navarro es en realidad un plagio del spaghetti-western dirigido por Sergio Garrone, **El bastardo** (*Django il bastardo*, 1969). (Antonio José Navarro, "Sin perdón", en especial "Las mejores películas de la historia de los Oscars", rev. Dirigido, marzo 2000).



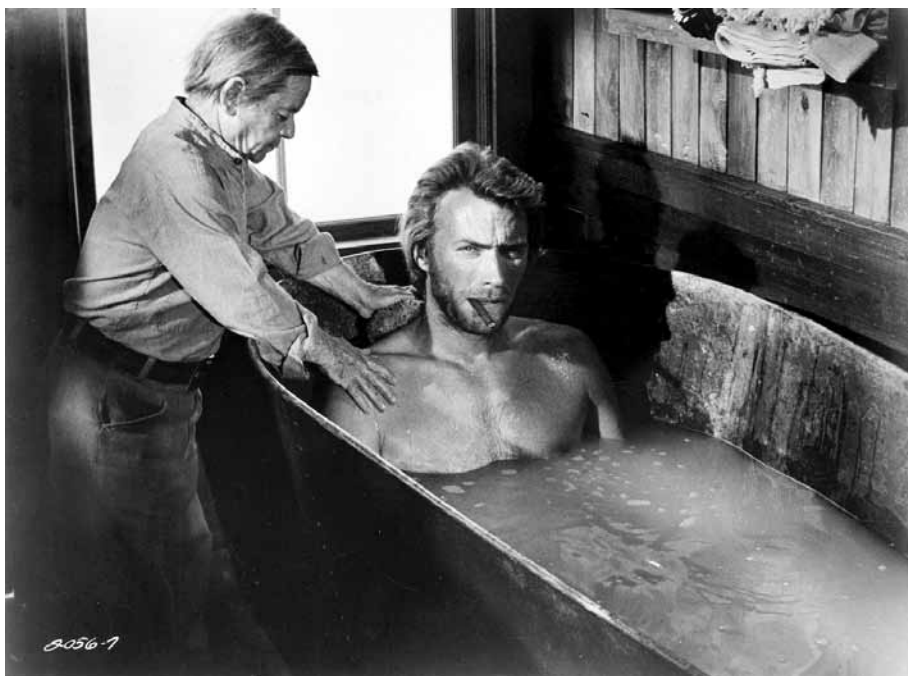
tra de Zinnemann por un tono grotesco y surrealista. Lago-Infierno es un poblado fantasma donde no hay niños y casi todos los habitantes -con la excepción de Sarah, los indios que están de paso y los leñadores mexicanos- son caricaturas, fácil diana para las burlas del *Forastero*. Pero es el mismo lugar en el que se encuentra el poblado lo que confiere a la película un tono fantástico: en medio de un desierto, pero a orillas de un lago (un lago vacío, del que nunca se ve la otra orilla), sobre una meseta pero con montañas al fondo. Un lugar entre el cielo y la tierra que, como desea el extranjero, se presta a convertirse en un infierno. De un día para

otro Lago se vuelve de color carmín, casi como si nos encontráramos en **Desierto rojo** (*Deserto rosso*, Michelangelo Antonioni, 1964): pero la impronta surrealista no es nada más que un anticipo de las llamas que iluminan la noche de la venganza, sobre las que se recortará la silueta espectral del extranjero.

Así pues Eastwood trastoca los espacios tradicionales del western con opciones figurativas de gran originalidad, que en tiempos de crítica ideológica pasaron desapercibidas. Con respecto a **Cometieron dos errores** (*Hang'em high*, Ted Post, 1968), la gramática de la dirección se hace mucho más articulada y hay soluciones que serán una constante en su cine. Las escenas rápidas en que el *Forastero* entra y sale de Lago muestran cómo Eastwood construye el espacio de la acción de modo complejo, alternando continuamente los puntos de vista y confiando en la síntesis del montaje. La cámara no se encuentra nunca en una posición privilegiada, sino que a veces se coloca en la mirada del *Forastero* y en aquella de quien lo observa, tanto en picados como en contrapicados. Eastwood, sin embargo, prefiere el plano semisubjetivo al

plano subjetivo puro, en que la cámara se sitúa sobre los hombros o casi al lado de la persona que mira.

En la película el plano subjetivo tiene a menudo una connotación amenazadora: véase por ejemplo al *Forastero* abrochándose los pantalones desde el punto de vista de *Callie*; o a los bandidos armados con un látigo vistos con los ojos de *Duncan*. El plano semisubjetivo, en cambio, permite una visión de la realidad más profunda y analítica -como en las escenas en las que el *Forastero* merodea por las calles, observando a los hombres que se instalan en los tejados- sin renunciar al tono emotivo. La subjetividad difusa pero no marcada que caracteriza a gran parte de los encuadres indica la intención de envolver al espectador, arrastrándolo al centro de la acción. Con este fin, Eastwood está dispuesto a cometer algunos errores aparentes: como cuando la cámara, colocada a la altura de la mirada del *Forastero* mientras monta a caballo, sigue a un personaje, pero después de que el *Forastero* se haya dirigido a otro lugar. No es casual que esta táctica se aplique a *Mordecai* (cuando el *Forastero* se aleja por primera vez) y a *Sarah* (al final): los dos únicos habitantes de Lago que el *Forastero* estima. El espectador ve lo que los ojos del *Forastero*, que se dirige a otra parte, no pueden ver: pero de este modo lee, por así decirlo, lo que le ha quedado en el corazón.



INFIERNO DE COBARDES fue considerada en aquella época poco más que un delirio narcisista de Eastwood, alimentado por un machismo despreciable y por plagios del cine de Leone. Después se revalorizó el personaje del *Forastero*, cuyos abusos de poder hacia los cobardes habitantes de Lago no son sólo momentáneos y pedagógicos, sino que obedecen a una lógica más anárquica que fascista. El *Forastero*, que ordena pintar la ciudad de rojo, se burla del sacerdote que predica la hermandad universal obligándolo a hospedar a los clientes expulsados del hotel, y que finalmente incendia todo, encarna de manera brillante la idea de la imaginación al poder. Gran parte de sus acciones quedan fuera de la lógica de la venganza y obedecen a un gusto por la acción gratuita que se volverá a encontrar, mucho más adelante, en el protagonista de **Un mundo perfecto**.

De todas formas, hoy resulta más evidente la influencia de Siegel que la de Leone, y en particular la de **El seductor**. Tanto Eastwood como Siegel tratan la tragedia con humor negro y construyen lugares cerrados (el colegio, la ciudad de Lago) en los que las relaciones entre los personajes se exasperan hasta la histeria. Desde luego Eastwood ha aprendido que interpretar a un pistolero infalible e inmortal compensa más que meterse en la piel de un soldadito idiota destinado a la muerte. Pero mientras



Siegel insiste machaconamente en los tonos sarcásticos y grotescos, Eastwood prefiere la alusión rápida o el diálogo en suspenso. Eastwood hereda de Siegel el cuidado de los valores figurativos, el gusto visionario y surrealista: pero no el énfasis barroco. Siegel se habría detenido en las llamas finales; Eastwood las deja como fondo, como simple reclamo simbólico. Siegel es un director que ha llegado a la madurez



en los años del nuevo Hollywood y tiene el mismo gusto y la misma cultura visual de Michael Ritchie o Alan J. Pakula. Eastwood mira desde ahora hacia la claridad cartesiana de las películas de Anthony Mann, aunque su gramática de dirección vaya con los tiempos.

INFIERNO DE COBARDES marca el comienzo de la colaboración entre Eastwood y el director de fotografía Bruce Surtees, maestro de los negros y de las noches, que describe un Oeste en el que no hay un camino intermedio entre sombras y luces. Pero también los demás colaboradores son de primer orden. El compositor Dee Barton es autor de la que tal vez pueda considerarse mejor partitura de la filmografía de Eastwood: no hay ningún lugar común propio de una banda sonora de western, sino sonidos extraños, espectrales, ajenos al entorno (clavicémbalos, guitarras eléctricas e incluso silbidos electrónicos). En una secuencia como aquella en la que *Bridges* persigue y mata a un desgraciado, el uso agitado de la cámara, en mano, choca con un acompañamiento musical extrañamente tranquilo y atónito: en lo sucesivo, Eastwood pocas veces empleará la música de modo tan creativo, prefiriendo a menudo reducirla a un factor ornamental. Pero ya los rumores, en sus películas, son música; desde ahora se tratarán con una atención realista y una sensibilidad expresiva que son uno de los rasgos por los que es fácil reconocer su estilo.

Texto:

Alberto Pezzotta, **Clint Eastwood**, col. Signo e Imagen/Cineastas, n° 31, Cátedra, 1997.



Martes 10 • 21 h.

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

EL FUERA DE LA LEY

(1976) • EE.UU. • 134 min.

Título Orig.- The outlaw Josey Wales.

Director.- Clint Eastwood. **Argumento.-**

La novela "Gone to Texas" de Forrest

Carter. **Guión.-** Philip Kaufman y Sonia

Chernus. **Fotografía.-** Bruce Surtees

(Panavisión - DeLuxe). **Montaje.-**

Ferris Webster. **Música.-** Jerry Fielding.

Productor.- Robert Daley. **Producción.-**

Malpaso Productions para Warner Bros.

Intérpretes.- Clint Eastwood (*Josey Wales*),

Jefe Dan George (*Lobo solitario*), Sondra

Locke (*Laura Lee*), Bill McKinney (*Terrill*),

John Vernon (*Fletcher*), Paula Trueman

(*abuela Sarah*), Sam Bottoms (*Jamie*), Will

Sampson (*Diez osos*), Geraldine Keams

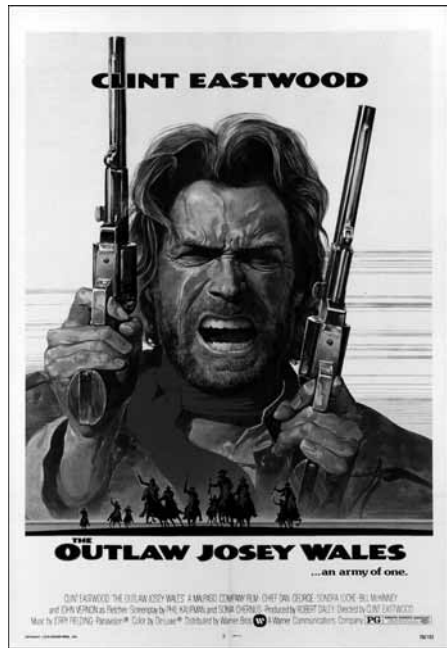
(*Pequeña Luz de luna*), Woodrow Parfrey

(*el vendedor*), Joyce Jameson (*Rose*),

Royal Dano (*Ten Spot*), Matt Clark

(*Kelly*). **Versión**

original en inglés con subtítulos en español.



1 candidatura a los Oscars: Banda Sonora.

Película nº 6 de la filmografía de Clint Eastwood (de 37 como director)

Película nº 38 de la filmografía de Clint Eastwood (de 67 como actor)

Música de sala:

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

Banda sonora original de **Jerry Fielding**

"Me gusta mucho el estilo de las películas antiguas en blanco y negro con sombras, detalles... y Bruce Surtees hace muy bien esas cosas. Está dispuesto a correr riesgos y a intentar muchas cosas. Si no quiero que se vea muy claro porque quiero que alguien entre desde la sombra, llega donde le pido hasta que todo queda oscuro y no queda más que el sonido. Le dejo una gran libertad pero al mismo tiempo, cuando veo un cuadro que me

gusta, o una foto, le pido que vaya a echar un vistazo. Antes de **EL FUERA DE LA LEY** le pedí que viese todas las viejas fotos de Mathew Bratty de la guerra de Secesión para tratar de captar el clima”.

En 1975 el director de producción Robert Daley se fija en una novela, “Gone to Texas”, escrita por el poeta, medio cherokee y autodidacta, Forrest Carter, a partir de unos hechos históricos concretos: las guerrillas de Missouri durante la Guerra de Secesión, “Bloody” Bill Anderson y los “Botas Rojas” de Kansas. A Philip Kaufman, autor en 1972 de un interesante western post-peckinpahiano, **Sin ley ni esperanza** (*The Great Northfield Minnesota Raid*), se le confía la adaptación y la dirección de lo que será **EL FUERA DE LA LEY**. Pero tras una semana de rodaje, Eastwood, que no comparte sus decisiones estilísticas, lo sustituye poniéndose él mismo al frente de la dirección. En su segundo western como director abandona el tono fantástico para situarse directamente en la tradición de Ford y Anthony Mann: y tiene talla para hacerlo.

El guión de Kaufman tiene voluntad de realismo histórico: durante la Guerra de Secesión existieron bandas llamadas ‘Red Legs’ por el color de las botas, que cometían atrocidades con el pretexto de defender la causa abolicionista. Pero Eastwood trata expeditivamente los hechos históricos, con imágenes en blanco y negro sobre las que se proyectan los títulos de cabecera (como hará en **El sargento de hierro**), asumiendo una utópica posición ‘super partes’. *Josey Wales* no tiene ideas políticas, como los protagonistas de Sergio Leone, pero ya no es (como enfatiza el título original) un hombre sin nombre. *Wales* no es un vengador fantasma como el protagonista de **Infierno de cobardes**, aunque al final se convierta también -gracias a la complicidad de sus amigos del saloon- en un pirandelliano muerto viviente. Por su carácter y sus ambiciones, *Wales* se asemeja más al antihéroe que mata en contra de su voluntad en **El hombre del Oeste** (*Man of the West*, 1958) de Anthony Mann. En vez de buscar la venganza busca la paz y reúne a su alrededor, como un mesías, a blancos y a indios,



yanquis y sureños, jóvenes y viejos, hombres y mujeres. Es cierto que siempre está obligado a matar: pero es el hombre que ha matado a su familia quien lo saca de su casa y no viceversa.

El estilo de Eastwood director se hace más naturalista, si bien su gramática no plantea novedades relevantes con respecto a **Infierno de cobardes**. La galería de rostros barbudos y marcados, los interiores oscuros en casuchas de madera, la insistencia en detalles desagradables (*Wales* escupe continuamente y alcanza tanto a cadáveres como a perros), la atención a los sonidos, casi siempre más importantes que la música, y el hecho mismo de fichar a dos indios americanos para dos papeles de gran importancia -el auténtico jefe Dan George es *Lobo Solitario*; Will Sampson, que se hizo famoso en **Alguien vólo sobre el nido del cuco** (*One flew over the cuckoo's nest*, Milos Forman, 1975), es *Diez Osos*- son otros indicios de realismo. El Oeste que describe Eastwood es pobre y polvoriento, oscuro y sucio, lluvioso o soleado. La tonalidad es otoñal en la primera parte, la vegetación desaparece en la segunda.

La lección de Leone se ve todavía en algunos primerísimos planos de ojos que se alternan con breves flashbacks, como en el montaje rápido en el que se representa la confrontación final entre *Wales* y *Terrill*. La imagen de *Wales* disparando dos cargadores sin apuntar al aterrorizado enemigo (se podría interpretar que para hacerle sentir cómo pesan en su conciencia las muertes que ha debido provocar por culpa suya) es uno de esos caprichos enigmáticos y aparentemente insensatos que caracterizaban a los



personajes del director italiano. Incluso en las escenas de violencia, Eastwood ya tiene su estilo: el montaje es muy veloz, como es previsible, pero combina el uso de la cámara en mano para tener una perspectiva desde el interior, con planos totales -sobre todo picados- para obtener una visión de conjunto de la acción. El punto de vista en la masacre inicial y en la dura escena del estupro interrumpido es, de todas formas, el de la víctima: aunque la cámara pueda sumarse, momentáneamente, como posición ocular, al verdugo, Eastwood consigue siempre hacer desagradable -y contenida- la representación de la violencia injusta. La violencia del vengador, en cambio, es más fulminante y menos complaciente: el desprecio por el culpable no se manifiesta en el placer sádico de prolongar su sufrimiento, sino en el tratamiento reservado a sus restos mortales, blanco metódico de los salivazos de *Wales*.

Como en **Infierno de cobardes**, Eastwood descarta el plano subjetivo en favor del semi-subjetivo, en el que está dentro de campo la nuca o cualquier otra parte del cuerpo del personaje que mira. El montaje de Ferris Webster hace milagros para mantener el ritmo rápido, pero también comete un gran error cuando repite dos veces, hacia el final, el plano total en picado en el que *Wales* atraviesa un riachuelo a caballo. Cuando sea Joel Cox -aquí todavía ayudante- quien tenga en sus manos el montaje, las películas de Eastwood ganarán en claridad analítica y esplendor formal. De todas formas se respira una atmósfera más próxima al western crepuscular que a las películas de Leone: a **Grupo salvaje** (*The wild bunch*, 1969) de Peckinpah hacen referencia tanto



los personajes de los dos cazadores de recompensas (calcados de la pareja Strother Martin y L.Q. Jones) como la relación de estima entre *Fletcher* y *Wales*, el cazador y la presa, paralela a la de *Deke Thornton* (Robert Ryan) y *Pike Bishop* (William Holden). La justicia ya no está en un solo bando: también en el lado del mal (*Fletcher* en este caso) se puede encontrar el bien -de hecho el cazador no tiene ninguna gana de capturar a la presa-. Soterrada, pero evidente, es también la alusión a **Los vividores** (*McCabe & Mrs. Miller*, 1971) de Robert Altman: uno de los primeros en demostrar que en el Oeste se utilizaban poco las cuchillas de afeitar.

En **EL FUERA DE LA LEY** se respira también una atmósfera de clasicismo atemporal nueva para Eastwood. La narración tiene un ritmo ágil y épico y el transcurso de las estaciones recuerda a **Centauros del desierto** (*The searchers*, 1956) de John Ford; los personajes están a menudo inmersos en el áspero paisaje -técnica que **Infierno de cobardes** no aprovechaba aún plenamente- y sus siluetas se recortan sobre el cielo y las nubes, que parecen engrandecer sus sentimientos. Con la entrada en escena del ex-jefe de los indios y de *Sarah* el tono deriva hacia la comedia: pero también el humorismo bonachón (véase a *Lobo Solitario* y *Sarah* bromeando cuando hablan de 'piel roja' y de 'culos pálidos'), con el mensaje de tolerancia que lleva implícito, hubiera gustado a Ford.

El personaje que interpreta Eastwood todavía habla poco y sonríe aún menos: pero el sarcasmo de **Infierno de cobardes** se transforma en ironía, el odio en melancolía. Las fanfarronadas pirotécnicas del héroe siempre resultan poco creíbles -cuando se enfrenta solo a la banda de los comancheros, por ejemplo-, pero la dirección las equilibra con elementos realistas renunciando al énfasis en la banda sonora, como ya se ha dicho, y sobre todo incluyendo detalles poco heroicos y poco halagadores para el protagonista. Cuando se enfrenta a los comancheros, *Wales* es capaz incluso de dispararles por la espalda, o de rematar cínicamente a los heridos. En su rostro no se lee complacencia alguna; muchos años antes de **Sin perdón**, Eastwood tiene ya la intención de mostrar cuál es la esencia, poco noble, de la violencia, la ley de la transgresión necesaria.

Noël Simsolo (**Clint Eastwood**, París, Cahiers du Cinema, 1990) subraya el elemento místico del itinerario que lleva al personaje desde la "pasión" inicial -el típico tratamiento masoquista que Eastwood se había reservado en **Cometieron dos errores**- hasta el momento en que se convierte en ángel vengador: y cita a propósito la escena en que *Wales* abre de par en par la puerta del mercado, en la que la luz perfila su silueta como una aureola, y la multiplicación final de cruces en las ventanas de la hacienda. Pero son señales casi inconscientes, que es demasiado fácil interpretar como un anticipo de **El jinete pálido**. La utopía de *Josey Wales* es sólo terrenal y la película está entre las más luminosas que Eastwood haya rodado. También en la dirección de actores se capta una verdadera alegría y la confianza en que el espectador, como el

director, tomará cariño al personaje. Eastwood actor, a menudo, pasa voluntariamente a segundo término.

EL FUERA DE LA LEY marca además el encuentro de Clint Eastwood con Sondra Locke, que se convertirá en su compañera cinematográfica y sentimental. Rubia, grácil e inquieta, la Locke es adecuada tanto para papeles de víctima -éste es un ejemplo de ello- como para hacer de mujer testaruda e imprevisible: es el caso de **Ruta suicida**.

Texto:

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

Josey Wales, el protagonista de **EL FUERA DE LA LEY**, dista mucho de ser una persona agradable. Huraño, silencioso, sin afeitarse, se pasa el día mascando tabaco y, lo que es peor, escupiendo sin discriminación sobre cualquier sitio, sea éste el suelo, la chaqueta de un vendedor de potingues (Woodrow Parfrey) que trata de endilgarle un elixir ("*Pruebe a usarlo como quitamanchas*", le dice), un perro que se empeña en seguirle a todas partes y que responde a sus escupitajos con un gruñido, o los cadáveres de los hombres que han tenido la mala idea de desafiarle. *Josey Wales* puede parecer una mera prolongación de los *Hombres Sin Nombre* encarnados por Eastwood en los westerns italianos de Leone o en **Infierno de cobardes**. Pero un acercamiento detenido a **EL FUERA DE LA LEY**, sin duda uno de los mejores westerns de la década de los setenta, permite constatar la importancia de su realizador como el más directo continuador del género en el punto en que lo habían dejado los viejos maestros.

A falta de conocer el relato de Forrest Carter en el que se inspira, convertido en guión por Sonia Chernus y Philip Kaufman, **EL FUERA DE LA LEY** permite descubrir,





ya plenamente consolidados, muchos rasgos de estilo presentes en posteriores acercamientos de Eastwood al género. Como luego hará **El jinete pálido, EL FUERA DE LA LEY** arranca con la salvaje cabalgada de unos hombres armados contra una pacífica comunidad, en este caso la que forma *Josey* con su esposa y su hijo, y con una oración ante la tumba de estos últimos por parte del protagonista que es, en realidad, un reproche por el asesinato gratuito de sus seres queridos. Como en **Sin perdón**, *Josey* practica la puntería con su revólver, pensando en su venganza. Pero, más allá de esas similitudes y de otras que serían lícitas de rastrear, lo que llama la atención de **EL FUERA DE LA LEY** es la ambivalencia de lo que muestra y, sobre todo, de cómo lo muestra. *Josey Wales*, un pacífico granjero de Missouri, deviene un proscrito en los días de la guerra civil norteamericana tras el asesinato de su familia a manos de una patrulla yanqui de 'Red Legs', 'Botas Rojas'¹, lo cual le motiva a unirse a un grupo de soldados confederados dirigido por *Fletcher* (John Vernon). Concluida la contienda, y tras una bienintencionada traición de *Fletcher* -quien conmina a sus hombres para que rindan sus armas y juren fidelidad a la Unión, sin saber que a continuación aquellos serán ejecutados por los yanquis, y que luego se verá obligado a participar, de mala gana, en la cacería de *Josey*-, se pone precio a la cabeza del protagonista, quien se

1. Nótese el gran parecido –motivaciones, aspecto físico, atuendo, etc- de *Cullen Bohannon* (Anson Mount), personaje protagonista de la serie de televisión **Infierno sobre ruedas** (*Hell on wheels*, 2011-2016), creada por Joe & Tony Gayton y producida por AMC, con *Josey Wales*. (Juan de Dios Salas.Cineclub Universitario. 2015).

ve a sí mismo como un ser maldito que provoca la muerte de todas las personas a las que quiere: primero su esposa y su hijo; luego, sus compañeros de milicia; más tarde, el también miliciano *Jamie* (Sam Bottoms), ese joven sureño que, sin perder su entusiasmo, le acompaña en su fuga hasta que una herida de bala acaba con su vida. Como los protagonistas de **Infierno de cobardes** y **El jinete pálido**, *Josey Wales* acabará consumando una venganza, en su caso contra *Terrill* (Bill McKinney), el líder de los 'Botas Rojas' que mataron a su familia, y al igual que el envejecido pistolero de **Sin perdón** acabará rehaciendo su existencia en un nuevo hogar en Texas, situado en su caso en territorio indio -como también hacía el indignado protagonista de **Yuma** (*Run of the arrow*, Sam Fuller, 1957)-, tras haber acordado la paz con el jefe *Diez Osos* (Will Sampson), instalándose junto a sus nuevos amigos: el viejo cherokee *Lobo Solitario* (Chief Dan George), la india navajo *Pequeña Luz de Luna* (Geraldine Keams) y una muchacha que le hará vivir renovados sentimientos amorosos, *Laura Lee* (Sondra Locke), la cual viaja acompañada de su vigorosa abuela *Sarah* (Paula Trueman).

La película, nihilista, desesperada y de un realismo faulkneriano, avanza compulsivamente sobre una sucesión de momentos de tensión que se resuelven por medio de la violencia, excelentemente planteados y vigorosamente filmados. Dos hombres armados con rifles sorprenden a *Josey* y al malherido *Jamie*, resolviéndose la situación gracias a la pistola que este último esconde bajo su manta. *Josey* se bate en duelo, con la ayuda de *Lobo Solitario*, contra cuatro soldados yanquis en la calle de un pueblo. Unos bandidos comancheros (entre los cuales el espectador atento reconocerá al bueno de Richard Farnsworth) asaltan la caravana en la que viajan *Laura Lee* y su abuela, e intentan violar brutalmente a la joven; luego, *Josey* ataca a esos mismos comancheros para liberar a las mujeres que mantienen cautivas. Más tarde, *Josey* acaba con un cazador de recompensas que intenta matarle en el saloon (el pistolero, dubitativo, al principio desiste de ello, pero al cabo de un momento, arrepentido de su cobardía, regresa y dice: "Tenía que volver", antes de hallar la muerte a manos del protagonista). Finalmente, *Josey* y sus amigos combaten unidos contra los jinetes de *Terrill*.

Pero **EL FUERA DE LA LEY** también se sostiene sobre contrastes más agudos, pues esos momentos de violencia se alternan con extrañas pinceladas de un humor bastante amargo -en particular, todas las intervenciones de *Lobo Solitario*, extraordinariamente interpretado por Chief Dan George, tan memorable aquí como en **Pequeño Gran Hombre** (*Little Big Man*, Arthur Penn, 1970). A pesar de su considerable duración y de que se detecta, todavía de manera notable, la influencia de Sergio Leone en el estilo de Eastwood, **EL FUERA DE LEY** carece del esteticismo diletante del italiano, salvo en una secuencia muy concreta: huyendo de los yanquis en compañía de *Jamie*, *Josey* deja que *Fletcher*, *Terrill* y sus jinetes se aproximen a ellos mientras cruzan el Missouri en una barcaza (¡incluso se tumba a descansar!); cuando están en mitad del río, corta de un certero disparo la cuerda que une la embarcación a ambas orillas y

deja que la arrastre la corriente. Por el resto, la narrativa de **EL FUERA DE LA LEY** es mucho más seca y directa que la de Leone, y su estilo visual mucho menos recargado, por más que no falten apuntes sofisticados. Por ejemplo, la brillante secuencia en el campamento yanqui, al cual han ido a rendirse *Fletcher* y sus hombres con la excepción de *Josey*: un soldado del norte, con un mal disimulado desprecio, toma juramento a los confederados; Eastwood planifica el momento con la cámara a espaldas de estos últimos y tomándolos en primer plano (en segundo término, delante suyo, el yanqui), anticipando de este modo que, segundos después, van a ser asesinados a sangre fría, ametrallados por la espalda. Tras la muerte de *Jamie*, *Josey* ata el cadáver del chico al caballo y lo lanza al galope sobre sus perseguidores para despistarlos. En la cantina donde los tramperos intentan violar a la mujer navajo, hace ademán de entregar sus revólveres cogiéndolos por los cañones y con las culatas hacia delante, mas con un rápido movimiento de manos los empuña y dispara contra sus adversarios. Pero, sin desmerecer todo lo anterior, hay un detalle que resulta inolvidable: *Josey* acorrala a *Terrill* y, antes de acabar con él clavándole su propia espada, le hace retroceder apuntándole y jalando sin parar los gatillos de dos pistolas descargadas.

Texto:

Tomás Fernández Valentí, "El fuera de la ley: un hogar en territorio piel roja", en estudio "Clint Eastwood, el fuera de la ley de Hollywood", rev. Dirigido, diciembre 2008.





Viernes 13 • 21 h.

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

RUTA SUICIDA

(1977) • EE.UU. • 109 min.

Título Orig.- The gauntlet. **Director.-** Clint Eastwood. **Guión.-** Michael Butler y Dennis Shryack. **Fotografía.-** Rexford Metz (Panavisión - DeLuxe). **Montaje.-** Ferris Webster y Joel Cox. **Música.-** Jerry Fielding. **Productor.-** Robert Daley. **Producción.-** Malpaso Productions para Warner Bros. **Intérpretes.-** Clint Eastwood (*Ben Shockley*), Sondra Locke (*Agustina "Gus" Mally*), Pat Hingle (*Josephson*), William Prince (*Blakelock*), Bill McKinney (*Constable*), Michael Cavanaugh (*Feyderspiel*), Carole Cook (*la camarera*), Mara Corday (*la matrona*), Douglas McGrath (*el contable*). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



Película nº 7 de la filmografía de Clint Eastwood (de 37 como director)

Película nº 40 de la filmografía de Clint Eastwood (de 67 como actor)

Música de sala:

Ruta suicida (*The gauntlet*, 1977) de Clint Eastwood

Banda sonora original de **Jerry Fielding**

Tras meterse por tercera vez en la piel de *Harry Callahan* en **Harry el ejecutor** (*The enforcer*, James Fargo, 1976), Eastwood decide hacer algo para acabar con su imagen de superpolicía. *Ben Shockley*, el protagonista de **RUTA SUICIDA**, es en efecto un fracasado que, al contrario que *Callahan*, nunca pondría las órdenes en tela de juicio. Hace tiempo que ha dejado de soñar, pero sus sueños siempre fueron ejemplo de mediocridad (resolver un caso importante, sacar adelante una familia): no tienen nada que ver con la inspiración utópica y el heroísmo solitario de *Dirty Harry*. El guión está firmado en esta ocasión por Michael Butler y Dennis Shryack. Junto a Eastwood actúa, por primera vez como protagonista, Sondra Locke.



RUTA SUICIDA¹ es una película mucho más sutil de lo que parece: la exageración espectacular en los tiroteos (más de un quinto de un presupuesto de cinco millones de dólares acabó en los efectos especiales) ensombreció, en la época, sus aspectos de comedia. 'Road movie' y a la vez película de género policiaco y de catástrofes, **RUTA SUICIDA** es en primer lugar una partitura para una pareja de actores, que durante todo el film riñen, se insultan, se rozan y se pegan, intercambiando diálogos con la velocidad de una "screwball comedy":

-*"Sólo sabes razonar con la pistola".*

-*"Es un cumplido".*

-*"Obedezco órdenes".*

-*"Como todos los imbéciles".*

o también (en la pelea entre *Shockley* y los hippies):

-*"Esto es un abuso de autoridad".*

-*"Esto es una pistola que dispara".*

Tras la película de acción emerge una típica trama de comedia con final feliz sobre la guerra de sexos. Eastwood ha evocado, con pertinencia, **Ocurrió una noche** (*It happened one night*, Frank Capra, 1938) y **La Reina de África** (*The African Queen*, John Huston, 1951) -dos películas que comparten estructura con **RUTA SUICIDA**, desarrollándose a lo largo de un viaje-. Pero también se puede pensar en **La novia era él** (*I was a male war bride*, Howard Hawks, 1945), dado que la satisfacción del deseo es

1. El título original es *The Gauntlet*. Y "gauntlet" es una palabra con diversos significados, todos pertinentes: "tormento de los bastones" -un castigo que consistía en pasar entre dos filas de soldados armados con bastones-, "fuego cruzado", "guante del desafío"...

continuamente interrumpida (cuando *Shockley* y *Gus* van a besarse se ponen siempre a discutir) y pospuesta hasta después del final de la historia.

En la relación entre la mujer y el policía, el film se sitúa a favor de la primera de una forma mucho más audaz que en **Harry, el ejecutor**. Si no hubiera sido por *Gus*, *Shockley* habría sido asesinado a los diez minutos de película. *Gus* parece enseñar a *Shockley* no sólo el arte de no dejarse timar, sino también la palabrería fácil. *Shockley*, admirado, deja que *Gus* ataque verbalmente al agente pornoaficionado en el coche, e incluso parece inspirarse en su desenvoltura cuando se enfrenta al grupo de motoristas.

Esta última secuencia constituye un giro discreto con respecto a **Harry el fuerte** (*Magnum force*, Ted Post, 1973), película en la que se aprecia una tendencia a respetar las normas: Eastwood no tiene miedo de ponerse en la piel de un personaje que evidentemente desprecia la contracultura hippy y se enfrenta a ella con la mayor arrogancia (“¿No sabéis que tengo el derecho de deteneros cuando me parezca y cuando me guste?”), sin tener ni siquiera la coartada de responder a la provocación. Que Eastwood tome mayor o menor distancia con respecto al personaje importa menos, de todas formas, que el gusto por la paradoja y por el humorismo cínico que constituyen el pulso de la película: los abusos de poder de *Shockley* con los motoristas son otro fragmento de comedia acelerada, la prueba de fuego de un personaje torpe que sólo consigue actuar en la realidad si da rienda suelta a su locura.

RUTA SUICIDA es realmente una de las películas más enloquecidas de Eastwood, y se anticipa algunos años a las “performances” pop-dadaístas de **1941** (1941, Steven Spielberg, 1979) y **Granujas a todo ritmo** (*The Blues Brothers*, John Landis, 1980). Los tiroteos prolongados y devastadores, que incluso provocan el hundimiento de la



casa de *Gus*, se convierten en un rasgo de la película, en un gag que se repite muchas veces. Del mismo modo que en un film de Kung-Fu el clímax está en los combates, o en una película porno en las escenas de sexo, **RUTA SUICIDA** está marcada por las exhibiciones pirotécnicas, que traspasan ampliamente la frontera de lo verosímil en el cine de su época -y no sólo de su época-. Eastwood, de todas formas, recuerda que su película parecería ridícula en comparación con lo que hizo la policía cuando asaltó la casa de los terroristas que habían raptado a Patty Hearst. En cualquier caso, el énfasis en el efecto destructivo de las balas termina por ser vagamente burlesco. Mientras *Shockley* y *Gus* gozan de una especie de semi-invulnerabilidad, los objetos son agujereados y deformados, sangran (el agua que mana de las tuberías, la gasolina que brota de los depósitos) y, literalmente, gimen como la casa de madera poco antes de derrumbarse, y sobre todo el autobús, que se desploma exhalando el alma como un mamut herido cuando estallan sus cuatro neumáticos.

La secuencia final se recuerda no sólo por sus disparos, sino también por su ambientación surrealista en las calles vacías de Phoenix, donde se alinean en formación cientos de policías. La fotografía de Rexford Metz hasta ahora tan sólo correcta, encuentra su pulso expresivo bajo el signo del hiperrealismo al retratar las siluetas blancas de los rascacielos sobre el azul sin límites del cielo: un infierno sin color, en el que ni siquiera las palmeras son verdes.



Tras el aparente respeto a las reglas (empezando por las persecuciones espectaculares –quizás demasiado largas para el gusto actual-), **RUTA SUICIDA** se convierte en una operación suspicaz sobre el cine de género y en un cocktail imprevisible de códigos diversos. Después del agitado ajuste de cuentas final, el monólogo en que *Gus* intenta despertar a *Shockley* de su muerte aparente lleva de nuevo a la película a un registro propio de comedia o de film policiaco con trasfondo de novela rosa: pero el aspecto surrealista no se olvida en la imagen en que los dos se alejan entre la multitud silenciosa de policías. Eastwood se permite el lujo de jugar, pero nunca pasa del guiño a la bufonada gratuita: oculta la ironía tras la impasibilidad, el surrealismo tras el realismo. La evidencia de los agujeros de los proyectiles, en efecto, es incontestable.

Pero todo se quedaría en un juego formalista si *Ben Shockley*, además de ser el anti-*Callahan*, no fuera el primer antihéroe auténtico del cine de Eastwood. Su torpeza (Eastwood al principio lo define como “bobo”) y su terquedad, que recuerdan al protagonista de **El seductor** de Don Siegel, tendrán su desarrollo en los impulsos autodestructivos del cantante de **El aventurero de medianoche** y del director de **Cazador blanco, corazón negro**. Pero en **RUTA SUICIDA**, tan ligera y surrealista, no hay todavía espacio para la profundidad. La música de Jerry Fielding -un jazz para big band a menudo con sabor latino, donde destacan solistas como Art Pepper y Jan Faddis (futuro colaborador en la banda sonora de **Bird**)- refleja perfectamente el espíritu de caos alegre que reina en la película y se gana merecidamente un lugar relevante.

Texto:

Alberto Pezzotta, **Clint Eastwood**, col. Signo e Imagen/Cineastas, n° 31, Cátedra, 1997.

Hubo un tiempo, no tan lejano como pueda parecer, en el que Clint Eastwood no era *l'auteur* que hoy suscita tantas y, a veces, tan sospechosas adhesiones. Especialmente, entre ciertos iletrados cinematográficos, quienes prefieren aburrirse (¿culturizarse?), en un acto de enfermizo masoquismo, viendo insípidas películas tailandesas o iraníes que presumen de capturar la realidad de una forma sincera, auténtica, cuando, en verdad, lo único que hacen es esgrimir un sinfín de (rancias) estratagemas narrativas para provocar la lágrima fácil al espectador o “sacudir” su conciencia con ideas falsamente progresistas y/o trascendentales que huelen, significativamente, a sermón dominical. En consecuencia, no es extraño que, para semejantes individuos, exista un antes y un después en la obra de Eastwood -y que tiene en **Sin perdón** su punto de inflexión-, permaneciendo en un discretísimo segundo plano títulos tan valiosos como **Infierno de cobardes**, **El fuera de la ley** y, por supuesto, uno de sus thrillers más apasionantes, **RUTA SUICIDA**.

No obstante, por mucho que pueda sorprendernos, la mirada del cineasta sobre el mundo y sus criaturas, teñida de una honda amargura, de un trágico pesimismo, de un exceso de violencia que excava en sí misma el abismo de la muerte -cf. **Bird**, **Million Dollar Baby**, **Banderas de nuestros padres**-, ya se palpaba en **RUTA SUICIDA**. Por ejemplo, el verdadero argumento del film de Clint Eastwood, tal y como se presenta, reposa en el raudal de singulares personajes que configuran un mundo en descomposición, podrido hasta el tuétano: el ayudante del fiscal, un arribista de aspecto ladino, quien no es capaz “*ni de hacer que condenen a Hitler*” -según apostilla el sargento Josephson (Pat Hingle)-; el comisario Blakelock (William Prince), el auténtico villano de la función, es un corrupto, perverso y brutal funcionario, conchabado con la Mafia, el cual, por otra parte, le gusta que sus subordinados “*estén bien arreglados*”; un patrullero fascistoide de Las Vegas, *Constable* (Bill McKinney), disfruta insultando a una prostituta por el hecho de ser puta –“*¿Lo has hecho alguna vez con una chica? Las putas lo hacéis con cualquiera, mientras pueda pagar... Me gustaría ver tus dos tetas apuntando al techo...*”, dice-; unos moteros tipo ‘Ángeles del Infierno’ golpean con sadismo al rudo policía *Ben Shockley* -quien les había robado con anterioridad una de sus motocicletas- e intentan violar a su prisionera, *Gus Mally*, testigo de cargo en un juicio contra el crimen organizado; los compañeros de *Shockley*, los agentes de policía de Phoenix, acatan sin apenas cuestionárselas las órdenes de *Blakelock* cuando éste les ordena llenarlo de plomo tan pronto como llegue a la ciudad...

Y alrededor de estos dos últimos personajes, *Shockley & Mally*, construye Clint Eastwood el relato, su discurso. *Shockley & Mally* dos perdedores que se reconocen, se comprenden y, finalmente, se aman, no son ciertamente lo que aparentan -*Shockley*, rebelde, borracho, no muy competente es, en realidad, un tipo duro, decidido, temerario, que cumplirá con su misión suicida cueste lo que cueste; *Gus Mally* (un nombre ambiguo, masculino-femenino) es una prostituta de altos vuelos, sarcástica y lenguaraz, con licenciatura universitaria y el sueño de formar, algún día, una familia...-, ambos constituyen el catalizador que hace salir a la superficie toda la suciedad del Sistema que los repudia y, literalmente, intenta borrarlos del mapa -cf. los atroces tiroteos que jalonan la película: la casa de *Mally*, el coche del patrullero *Constable*, el autobús de línea...-. A la manera de los antiguos escritores ‘hardboiled’, los perdedores y los marginados están tratados con sincera emoción y áspera rudeza, mezclando lo sentimental, lo irónico con proteica inteligencia y gesto casual, frívolo, pero nada trivial.

Thriller tremendamente físico, trepidante, **RUTA SUICIDA** supone un viaje taimadamente iniciático para *Shockley & Mally*: su finalidad es que ambos adquieran sabiduría por medio de los acontecimientos vividos, produciéndose en ellos un renacimiento espiritual y mental que los convertirá en lo que realmente son. Pero además, supone una sensible perversión de ese universo westerniano tan cercano a Eastwood, donde la belleza de los grandes parajes abiertos es corrompida por un

helicóptero que revolotea como un ave rapaz por encima de *Shockley & Mally*, con un sicario a bordo dispuesto a volarles la cabeza de un disparo. Y sin dejar a un lado, por supuesto, el tratamiento burlesco de la propia violencia, en la cual los aparatosos tiroteos, surreales de puro exagerados, atesoran su casi imprescindible toque humorístico: recordemos la vivienda de *Mally*, tras haber sido convertida en un gigantesco colador, desmoronándose como un castillo de naipes...; o el autobús bunkerizado, cayéndose literalmente a pedazos al pie de las escalinatas que conducen a los juzgados de Phoenix, fin de trayecto para *Shockley & Mally*...

Texto:

Antonio José Navarro, "Ruta suicida",
en dossier "El thriller estadounidense de los años 70",
3ª parte, rev. Dirigido, marzo 2007.

La trama de **RUTA SUICIDA** es más bien sencilla, que no simple. Gira en torno a dos personajes antitéticos que, siguiendo una consolidada tradición narrativa del cine norteamericano, están condenados-a-entenderse: *Ben Shockley*, un agente de policía de Phoenix con problemas con el alcohol, y *Agustina "Gus" Mally*, una prostituta de Las Vegas a las que *Shockley* debe recoger y escoltar hasta Phoenix para que testifique ante los tribunales en un proceso criminal aparentemente sin importancia. Ni qué decir tiene que dicho viaje no será fácil a partir del momento en que se descubre que el testimonio de *Mally* puede salpicar la honorabilidad de un alto cargo policial, el comisario de asuntos internos *Blakelock*, y que *Shockley* ha sido elegido para escoltar



a *Mally* precisamente porque es un borracho con fama de inútil, y por tanto alguien a quien se podrá eliminar junto con su protegida sin levantar sospechas.

El viaje de *Shockley* y *Mally* a Phoenix se realiza en toda clase de vehículos. Primero en una ambulancia, la cual no tarda en ser perseguida y tiroteada desde otro coche. Más adelante, los protagonistas se apoderan de un coche patrulla secuestrando al agente de policía que lo conduce, en lo que puede verse la influencia del film de Steven Spielberg **Loca evasión** (*The Sugarland Express*, 1974) que volverá a reaparecer casi veinte años después en la extraordinaria **Un mundo perfecto**. Luego, *Shockley* y *Mally* se apropian de la moto de una especie de 'Ángel del Infierno', con la cual huyen velozmente de un francotirador que amenaza sus vidas disparándoles desde un helicóptero; si bien todas las secuencias de acción de **RUTA SUICIDA** son excelentes, destaca en particular esta última, en la que la cuidada planificación y el esmerado sentido de la composición visual por parte del realizador (esos estupendos encuadres en formato panorámico que asocian, en plano medio o en plano general, a *Shockley* y *Mally* en la moto con el helicóptero en vuelo al fondo de la imagen) logra una plena integración de personajes, paisaje y sensación de peligro. De ahí, los protagonistas saltan al interior del vagón de mercancías de un tren en marcha y, finalmente, a un autobús que secuestran y que, debidamente blindado, emplearán para entrar en Phoenix con la intención de presentarse ante las autoridades, no sin antes sobrevivir a una increíble lluvia de balas, en la que sin duda es la más famosa secuencia de la película, atractiva de puro delirante, pero filmada con excepcional solidez y desde luego no exenta de una particular ironía: el autobús literalmente cosido a balazos y, en el primer tercio del relato, la casa de *Mally* que acaba hundiéndose bajo el efecto de otro torrente de disparos, son en el fondo una especie de paráfrasis que ilustran, por la vía de la exageración, el modo más bien poco halagüeño con que es mostrado el estamento policial, cosa rara en una película que viene firmada, se supone, por un realizador que todavía era considerado poco menos que un fascista defensor del orden establecido 'made in USA'.



Lo más interesante de **RUTA SUICIDA** reside en el cuidado dibujo de sus dos personajes protagonistas y, sobre todo, de qué manera la evolución de los mismos va estrechamente ligada a las dificultades que tienen que atravesar juntos en su tortuoso periplo desde Las Vegas a Phoenix (por encima, justo es reconocerlo, de algunas convenciones como la de su “inevitable” historia de amor, que Eastwood tampoco se preocupa en disimular). El mutuo reconocimiento de su condición de marginados, únicamente diferentes entre sí por el hecho de hallarse, teóricamente, a distintos lados de la ley (el policía alcoholizado, mal afeitado y amargado, que sabe que nunca se ganará un ascenso, y la puta solitaria y endurecida que no sabe cómo cambiar de estilo de vida), va unido a la descripción del duro entorno social que les rodea. En este sentido, hay más violencia cuando el policía retenido por *Shockley* se dedica a insultar a *Mally* por el mero hecho de que ésta se gane el sustento como prostituta (insultos que ella también le devuelve con creces), o cuando *Shockley* y *Mally* son agredidos en el tren, que en todos los tiroteos que jalonan el relato.

Texto:

Tomás Fernández Valentí, “Ruta suicida: por tierra y por aire”,
en estudio “Clint Eastwood, el fuera de la ley de Hollywood”, rev. Dirigido,
diciembre 2008.





Martes 17 • 21 h.

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

EL AVENTURERO DE MEDIANOCHE

(1982) • EE.UU. • 122 min.

Título Orig.- Honkytonk man. **Director.-**

Clint Eastwood. **Argumento.-** La novela homónima (1980) de Clancy Carlile.

Guión.- Clancy Carlile. **Fotografía.-** Bruce Surtees (Technicolor). **Montaje.-** Ferris Webster, Joel Cox y Michael Kelly. **Música.-**

Steve Dorff. **Productor.-** Clint Eastwood.

Producción.- Malpaso Productions para Warner Bros. **Intérpretes.-** Clint Eastwood

(Red Stovall), Kyle Eastwood (Whit), John McIntire (el abuelo), Alexa Kenin (Marlene), Verna Bloom (Emmy), Matt Clark (Virgil),

Barry Corbin (Arnspringer), Jerry Hardin (Snuffy), Joe Regalbutto (Henry Axle), Macon McCaLman (dr. Hines), Gary Grubbs (Jim

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



Película nº 10 de la filmografía de Clint Eastwood (de 37 como director)

Película nº 46 de la filmografía de Clint Eastwood (de 67 como actor)

Música de sala:

"The Best of..." (1944-1949)

Woody Guthrie

-Nos gusta mucho **EL AVENTURERO DE MEDIANOCHE**, y nos sorprende que no haya tenido éxito. ¿Cómo es eso?

-No sé, a mí me gusta mucho esa película. No pensé que fuese a tener un gran éxito comercial ni que compitiese con grandes producciones, pero me gustaba la historia. Me parecía que mostraba una cierta América, un momento interesante de su historia, y que el personaje era interesante también. Pero no sé por qué la película no tuvo más éxito.

-Quizás la Warner, como los demás grandes estudios, no está preparada para estrenar películas que se salen de los caminos habituales.

-Yo puedo resultar un inconveniente para una película. **El seductor** no hubiese sido tal vez comercial nunca, pero más hubiera valido que un actor desconocido estuviese en mi lugar. Porque la gente -desde los encargados de la distribución hasta el público- tienen tendencia a esperar de mí un tipo determinado de diversión que no encontraron en esa película. Quizás ocurra lo mismo con **EL AVENTURERO DE MEDIANOCHE**; si la hubiese interpretado un actor desconocido el público la hubiera aceptado más fácilmente. Por otro lado, cuando me apetece hacer una película, la hago. Quién sabe si **EL AVENTURERO DE MEDIANOCHE** o **El seductor** hubieran visto la luz sin alguien como yo a quien no le importa el éxito a cualquier precio.

Red Stovall es un personaje nuevo en el cine de Eastwood: es el epítome del artista americano genial (o al menos genuino), pero entregado a la autodestrucción. *Stovall* es de la misma raza de hombres que Ernest Hemingway y Errol Flynn: sin embargo Eastwood no lo describe con una aureola romántica. Su fracaso se debe a la testarudez y al individualismo más que a algún tormento interior o a la condena del destino. No se derraman lágrimas por su muerte, ni la película la acompaña con explosiones orquestales melodramáticas: bastan unos pocos planos fijos y silenciosos, hasta que la banda sonora interviene -por primera y única vez en toda la película- con unas notas sueltas de armónica. Incluso cuando *Stovall* sufre una crisis mientras está grabando "Honkytonk Man", la narración evita hacer hincapié en ello de forma patética; la imagen de *Stovall*, que aparece de espaldas, hecho un ovillo y tosiendo, muestra su sufrimiento y su vergüenza mejor que cualquier primer plano.

EL AVENTURERO DE MEDIANOCHE debe mucho a una película como **Bronco Billy** (Clint Eastwood, 1980): ambos son westerns crepusculares, ambientados en una época en que los automóviles han sustituido a los caballos y en la que la narración de ese ir y venir por el mundo norteamericano de provincias está impregnada de un



tono picaresco. El joven *Whit* se alimenta de sueños de gloria como *Bronco*: se inspira en el cartel de un western de serie B para liberar a su tío. También el abuelo, que filosofa ("Nosotros no íbamos en busca de un trozo de tierra, íbamos en busca de un sueño") recordando con nostalgia la gran carrera por conseguir concesiones

en los antiguos territorios de los cherokees, es un personaje que habría podido encontrarse en el clan de *Bronco*. Pero la insistencia ilustrativa con la que Eastwood pone en boca del personaje esa filosofía introduce un apunte nuevo y crítico, que anticipa uno de los temas de **Sin perdón**. Voluntariamente o no, Eastwood recuerda la violencia sobre la que se basa el sueño americano: el abuelo idealista y los otros colonos compiten, en 1893, por la tierra expropiada a los nativos. El mito americano tiene unos cimientos oscuros: pero quien lo ha vivido se lo entrega a sus nietos transformado en leyenda, esa misma leyenda que nutre la fantasía de los inocentes que aman el western.

Es la generación intermedia, la de *Stovall*, la que se aparta del culto al pasado y de los ideales. *Stovall* no teoriza sobre su arte y es un mal maestro: lleva a su sobrino a burdeles y a locales reservados a los negros, le enseña a robar gallinas, a engañar a la policía y a hacerse respetar. *Stovall* vive en un presente sin perspectivas, incluso cuando graba las canciones que lo harán célebre después de la muerte: es el destructor de su propia leyenda, alguien que lleva los mitos a una dimensión prosaica. Por otra parte *Stovall* es el único que se enfrenta al mundo moderno, donde la música se ha convertido en una mercancía que se puede reproducir técnicamente. Las secuencias en la sala de grabación quitan a la música de *Stovall* su aura maldita, que derivaba del hecho de que fuera ejecutada en tugurios llenos de humo, e introducen como contrapartida una mayor sensación de frialdad. Debe luchar no sólo contra su propia enfermedad, sino también con la máquina, que exige grabar una canción de un tirón, sin pausas. Si Eastwood pretendía representar el destino de esclavitud del artista americano, no podía hacerlo de modo más lúcido que en estas secuencias fúnebres y asépticas, en las que *Stovall* se exhibe detrás de un cristal, como en una jaula.

Con mayor empeño que **El fuera de la ley, EL AVENTURERO DE MEDIANOCHE** difumina todo lo que pueda quedar de heroico y de legendario en su protagonista mediante un realismo minucioso. La reconstrucción de la América rural durante los años de la depresión hace referencia figurativamente a **Las uvas de la ira** (*The grapes of wrath*, John Ford, 1940), pero muestra una distancia crítica que hace pensar también en **Ladrones como nosotros** (*Thieves like us*, Robert Altman, 1974). Eastwood describe un mundo sin esperanza, poblado por hombres embrutecidos a causa del trabajo y de la miseria como en las fotografías de Walker Evans: una América puritana y bienpensante, que divulga canciones en las que no se mencionan bebidas alcohólicas (cerveza incluida) ni músicas como el 'boogie woogie'.

La versión original permite verificar el cuidado con el que Eastwood ha elegido también las voces de su película y cómo el inglés americano, a menudo, se convierte en una lengua que raya en el dialecto. La América de **EL AVENTURERO DE MEDIANOCHE**, de hecho, es un mosaico de mundos que se ignoran, de comunidades cerradas (la familia en la granja, el burdel, los lugares de encuentro para negros y para blancos) por el que Eastwood no parece sentir ninguna nostalgia. Como siempre, hay

lugar para la caricatura y la deformación esperpéntica en el retrato de policías ávidos y prepotentes o de tenderas históricas: pero el tono que predomina es el tono realista establecido en las primeras secuencias, en la granja de *Whit* devastada por la tormenta. Gracias a tío *Red*, *Whit* huye de un mundo cerrado y autoritario, en el que hasta la tierra aleja a los hombres después de haberse reducido a polvo. También *Stovall* tiene un sueño: un sueño, sin embargo, que no se nutre de los mitos del pasado, un sueño de envergadura mínima, una fuga que se reduce a dar vueltas en círculo.

EL AVENTURERO DE MEDIANOCHÉ es tal vez la primera película que Eastwood dirige con ambiciones autoriales explícitas. Como director americano pragmático, Eastwood hasta ahora ha procurado fundamentalmente hacer un espectáculo y contar historias, sin darse cuenta, al menos en apariencia, de que la eficacia de la realización -sobre todo en películas como **Infierno de cobardes**, **El fuera de la ley**, **Ruta suicida**- se convierte en un estilo mucho más personal que el de los directores que tienen temas que plantear (Sidney Lumet, Sydney Pollack, Martin Ritt), por los que afirma sentir un respeto reverencial. **Bronco Billy** había sido una película muy personal, pero rodada con la modestia de la broma entre amigos, del juego privado. Con **EL AVENTURERO DE MEDIANOCHÉ** Eastwood no cambia de estilo, pero hace que su huella se note más, así como la búsqueda formal que establece el tono emotivo de la historia. Y sobre todo se sale de los géneros, ignorando las expectativas del público: **EL AVENTURERO DE MEDIANOCHÉ** es más bien una película 'de Eastwood' que una película 'con Eastwood'.

El relato no tiene prisa por llegar a la conclusión y hay más tiempo que en los westerns para encuadres prolongados y cuidadosamente contruidos. El montaje ya no es frenético, al gusto de Siegel, sino que se hace invisible. Quizás en homenaje a la fotografía de Gregg Toland en **Las uvas de la ira**, Eastwood pide a Bruce Surtees una notable profundidad de campo en ambientes débilmente iluminados, y le gusta contraponer un rostro en primer plano con personajes al fondo. Pero -como ocurre en los clásicos- son siempre las razones del relato las que determinan la elección de encuadres y el uso de los espacios: ya sean páramos áridos y sin fronteras, cielos azules y distantes o interiores oscuros y miserables.

También Eastwood actor está totalmente al servicio de la historia, y evita, como hacía en **Bronco Billy**, citar irónicamente sus propios clichés. El Eastwood de **EL AVENTURERO DE MEDIANOCHÉ** es huraño pero locuaz, cerrado pero desenvuelto, y en él quizá esté presente el recuerdo del personaje de **Un botín de 500.000 dólares** (*Thunderbolt and Lightfoot*, Michael Cimino, 1974). Después de haber grabado algunas piezas para la banda sonora de **La gran pelea** (*Any which way you can*, Buddy Van Horn, 1981) y de **Bronco Billy**, Eastwood se exhibe también como cantante, y no da muestras de pudor: su voz forzada y algo ronca resulta muy expresiva al carecer del énfasis y de la melosidad de los cantantes country. Su hijo *Kyle*, que actúa a su lado, es

francamente rígido: pero su inexpressividad se hace afín al infantilismo del personaje, que salta de un mundo patriarcal hacia horizontes de libertad.

Ha sido sobre todo la crítica francesa, que desde este momento otorga definitivamente a Eastwood el rango de autor, la que más importancia ha dado a **EL AVENTURERO DE MEDIANOCHÉ**. Pero fue Eastwood el primero en decir que este film le dio confianza para rodar **Bird** y **Cazador blanco, corazón negro**, sus dos películas más ambiciosas y menos comerciales. En la filmografía eastwoodiana se constituye así una categoría superior, que sin embargo está perfectamente integrada en el resto de su cine. Eastwood no busca de hecho convertirse en autor dramático, como Woody Allen cuando rueda **Interiores** (*Interiors*, 1978); tampoco es la primera, ni la última vez, que goza de libertad para realizar sus propios sueños como director -como le sucede a Herbert Ross cuando rueda **Dinero caído del cielo** (*Pennies from heaven*, 1981)-.

EL AVENTURERO DE MEDIANOCHÉ es la película de Eastwood más típica que se pueda imaginar: lacónica hasta cuando debe hablar de cosas serias como la muerte, integrada en una sólida tradición (el film ha sido relacionado con John Ford y con King Vidor), ignora valerosamente las reglas. Eastwood sigue siendo un director que no desaprovecha ninguna imagen y cuya principal intención es contar historias: incluso una toma aparentemente inútil, como aquélla en la que *Whit*, solo en una habitación, bebe una botella de Coca-Cola, habla del personaje, expresando la soledad y la sorpresa infantil frente a la muerte inminente de su tío. Esta vez, simplemente, su mirada es más amarga y dubitativa.

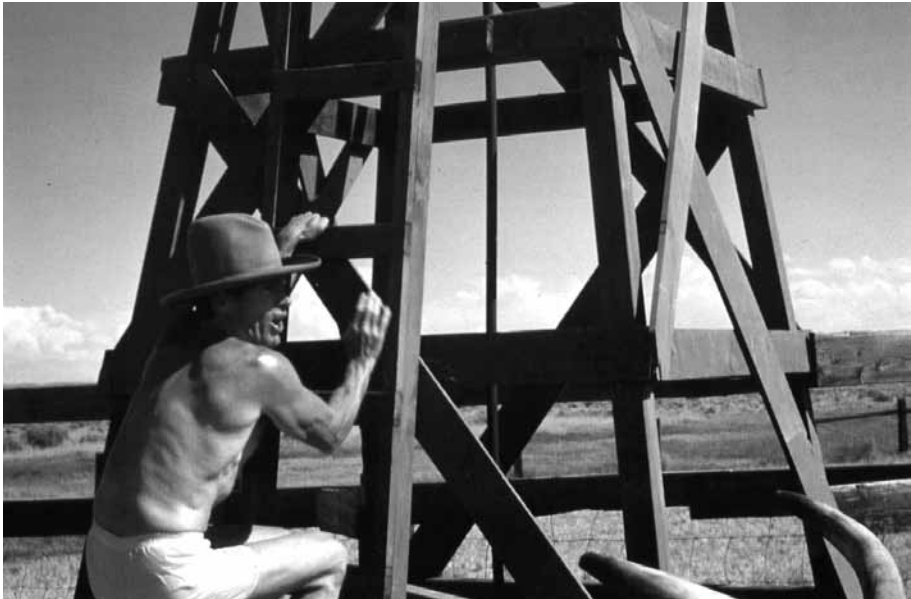


Texto:

Alberto Pezzotta, **Clint Eastwood**, col. Signo e Imagen/Cineastas, n° 31, Cátedra, 1997.

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

Típico ejemplo de película que en su momento pasó prácticamente desapercibida y que ahora, a la luz del posterior prestigio de su autor, ha sido reivindicada con vigor, colocándola entre sus trabajos más arriesgados y personales, **EL AVENTURERO DE MEDIANOCHE** vuelve a ser uno más de los films de Eastwood fácilmente inscribibles dentro de su aportación al macro-género cinematográfico conocido como "Americana", junto con **Bronco Billy**, **Un mundo perfecto**, **Los puentes de Madison**, **Medianoche en el jardín del bien y del mal**, **Million Dollar Baby**, **Banderas de nuestros padres**, **El intercambio** y **Gran Torino**. Al igual que hará posteriormente con el jazz en **Bird**, el realizador dirige su mirada hacia otra parcela de la música popular estadounidense, el country, aunque el planteamiento y resolución de las peripecias de *Red Stovall*, un itinerante cantautor de la América de la Depresión que recorre pueblos, burdeles y tugurios con su guitarra y sus canciones en compañía de su sobrino *Whit* (su hijo Kyle Eastwood), no es comparable a su posterior aproximación a la figura de Charlie Parker. **EL AVENTURERO DE MEDIANOCHE** recuerda más bien a otro relato en torno a la figura mítica del country Woody Guthrie, **Esta tierra es mi tierra** (*Bound for Glory*, 1976), firmada



por el hoy excesivamente olvidado Hal Ashby, si bien su construcción narrativa es típicamente de Eastwood, dicho sea en el sentido más positivo de la expresión.

Dicha construcción vuelve a evocar, una vez más, al género del western en general y a otras películas de Eastwood en particular. La primera secuencia, la de la tormenta de arena que



se abate sobre la miserable cabaña donde *Whit* vive con sus padres (Verna Bloom y Matt Clark) y su abuelo (John McIntire), coincidiendo con la aparatosa llegada al lugar de *Red* al volante de su coche, completamente borracho y causando destrozos con su brusca manera de aparcar, trae de inmediato a la memoria los arranques de **El fuera de la ley** y de la posterior **El jinete pálido**. Sin embargo, a diferencia de estas últimas, la catastrófica irrupción del personaje de *Red* tendrá íntimas repercusiones tan sólo en su joven sobrino *Whit*, el cual acabará uniéndose al vagabundeo de su tío rompiendo con su miserable existencia y sumergiéndose de lleno en un modo de vida no mucho más halagueño que el que ha dejado atrás, pero sí más libre y gratificante. No resulta de extrañar que el abuelo de *Whit* les acompañe en parte de su viaje, y que Eastwood ponga en boca del anciano una nostálgica evocación de los tiempos del Salvaje Oeste que incluye una referencia a la histórica carrera protagonizada por los colonos que a finales del siglo XIX se lanzaron a tomar frenética posesión de terrenos que habían pertenecido a los cherokees; más aún si se tiene en cuenta que la primera elección de Eastwood para el papel del abuelo de *Whit* era James Stewart, un icono viviente del género del western. Tampoco faltan otras secuencias más o menos evocativas, tales como aquélla en la que *Whit* consigue sacar a su tío *Red* de la cárcel imitando un truco (tirar de las rejas de la ventana de la celda con una cuerda atada al coche) que ha visto en el póster que anuncia un western en la puerta de un cine; aunque, en ocasiones, esa evocación también está hecha, como en **Bronco Billy**, con amargo sentido del humor: véase la escena en la que, a fin de cobrar una deuda con *Snuffy* (Jerry Hardin), *Red* acepta el trato que le propone este último, consistente en fingir un atraco con una escopeta descargada, dando pie a una situación humorística con la pobre mujer que, se suponía, estaba al tanto del chanchullo...

Pero, dejando aparte cuestiones de coherencia temática y estilística, **EL AVENTURERO DE MEDIANOCHE** -imprecisa traducción del original 'Honkytonk Man', título que hace



referencia a la canción que se convertirá en la enseña del personaje de *Red* y cuya letra resume toda su filosofía de vida- sorprende agradablemente con su sólido retrato de personajes y el cariño demostrado por Eastwood hacia los perdedores, al igual que en **Bronco Billy** pero con resultados todavía superiores. El dibujo de la complicidad entre *Red* y *Whit* tiene momentos tan entrañables y emotivos como la primera vez que el primero intenta enseñarle a tocar la guitarra al segundo, interrumpiéndose y enfadándose con el chico por culpa de la fiebre que le atormenta, síntoma de la tuberculosis que al final acabará con su vida; la secuencia del robo de las gallinas; o, en particular, aquella, como la anterior también nocturna y desarrollada dentro del coche, en la que *Red* le confiesa a *Whit* que en cierta ocasión amó a una mujer casada y que fue el gran amor de su vida, pero que no se dio cuenta de ello hasta que la abandonó y fue demasiado tarde para rectificar (en lo que puede verse, en parte, un cierto precedente de la situación planteada en **Los puentes de Madison**); posteriormente, *Red* morirá dando un último abrazo a *Marlene* (Alexa Kenin), la chica que se ha unido a él y a *Whit* en su periplo y con la que ha pasado una fugaz noche de sexo y borrachera, pero en sus últimas palabras reconoceremos un postrer pensamiento dedicado a aquella misma mujer que amó y perdió estúpidamente, en una nueva demostración de hasta qué punto son importantes los personajes femeninos dentro del cine de Clint Eastwood¹. Pero

1. La importancia de los personajes femeninos y cómo influyen en los masculinos, estén o no interpretados por Eastwood, es un aspecto de su cine que se encuentra muy presente a lo largo de toda una filmografía en ocasiones juzgada a la ligera como de "masculina". Ahí están, para demostrarlo, *Evelyn* (**Escalofrío en la noche**), *Breezy* (**Primavera en otoño**), la esposa asesinada de *Josey* (**El fuera de la ley**) o las prostitutas y la esposa difunta de *William Munny* (**Sin perdón**), *Mally* (**Ruta suicida**), *Antoinette* (**Bronco Billy**), el fallido amor de juventud de *Red* (**El aventurero de medianoche**), *Jennifer* (**Impacto súbito**), la joven *Megan* y su madre *Sarah* (**El jinete pálido**), *Chan* (**Bird**), *Liesl* y *Sarah* (**El principiante**), *Francesca* (**Los puentes de Madison**), *Kate* (**Poder absoluto**), *Mandy* (**Medianoche en el jardín del bien y del mal**), *Sara* (**Space Cowboys**), *Graciella* (**Deuda de sangre**), *Celeste*, *Annabeth* y la asesinada *Katie* (**Mystic River**), *Maggie* (**Million Dollar Baby**)...

donde brilla a gran altura **EL AVENTURERO DE MEDIANOCHE** es en el inteligente paralelismo que sabe establecer entre determinados momentos cruciales del relato y el empleo de la música como contrapunto vital y emocional: cuando *Whit* se desvirga con una puta que le ha pagado su tío *Red*, vemos a este último, en montaje paralelo, tocar una pieza al piano, mientras le está esperando; y, en la dramática grabación final en el estudio de sus canciones, a veinte dólares el tema y sin derechos de autor (sic), cuando *Red*, aquejado de un ataque de tos, se ve incapaz de terminar de cantar su canción más emblemática, "Honkytonk Man", teniendo que hacerlo en su lugar el cantante suplente, el personaje sabe a ciencia que aquello es el fin: que ya ha muerto antes de que la enfermedad acabe con él. Como no podía ser de otra manera, *Whit* y *Marlene* asisten al funeral de *Red*: el primero lleva puesto su sombrero y, empuñando su guitarra, le dedica una última canción.

Texto:

Tomás Fernández Valentí, "El aventurero de medianoche: una herencia musical", en estudio "Clint Eastwood, el fuera de la ley de Hollywood", rev. Dirigido, diciembre 2008.





Viernes 20 • 21 h.

Día del Cineclub

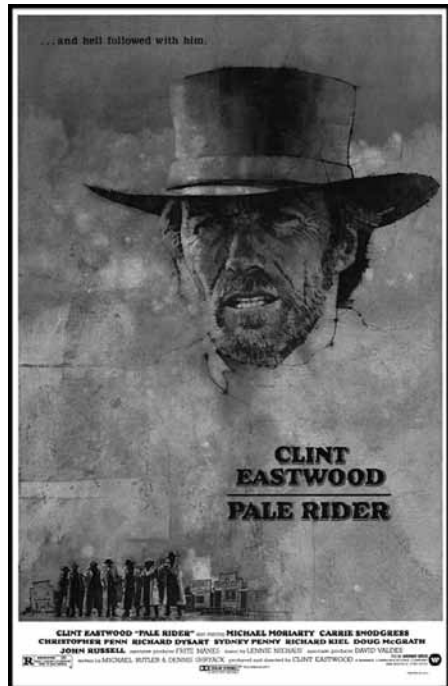
Aula Magna de la Facultad de Ciencias

EL JINETE PÁLIDO

(1985) • EE.UU. • 116 min.

Título Orig.- Pale rider. **Director.-** Clint Eastwood. **Guión.-** Michael Butler y Dennis Shryack. **Fotografía.-** Bruce Surtees (Panavisión - Technicolor). **Montaje.-** Joel Cox. **Música.-** Lennie Niehaus. **Productor.-** Clint Eastwood. **Producción.-** Malpaso Productions para Warner Bros. **Intérpretes.-** Clint Eastwood (*El Predicador*), Michael Moriarty (*Hull Barret*), Carrie Snodgress (*Sarah Wheeler*), Christopher Penn (*Josh LaHood*), Richard Dysart (*Coy LaHood*), Sydney Penny (*Megan Wheeler*), Richard Kiel (*Club*), Douglas McGrath (*Spider Conway*), John Russell (*Stockburn*), Charles Hallahan (*McGill*).

Versión original en inglés con subtítulos en español.



Película nº 12 de la filmografía de Clint Eastwood (de 37 como director)

Película nº 50 de la filmografía de Clint Eastwood (de 67 como actor)

Música de sala:

Raíces profundas (*Shane*, 1953) de George Stevens

Banda sonora original de **Victor Young**

EL JINETE PÁLIDO es tal vez la película más coral que Eastwood ha dirigido y su presencia pasa más desapercibida que en otros casos: en consonancia, por otro lado, con la naturaleza fantasmal del personaje que interpreta. Como el *Forastero de Infierno de cobardes*, el *Predicador* (de hecho aparece "Preacher", sin más especificaciones, en los títulos de crédito) viene de la nada y vuelve a la nada, desapareciendo del horizonte en un abrir y cerrar de ojos; en la espalda, además, sus extrañas cicatrices parecen una marca apocalíptica. Sin embargo, al contrario que su predecesor, hace gala de modos cordiales con sus huéspedes, pronuncia palabras inspiradas desde la

sensatez (“El espíritu por sí solo no vale un pimiento”; “Si quieres a una persona tienes que creer por encima de todo que lo que dice es verdad”) y recurre a la violencia sólo como ‘extrema ratio’. Su enigmaticidad metafísica se diluye en el día a día del campamento y el aura religiosa en los afectos terrenales. Su aureola ultraterrenal nada resta a la buena voluntad de hombres como *Barrett*.

La originalidad de la película -entre las más bellas de Eastwood- está precisamente en la coexistencia de un registro onírico, fantástico, y de un registro realista, mínimo. De forma más explícita que en **Infierno de cobardes**, Eastwood se encamina hacia el género fantástico puro: *Sarah* escucha el eco de una voz entre las montañas, que según el *Predicador* es sólo “una voz del pasado”. Pero en la puesta en escena predomina un tono realista. A Eastwood le gusta insertar detalles insignificantes incluso en las escenas de máxima tensión. Cuando el *Predicador* avanza por el pueblo y la cámara sigue su recorrido entre las casas, una mujer asustada sale repentinamente por una puerta: particular en apariencia superfluo, pero suficiente para quebrar la estilizada tensión de la escena.

Bruce Surtees, a partir del célebre modelo de **Centauros del desierto**, contrapone interiores oscuros y negros a exteriores inmersos en la luz; pero **EL JINETE PÁLIDO** es sobre todo una película de exteriores, donde la naturaleza se hace eco de las pasiones de los hombres. Las montañas nevadas que se elevan al fondo, los bosques verdes y las nubes del cielo dan una talla mítica y atemporal a los actos violentos que se desarrollan frente a este marco, pero también son muy concretos (en la película casi se respira



el aire puro de la sierra), sobre todo si se comparan con el agua y con el desierto de **Infierno de cobardes**. Surtees ha respetado la luz natural en pocas películas; y, aunque abunden los tonos negros no se hace énfasis alguno en la oscuridad.

EL JINETE PÁLIDO es también la película que marca la madurez plena del estilo de Eastwood y ajusta definitivamente las cuentas con el género western. Bastaría el análisis del duelo entre el *Predicador* y *Stockburn* para darse cuenta de lo lejos que está el cine de Sergio Leone. Con la ayuda del montaje seco y cartesiano de Cox, Eastwood quema literalmente encuadres sugestivos (el pie del *Predicador* en primerísimo plano que se acerca a su sombrero caído a tierra y la mano que lo recoge, con *Stockburn* en lontananza seguido a continuación por el primerísimo plano de *Stockburn* con el *Predicador* al fondo), pero no bombardea al espectador con ráfagas de imágenes; respeta los tiempos de las acciones, pero no dilata el ritmo para exasperar el suspense. Es la lógica de los personajes lo que es imprevisible: los dos contrincantes del duelo se acercan sin disparar hasta mirarse frente a frente. Cuando *Stockburn* reconoce al adversario, éste se adelanta y lo mata; en su guardapolvos se ven los agujeros de las balas y la sangre que mana de ellos. Leone era capaz de construir una secuencia como una partitura musical, porque los personajes eran sólo signos abstractos, funciones narrativas. Pero en cambio a Eastwood le interesa su misterio -que permanece como tal y no se explica claramente como en **Hasta que llegó su hora** (*C'era una volta il West*, Sergio Leone, 1968) o **Infierno de cobardes**- y sus pasiones concretas (el grito incrédulo y rabioso de *Stockburn*, el odio frío del *Predicador*): y por eso no les hace



actuar en una estructura ritual y preestablecida, sino que reinventa la gramática (el modo de matar) y la sintaxis (la estructura de la secuencia) de una escena obligada como el duelo.

Eastwood continúa manteniendo una insistencia didáctica en los encuadres en plano subjetivo, pero presta mayor atención a la lógica de la secuencia: si un personaje se toma en contrapicado es porque va a caballo (y por tanto la cámara conserva el punto de vista de un hombre de pie) o va a salvar a una víctima que ha caído a tierra. O porque van a matarlo, como le ocurre al asesino (Billy Drago) cuando es eliminado por el *Predicador*, que se ha escondido en el abrevadero. Ya no se da la agitación caótica que se producía en las secuencias de violencia de **El fuera de la ley**: incluso la escena del intento de violación se despacha mucho más deprisa y con mayor parquedad en planos subjetivos y movimientos de cámara con respecto a **El fuera de la ley**, **Ruta suicida** e **Impacto súbito**.

En su tercer western, Eastwood no tiene necesidad de buscar modelos ilustres, al menos en lo que a estilo se refiere. En los contenidos, en cambio, es evidente la influencia de **Raíces profundas** (*Shane*, George Stevens, 1953): en ambas películas un extranjero entra en un núcleo familiar y está a punto de desbancar al 'pater familias', pero después le ayuda a cobrar confianza en sí mismo y desaparece en la nada de la que ha venido. Los guionistas introducen algunas variantes (el muchacho que admira al pistolero solitario es sustituido por una joven, que incluso se enamora de él; además el beso casto que *Sarah* le da al extranjero era impensable en una película como la de Stevens), pero la afinidad con **Raíces profundas** va más allá de los detalles de la historia. Tras la atmósfera bucólica e impregnada de buenos sentimientos, el western





de Stevens era insólitamente explícito en la representación de la violencia (cuando Jack Palance mataba a Elisha Cook Jr. las balas lo hacían volar literalmente sobre el fango). Del mismo modo, **EL JINETE PÁLIDO** representa un mundo idílico en peligro a causa de la violencia que viene de fuera. La muerte se ha hecho más trágica, más tangible y menos fulminante que en **El fuera de la ley**: las imágenes se detienen en los agujeros que dejan las balas en los cuerpos, mientras el *Predicador*, si puede, permite que sus enemigos huyan, y ya no escupe sobre los cadáveres.

Esta película también ha sido relacionada con la magnífica **El hombre de Laramie** (*The man from Laramie*, Anthony Mann, 1955) por la escena inicial del saqueo (si bien su montaje alterno, aunque más conciso, estaba ya en **El fuera de la ley**). Lo que importa es que Eastwood puede obtener un repertorio de imágenes que ya pertenecen a la memoria de un género, sin caer por ello en la tendencia a la cita o en el manierismo. Eastwood nunca hace guiños al espectador cómplice, no es un director cinéfilo ni deja sentir el peso de la tradición. Escenas como la inicial, con un montaje que alterna jinetes al galope con la vida tranquila del campamento, se imponen como si se vieran por primera vez; y no en virtud de una pátina mítica y enfática (como ha intentado Lawrence Kasdan), sino debido únicamente a lo concreto de la puesta en escena. Hasta la llegada de los asaltantes no hay música, sino sólo la contraposición entre el estrépito de los jinetes (más fuerte a medida que se acerca su imagen) y la tranquilidad del campamento. La tensión, que empieza primero con un rumor lejano y amenazador, que se hace atronador después, basta para lograr un clima de inquietud totalmente tangible, más allá de toda retórica.

En **EL JINETE PÁLIDO** la música tiene un papel más secundario que en los demás westerns de Eastwood: en la escena del saqueo, por ejemplo, se disfraza literalmente detrás de los ruidos. No desencadena nunca la acción, se limita a comentarla brevemente



antes de que empiece. En la secuencia final, durante la cual el *Predicador* mata a los hombres de *Stockburn*, no hay ni una sola nota musical; y si por una parte los ruidos, una vez más, acentúan el realismo, por otro lado la sequedad brutal y la antirretórica desequilibran la película hacia el sueño y la alucinación.

Texto:

Alberto Pezzotta, **Clint Eastwood**, col. Signo e Imagen/Cineastas, n° 31, Cátedra, 1997.

Además del mejor western de los ochenta y uno de los mejores trabajos de Eastwood de esa década,

EL JINETE PÁLIDO es un

título idóneo para conocer los principales rasgos de su estilo como realizador. Se ha dicho tantas veces que Clint Eastwood es el-último-de-los-clásicos, que no importará demasiado que aquí lo repitamos una vez más. Ahora bien, esta afirmación resulta verdadera sólo hasta cierto punto: sin salirnos del ámbito del western y asumiendo todo lo que tiene de discutible la expresión clasicismo, si entendemos como tal el estilo cinematográfico de John Ford, Raoul Walsh, King Vidor, Howard Hawks, William A. Wellman, Anthony Mann, Henry Hathaway o Delmer Daves, a su lado Eastwood no parece tan clásico y sí, en cambio, bastante contemporáneo. No obstante, resulta evidente que, comparado con los cineastas actuales, Eastwood parece un clásico "de los de antes". Pero la cuestión no consiste en establecer fronteras entre clasicismo y modernidad, suponiendo que éstas existan, sino en recalcar aquí el papel de Eastwood en el contexto del western, dentro del cual ha jugado un papel no innovador pero sí profundamente continuista.

EL JINETE PÁLIDO supone, todavía más que **Infierno de cobardes** y **El fuera de la ley**, un ajuste de cuentas con la tradición del género, y al mismo tiempo la reafirmación de un estilo personal. Está, por un lado, la evocación a **Raíces profundas**, y resulta curioso que Eastwood haya elegido como modelo un western firmado por alguien tan poco habitual dentro del género como George Stevens, seguimiento patente en la fidelidad a un determinado esquema argumental que incluye la llegada de un misterioso *Predicador*, encarnado por el propio Eastwood, a una comunidad oprimida por un hacendado y su violento grupo de hombres armados; su relación de amistad con un honrado miembro de esa comunidad, el buscador de oro *Hull Barrett* (Michael Moriarty); una historia de amor imposible con la madura prometida de este último, *Sarah Wheeler* (Carrie Snodgrass); y la descripción de la fascinación, en esta ocasión con connotaciones amorosas, que siente hacia el *Predicador*, *Megan* (Sydney Penny), la hija adolescente de *Sarah*. Evocación que Eastwood no sólo no disimula, sino que en ocasiones incluso potencia: el asesinato de *Spider* (Doug McGrath) a manos de *Stockburn* (John Russell) y sus ayudantes evoca la imagen de Elisha Cook Jr. tiroteado por Jack Palance y muriendo sobre el barro como si fuera una rata en la película de Stevens. Y está, por descontado, la deuda con Sergio Leone, empezando con Eastwood convertido en un nuevo *Hombre Sin Nombre*, parco en palabras y de mirada penetrante, y que se hace patente en detalles como los largos gabanes de *Stockburn* y su banda (idénticos a los de los pistoleros de **Hasta que llegó su hora**), e incluso en determinados instantes de puesta en escena (cf. los insertos del palo que va girando en el aire durante la pelea del *Predicador* contra los hombres, armados con bastones, que agreden a *Hull*; o en general la planificación del largo duelo final del *Predicador* contra *Stockburn* y sus asesinos, cuyo ritmo recuerda poderosamente al Leone más 'dilettante').

No obstante, el gran mérito de **EL JINETE PÁLIDO** reside en que, en efecto, todo eso está ahí pero en ningún instante se impone sobre la narración, a modo de apuntes en los márgenes de un relato que, a la postre, acaba siendo radicalmente personal. En este sentido, el film recoge los mejores aciertos de los dos anteriores westerns de su autor y anuncia algunos de los trazos que predominarán en la posterior **Sin perdón**. De **El fuera de la ley** retoma, mejorándola si cabe, la vigorosa secuencia de apertura: el ataque a caballo de los hombres de *Coy LaHodd* (Richard Dysart) contra la colonia de buscadores de oro de Carbon Canyon, resuelta mediante un admirable montaje que va mostrando la amenazadora aproximación de los jinetes y la tranquilidad progresivamente perturbada del campamento. De **Infierno de cobardes** recupera en parte su aureola fantástica: inmediatamente después del ataque de los pistoleros de *LaHodd*, la joven *Megan* entierra a su perrito, muerto de un disparo, y reza una oración en la cual se entremezclan la plegaria y el reproche hacía esa divinidad aparentemente indiferente ante el sufrimiento humano; el rezo de la chica, pidiendo un milagro, se alterna con un montaje en paralelo de planos encadenados del *Predicador* cabalgando

hacia la zona, como respondiendo simbólicamente a esa ingenua oración; más tarde, la llegada del *Predicador* al campamento se solapa con una lectura en voz alta de *Megan* de un fragmento del libro del "Apocalipsis": "Miré y vi un caballo bayo, y el que cabalgaba sobre él tenía por nombre Mortandad, y el infierno le acompañaba". Pero en esta ocasión el componente 'fantastique' de **Infierno de cobardes** está rebajado en aras de una sugestiva ambigüedad: el cuerpo del *Predicador* está marcado por seis heridas de bala, la misma cifra de disparos con los cuales al final abatirá a *Stockburn*, a quien secuencias atrás hemos oído hablar de alguien que conoció en el pasado y cuya descripción coincide con la del *Predicador*; "Pero es imposible que sea el mismo -aclara-. Ese hombre está muerto".

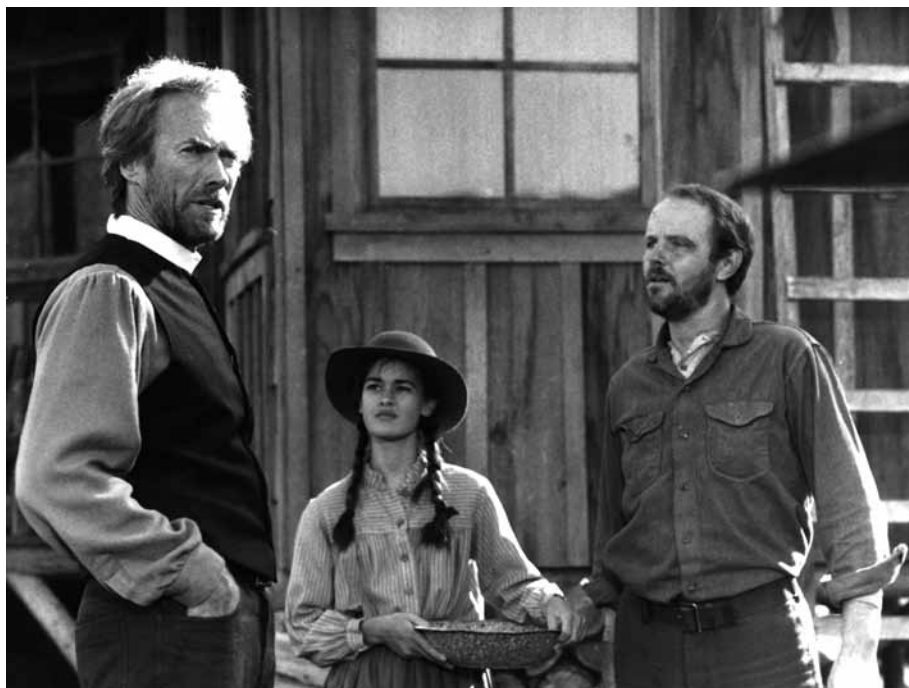
Lo mejor de **EL JINETE PÁLIDO** reside en que toda esa carga ambigua y premonitoria está puesta en escena con una sencillez digna de encomio, que va ganando en espesor secuencia a secuencia, casi plano a plano. Eastwood recupera la iluminación tenebrosa de **Infierno de cobardes** y **El fuera de la ley**, pero en esta ocasión la contrapone a la belleza luminosa de unos espléndidos paisajes naturales, y esa manera de fotografiar (gran trabajo del operador Bruce Surtees) tiene, asimismo, relieve dramático: los bosques, los cielos nublados, el barro y la nieve que cubren las calles del pueblo, la montaña que *LaHodd* perfora con sus surtidores de agua a presión y el arroyo donde



los colonos buscan pepitas de oro se combinan con numerosas escenas oscuras, bien sea en interiores poco iluminados, bien en exteriores nocturnos débilmente alumbrados por una hoguera, en las cuales los personajes dan rienda suelta a sus sentimientos más turbulentos: la primera vez que el *Predicador* se aparece ante *Hull*, *Sarah* y *Megan* luciendo su alzacuellos, que casi parece brillar en la oscuridad; el intento de soborno del *Predicador* por parte de *LaHodd*; la conversación de los colonos alrededor del fuego y su decisión de no ceder al chantaje de *LaHodd*; en particular, la sensible resolución de los diálogos íntimos del *Predicador* con *Megan* (que le confiesa su enamoramiento adolescente) y luego con *Sarah* (haciéndole partícipe, a su vez, de su amor adulto). Es tal la belleza de los mejores momentos de **EL JINETE PÁLIDO** que se hace perdonar algunos aspectos poco trabajados del guión, sobre todo lo relativo al gigantesco secuaz de *LaHodd* encarnado por Richard Kiel, cuyo tímido intento de impedir la violación de *Megan* a manos del hijo de *LaHodd*, *Josh* (Chris Penn), o su ayuda al *Predicador* durante la demolición de la extractora de *LaHodd* resultan poco comprensibles.

Texto:

Tomás Fernández Valentí, "El jinete pálido: seis balas, una venganza, una oración", en estudio "Clint Eastwood, el fuera de la ley de Hollywood", rev. Dirigido, diciembre 2008.





Martes 24 • 21 h.

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

BIRD

(1988) • EE.UU. • 161 min.

Título Orig.- Bird. **Director.-** Clint Eastwood. **Guión.-** Joel Oriansky.

Fotografía.- Jack N. Green (Technicolor).

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

Temas con Charlie Parker.- "Lester leaps in", "I can't believe that you're in love with me", "Ornithology", "Lover man", "April in Paris", "All of me", "Now's the time", "Cool blues", "Laura".

Productor.- Clint Eastwood. **Producción.-** Malpaso Productions para 20th Century Fox. **Intérpretes.-** Forest Whitaker (Charlie Parker), Diane Venora (Chan Parker), Michael Zelniker (Red Rodney), Keith Davis

(Buster Franklin), Samuel E. Wright (Dizzy Gillespie), James Handy (Esteves), Michael McGuire (Brewster), Damon Whitaker (Charlie Parker, joven) Sam Robards (Moscowitz), Bill Cobbs (dr. Caulfield), Morgan Nagler (Kim). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



1 Oscar: Sonido (Les Fresholtz, Rick Alexander, Vern Poore y Willie Burton).
Festival de Cannes: premio mejor actor (Forest Whitaker) y
gran premio de la comisión técnica (banda sonora).

Película nº 15 de la filmografía de Clint Eastwood (de 37 como director)

Música de sala:

"The Cole Porter Songbook" (1950-1954)
Charlie Parker

-Acaba de estrenarse **BIRD**. No es la primera vez que cuenta usted la historia de un músico que va a morir. Ya lo hizo en **El aventurero de medianoche**. Nos da la impresión de que se acerca usted a ese tipo de personajes como para captar su último suspiro.



-Tampoco es la primera vez que ocurre este tipo de historia. Artistas innovadores como Charlie Parker, extremadamente creativos por un lado y totalmente autodestructivos por otro ya existieron antes. No sólo músicos sino otro tipo de artistas han hecho lo mismo durante siglos. El personaje de **El aventurero de medianoche** habría podido

llegar a triunfar si no hubiese tenido tanto miedo al éxito. Por el contrario Charlie Parker se impuso pronto. Por una u otra razón quería vivir a cien por hora. ¿Sabía que no le quedaba mucho por vivir como sugiere la película, o se trataba simplemente de falta de disciplina?

-Pero ¿por qué le interesan esas películas? ¿Tiene la impresión de tratar de salvar algo que desaparece con esos personajes?

-Es posible. Pero creo que lo que me atrajo sobre todo fueron las historias, porque estaban bien construidas y el tema me parecía más bien provocador. Escogí **El aventurero de medianoche** porque me había gustado el libro. Pero no creo que agotase el tema en esa película. No dejé pues pasar la oportunidad de hacer un film sobre Charlie Parker como la ocasión última de explorar esa mentalidad. ¿Por qué me atraen ese tipo de historias? La verdad es que no lo sé. Un psiquiatra habría podido encontrar la respuesta pero yo no puedo. Lo que me fascina es quizás el hecho de ver a alguien rechazar todos los dones que la naturaleza le ha dado.

-Esos personajes parecen ser lo contrario de usted. Usted es un superviviente; se parece más al personaje de Dizzy Gillespie que al de Charlie Parker.

-Es posible. Pero eso no me ayuda a analizar mejor al no superviviente. Sobrevivir es importante. Sobrevivir es ir hacia delante. Creo que es sobre todo una cuestión de disciplina. Charlie Parker tenía mucho que decir musicalmente pero no tenía la fuerza para ir más allá. No habría podido ser director de una orquesta de jazz. Escribía mucha música pero no habría podido hacer orquestaciones.

-En la escena que tiene lugar en la playa, en California, Dizzy cuenta su secreto a Charlie. Le dice más o menos: "si los demás quieren verme muerto, yo no les voy a ayudar". En ese momento el espectador espera el secreto de Charlie, que no llega. ¿Con-

siguió usted encontrar la respuesta? ¿Cuál era el secreto de Charlie Parker?

-Siempre hay un punto vulnerable incluso en alguien muy fuerte. Y Charlie Parker era muy fuerte. Sus interpretaciones desprendían una fuerza enorme. Pero esa vulnerabilidad que en algunas personas es secundaria, en él era primordial. Además no soportaba la vulnerabilidad



de los demás; por ejemplo, la de su hijita enferma. No podía enfrentarse a ese tipo de problema, se veía obligado a huir marchándose a tocar a California. ¿Qué conclusión podemos sacar de esto? Sencillamente, que hay personas que pueden superar su vulnerabilidad y otras que no. Es lo que quiere decir Dizzy en la escena de la playa. Dizzy es un nombre que sugiere un comportamiento erótico extravagante, y desde luego a veces hizo el payaso, pero al mismo tiempo consiguió organizarse la vida. Por eso sigue aún en activo. El sistema de Charlie Parker era diferente: fue rápido, dio un máximo de cosas en un mínimo de tiempo. Un relato como una melodía.

-El modo no lineal de contar la historia ¿existía ya en el guión original?

-Sí, absolutamente. Pero no había indicaciones sobre la manera de efectuar visualmente las vueltas atrás y las proyecciones hacia delante. Sólo decía: "Vuelta a 1946..."

-¿Sería posible contar la historia en orden cronológico?

*-Sí, a condición de que la película durase varias horas. Parecería más bien una saga en la que diferentes actores interpretarían al personaje en distintos momentos de su vida. En **BIRD** el relato sigue el fluir de la música.*

-BIRD da la sensación de ser una película muy clásica (recuerda al cine americano de los años cincuenta) y muy moderna al mismo tiempo, por su construcción.

-Eso es probablemente porque yo me he educado con películas clásicas pero trabajo en la actualidad.

-¿De qué modo trabajó usted con el director de fotografía, Jack Green?

¿Qué tipo de indicaciones le dio?

-Ya hicimos juntos otras películas en las que utilizamos una luz muy dura para hacer una imagen muy contrastada. Como la mayor parte de la película se desarrolla por la noche,



pensé que era el momento de usar lo que llamamos una luz-afecto, es decir, una luz que actúe sobre la historia, que la ilumine dramáticamente. Muchas historias en el cine se ven debilitadas por una luz plana, sin relieve. Así que dije a los técnicos que íbamos a hacerla como si fuese blanco y negro en color. Los trajes, los decorados

y todo lo demás están concebidos como para una película en blanco y negro. Pensamos en términos de color. Tratamos de recrear ambientes. Para hacer una escena con gente en una habitación oscura se pone la fuente luminosa detrás de la ventana, se intercala la lluvia y se deja la luz únicamente para producir un efecto dramático. El resto del tiempo estarán a oscuras. Así se obtiene una película con altos y bajos y se evita el efecto televisivo del decorado uniformemente iluminado. Es importante que los ambientes cambien con las escenas. Jack Green, el encuadrador que trabajó con Bruce Surtees en mis películas anteriores, comprendió muy bien el problema. Es una película muy buena para un operador jefe porque en cada escena la iluminación es muy importante.

-¿Hace usted ensayos antes de rodar?

-No. Hablo con los actores pero no ensayo nunca. Siempre tengo miedo de dejar un buen ensayo sin filmar, una buena toma fuera de las cámaras.

-Lo interesante de **BIRD es que usted no pone nunca el acento en el decorado y los trajes. Filma a menudo en plano general y la luz nunca permite advertir si se ha preocupado mucho de la reconstrucción histórica.**

-La dirección artística es algo muy importante en esta película, pero es un trabajo que se hace antes del rodaje. Cuando ruedas ya no piensas en las flores de la pared. Si se las ve en la imagen, mejor, y si no, pues que no se vean. Lo primordial es lo que pasa en la escena y no los detalles decorativos que sitúan la época.

-¿La grabación de la música exigió mucho tiempo y energía?

-No fue muy difícil de realizar; fue largo organizarla. Una vez que escogimos los fragmentos que queríamos utilizar, Lennie Niehaus, que supervisó la música, se ocupó de los detalles técnicos. Él escribió las partituras para los músicos que tocan junto a las grabaciones originales de Charlie Parker.

-Nos parece que esa escena en el club es un poco el principio del 'showbiz' y que Charlie está aún al otro lado. Y cuando muere, muere como un niño delante de la televisión: su muerte es el fin de una época.

-Es el principio de la era del rock y del videoclip, de los efectos de iluminación y de los efectos especiales.



Una época en la que ya no se cuentan historias, sino que se muestran imágenes.

En 1986, Clint Eastwood, con el 72 por 100 de los votos, se convierte en alcalde de Carmel (California), una pequeña localidad de veraneo donde rodó su primera película y donde posee, entre varios bienes inmuebles, un restaurante llamado 'Hog Breath's Inn'. El cargo dura sólo dos años, pero bastan para que vuelva a ser el centro de interés en los medios de comunicación. ¿Es que Eastwood se está preparando para suceder al ex-actor que en ese momento reside en la Casa Blanca? Precisamente cuando la fama vuelve, Eastwood se lanza al proyecto más ambicioso y menos comercial de su carrera: **BIRD**, un film sobre la vida de Charlie 'Bird' Parker (1920-1955: el apodo parece venir, prosaicamente hablando, de su afición a la carne de pollo), el saxofonista que renovó el jazz a principios de los años 40 y que está considerado como uno de los padres del 'bebop'.

Desde 1981, en los archivos de la Columbia, permanece olvidado un guión de Joel Oliansky -director de **El concurso** (*Competition*, 1980)- sobre la vida de Parker. Eastwood piensa que ya puede permitirse el lujo de rodar lo que quiere y decide volver a la música de su juventud, sorprendido probablemente por las semejanzas entre la vida autodestructiva de Parker y la de *Red Stovall*, narrada en **El aventurero de medianoche**. "Los americanos sólo han creado dos formas de expresión verdaderamente originales: el western y el jazz" declara. Quiere asegurarse el guión, por lo que tiene que convencer a la Columbia para realizar un intercambio con el de **Venganza**, después realizado por Tony Scott (*Revenge*, 1990), que estaba en posesión de la Warner. Pero en la Warner no están muy satisfechos, sobre todo porque Eastwood no elige como protagonista a Richard Pryor -según estaba previsto al principio-, sino al poco conocido -aunque excelente- Forest Whitaker. Al menos es una época que está marcada por un renacimiento del interés hacia el jazz, sobre todo después de **Alrededor de la medianoche** (*Round midnight*, 1986) de Bertrand Tavernier, donde el anciano saxofonista Dexter Gordon interpreta a un personaje inspirado en Bud Powell, otro protagonista del 'bebop'. East-

wood rueda **BIRD** con entusiasmo y absoluta libertad y se presenta entre las películas a concurso en el Festival de Cannes. Con un jurado prevenido (y no se puede esperar otra cosa con Ettore Scola como presidente) tiene que conformarse con el premio al mejor actor y el premio de la comisión técnica.

BIRD es una narración no lineal claramente comparable a una pieza de jazz (aunque más bien de John Coltrane o de Ornette Coleman que de Parker), con numerosas digresiones-improvisaciones a partir de un núcleo temático. Ya el guión de O'Liarski, según ha declarado Eastwood, contemplaba los continuos vaivenes temporales en torno a la trama de los últimos días de *Parker*: pero es probable que Eastwood, junto a Joel Cox, haya intentado darle a la sintaxis una mayor libertad. Eastwood es aficionado a las elipsis y a los saltos temporales vertiginosos, que le permiten enlazar sucesos lejanos en el tiempo pero temáticamente cercanos: el comienzo, con las tres imágenes de *Parker* haciendo música mientras se va convirtiendo en adulto, nos sitúa rápidamente en el centro de la película -la música-, proporcionando al mismo tiempo muchos particulares sobre la formación del protagonista. El film tiende a jugar sobre todo con los contrastes: tras un *Buster* engreído que se burla del joven *Parker* viene a continuación un *Buster* furioso por el éxito de su rival; a la secuencia de *Charlie* y *Chan* enamorados sigue otra secuencia en la que *Chan* confiesa estar embarazada de otro. A veces los saltos generan una desorientación momentánea, como cuando tras la imagen de *Parker* inclinándose sobre el cochecito de *Kim* viene un plano subjetivo en el que *Kim*, efusiva, llama a la ventanilla del automóvil que trae a *Parker* a casa: un 'giant-step', para emplear una metáfora de Coltrane sobre los intervalos, no de la narración sino de las escalas musicales.



BIRD no es una biografía en el sentido tradicional empezando por su estructura narrativa, analógica y poética más que histórico-descriptiva. En la película aparecen secuencias, de fuerte connotación simbólica que es difícil situar cronológicamente: como las apariciones de un perturbador traficante en silla de ruedas al que *Parker* dedicó sarcásticamente una pieza de su repertorio, 'Moose

the Mooche'; o el leitmotiv del plato y del frasco de tintura de yodo que salen por los aires. Además no hay posibilidad de enfocar la historia desde un punto de vista unitario, como podría ser el de un *Parker* moribundo que ve, en un breve montaje a ráfaga, la 'película' de su propia vida. De hecho los puntos de vista están a menudo contenidos unos en otros, como muñecas rusas. Uno de los primeros flash-back, el de la calle 52, es introducido por una superposición del rostro de *Chan* en el presente (1955); después la narración se desplaza hacia *Buster* y visualiza sus recuerdos. Pero al final se vuelve a *Chan* en 1955, aunque es imposible que los recuerdos de *Buster* puedan estar contenidos en los de *Chan*. El efecto es el de un caleidoscopio vertiginoso, el de un plano secuencia en el tiempo que se suma a los planos secuencia de la cámara (es especialmente espectacular -y raro en el cine de Eastwood- aquel en el que el "alcalde" de la calle 52, un hombre locuaz y codicioso, habla de las excelencias de los distintos locales ante posibles clientes).

Desde la época en que se narraba jugando con distintos planos temporales, sobre todo a finales de los años 60 en películas como **A quemarropa** (*Point Blank*, John Boorman, 1967) y **Petulia** (Richard Lester, 1968), no se asistía a una similar ruptura de la linealidad narrativa: pero Eastwood no intenta mimetizar la complejidad fragmentaria de lo real, como hacían aquellos directores, sino más bien contar una historia compleja del modo -paradójicamente- más simple posible. Eastwood piensa por imágenes, no por conceptos, y por ello no tiene la necesidad de respetar un tiempo que transcurre, en cualquier caso, hacia un final inexorable. El único tiempo vectorial de la película es el de la música y es suficiente.

Decir que **BIRD** es un film nocturno es una constatación obvia: gran parte de la acción -como es propio en la vida de un músico de jazz- se desarrolla tras la puesta de sol. Eastwood pide a Jack N. Green una luz dura. No tiene importancia que pasen desapercibidos los escenarios y el vestuario: **BIRD** no es un biopic ni siquiera en la pedantería filológica que también afecta en parte a **Alrededor de la medianoche**. Por el contrario, la luz del día, en **BIRD**, tiene una connotación funesta: es el momento de los funerales (hay dos en toda la película: los funerales de la hija de *Parker* -en los que el padre no está presente- y los del propio *Parker*), la aniquilación de un sueño en una narración que está marcada por un ritmo en definitiva onírico.

Eastwood subraya el lado autodestructivo de *Parker* (y ha sido criticado por ello) más que su lado creativo: y no sólo porque muestra (a decir verdad con bastante pudor y sin dramatismo excesivo) su dependencia de la droga. **BIRD** es la historia de una huida de la realidad, de los amigos, de la mujer amada, de la música (*Parker* no se preocupa por los discos, ni se indigna -al contrario que *Chan*- cuando la radio emite arreglos vocales de alguna pieza suya): una huida que no se dirige hacia ninguna utopía. El viaje de amor emprendido con *Chan* sobre un caballo blanco concluye en los dos extremos de una línea telefónica. Es precisamente el teléfono el medio de comunicación ideal entre

Charlie y *Chan* que, incluso cuando están juntos, se ven casi siempre separados por la lógica -nunca tan apropiada- del campo-contracampo.

La muerte está presente desde el comienzo (el joven *Parker* ve el cadáver de un toxicómano), pero precisamente por ello Eastwood no quiere ennoblecer el sufrimiento del personaje y enfría el 'pathos' con detalles crueles. La llamada telefónica de *Parker* dictando los telegramas -con el perfil de Whitaker en plano medio y la sombra de *Audrey* al fondo, recordando que *Charlie* no está donde debería estar- es un ejemplo de lo que Eastwood entiende por melodrama: el plano secuencia, tan cargado de emociones y de pormenores, se rompe con el detalle -aparentemente didascálico y pleonástico- de la telegrafista que registra los mensajes, y va seguido por un primerísimo plano de la jeringuilla iluminada por la luz del alba. Es la realidad la que prevalece frente a la presunta gradeza del dolor: el prosaísmo de las cosas, mucho más apabullante que las lágrimas. Frente a la tragedia Eastwood capta en todo momento la burla del destino, la incongruencia (*Parker* siempre se encuentra en el lugar equivocado: en casa de *Audrey*, en casa de *Nica*), el desconcierto (los dos prestidigitadores de televisión que hacen reír a un *Charlie* ya agonizante).

BIRD es una película que sorprende por su escasa, grandilocuencia: seca en los diálogos (siempre pregunta-respuesta, incluso cuando son prolongados y dolorosos: *Charlie* y *Chan* bajo la lluvia, en el coche, en la llamada telefónica final) y elíptica en las imágenes (no vemos la muerte de la niña ni tampoco se cuenta: se ve sólo la llegada de *Chan* y de la niña al hospital; después un hombre interrumpe a *Parker*, que está tocando, para comunicarle algo). El romanticismo, más que en los hechos, se concentra en un ritmo de sueño en la tonalidad negra como la tinta que impregna las imágenes. Desde luego no es un romanticismo fácil ni inmediato, sino soterrado y avergonzado de sí mismo, si bien se concede salidas que son fulgurantes dentro del cine de Eastwood: *Charlie*-príncipe azul que va a buscar a *Chan* en un caballo blanco o *Charlie* que entra en casa mientras suena un aria de Mario Lanza (da la impresión de que la canta él mismo, ya que sus labios parecen pronunciar la letra) y juega con los niños. Quizás a *Parker*, un hombre maldito pero no rebelde, un condenado que no tiene nada de satánico, se adapta un comentario del protagonista de "The Passion", una narración de Djuna Barnes, que define el amor como "ir derechos hacia el horror". Y el de Eastwood es un auténtico trabajo de amor: un homenaje (y no una hagiografía) tan emotiva que va directamente hacia el horror y se convierte en contemplación de la muerte.

BIRD ha suscitado la polémica. Un sector de aficionados al jazz ha lamentado sus inexactitudes biográficas. El personaje de *Buster* es una invención de Olianski y parece que *Parker* no estaba escandalizado por la nueva música comercial; más bien le divertía. Pero en el cine el purismo nunca da resultados: y tampoco se entiende por qué tendría que provocar un escándalo el hecho de que Eastwood haya querido atribuir

a Parker su opinión sobre una música que ha nacido de una costilla del jazz. El Parker de Eastwood es también un símbolo del artista americano destruido por el show business: si lo quisiéramos reducir a los límites de la verdad biográfica, lamentaríamos entonces que Eastwood no lo haya mostrado desnudo, dando



un paseo bajo los efectos de la droga. De todos modos no ha faltado voluntad de rigor biográfico si Oliansky se ha basado en las memorias inéditas de Chan Parker y en los recuerdos de Dizzy Gillespie y de Red Rodney.

Más oportunas han sido las críticas a la banda sonora. Eastwood, en un primer momento, pensó que un saxofonista como Charles McPherson podía grabar de nuevo las piezas de Parker, pero después decidió aislar el saxofón de Parker de las grabaciones originales, acompañarlo con diversas bandas creadas para la ocasión. Eastwood actuó con una intención puramente práctica -obtener una calidad sonora acorde con los tiempos- y tuvo la precaución de contratar músicos que habían tocado con Parker (como el bajo Roy Brown o el mismo Red Rodney) o afines al estilo 'bebop' (como Jan Faddis, Ron Carter, Walter Davis Jr. y Monty Alexander). El resultado, aunque técnicamente excelente, ha producido muchas sorpresas: y desde luego no es erróneo afirmar que, del mismo modo que el saxo de Parker es inimitable, también lo son la batería de Max Roach o el piano de Lennie Tristano, que en algunos casos lo acompañaron en aquellas mismas grabaciones¹.

Todavía más grave -pero más injustificable- es la acusación de que Eastwood, como hombre blanco, se ha apoderado de una cultura que le es extraña. Spike Lee, mientras

1. Un crítico sueco llegó a hablar de sacrilegio comparando lo hecho por el cineasta con una versión de **Casablanca** (Michael Curtiz, 1942) en la que, salvo Bogart y Bergman, el resto de los actores, que giran a su alrededor, se hubieran sustituido. Puede lamentarse, es cierto, que Miles Davis y Dizzy Gillespie fueran sustituidos por músicos actuales, pero también pueden comprenderse las razones de Eastwood al negarse a conservar un sonido que hubiera dado a la película una connotación demasiado histórica (las secciones rítmicas se resentían terriblemente de los registros de la época) e intentar llegar a un público no sólo constituido de aficionados al jazz. Por lo demás, el realismo y la simple lógica pueden justificar su decisión. En efecto, cuando Parker tocaba en público, lo que los espectadores oían era realmente el sonido de su sección rítmica, no la ahogada reproducción que de ella dan los célebres discos para Savoy y Dial. (Bertrand Tavernier & Jean-Pierre Coursodon, **50 años de cine norteamericano**).

hacia promoción de su película sobre jazz **Cuanto más mejor** (*Mo' Better Blues*, 1990) declaró que sólo un negro habría podido rodar un film sobre Parker. Eastwood replicó: "el hecho de ser blanco y de rodar una película sobre negros (o viceversa) no tiene importancia. Si el señor Lee quiere rodar un film sobre Beethoven, adelante: es probable que le salga bien". Seguro que a Eastwood le importa menos el color de la piel de Parker que el hecho de que sea un gran artista americano: pero no por ello pasa por alto las discriminaciones que Parker debe sufrir a causa de su piel. La escena en la que Parker toca música 'klezmer' en una boda judía (anticipándose muchos años a las investigaciones del clarinetista negro Don Byron) y aquella en la que Rodney se exhibe tímidamente en un blues deberían ser ejemplos del humanitarismo de Eastwood, defensor de la inteligencia y de la ironía. En todo su cine Eastwood ha intentado, de una manera que muchos podrían juzgar idealista o utópica, ir más allá de las distinciones de raza: pero desde luego esta vez no se le puede tachar de paternalista si muestra como algo del todo normal y justificado que un negro sea idolatrado por un irlandés (Red Rodney) y que sea amado por mujeres blancas. Para un blanco no es poco y es exactamente lo contrario de lo que ocurre generalmente en las películas de Hollywood: y si Spike Lee aparenta no darse cuenta de ello, muchos otros reconocen su buena voluntad.

Texto:

Alberto Pezzotta, **Clint Eastwood**, col. Signo e Imagen/Cineastas, n° 31, Cátedra, 1997.

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

Del tema 'Lover Man', que Charlie Parker grabó el 29 de julio de 1946, alguien ha dicho que es "como los gritos de Van Gogh después de cortarse la oreja puestos en música". Sus notas, "llenas de amargura y frustración, eco de una pesadilla que llega de lo más profundo de un subterráneo" -como ha escrito Ross Russell, organizador de aquella sesión y biógrafo de Parker- revelan lo que el músico estaba pasando en aquellos momentos, hundido por la depresión y la imposibilidad de procurarse drogas: unos días después apareció en el pabellón psiquiátrico de la cárcel de Los Ángeles, para pasar luego al hospital de Camarillo, donde permanecería seis meses.

Es fácil imaginar un tratamiento apocalíptico de esta escena, el que sin duda le darían Ken Russell o Andrzej Zulawski, tremendistas diplomados. Pero la visión muy 'low key', casi desdramatizada, que le da Eastwood es característica no ya del tono de esta película inusualmente sombría -la vida de Parker no fue un colmo de dichas- sino de su honradez. Porque **BIRD** rechaza la canonización de Parker, la fácil celebración del héroe romántico, la compasión compungida, el victimismo a que

tan proclives suelen ser las películas sobre 'jazzmen'. El racismo está presente, pero desde su ángulo más sarcástico, en la disparatada gira por el Profundo Sur donde *Bird* tiene los bemoles de presentar al judío irlandés y trompetista *Red Rodney* como un negro albino cantante de blues. Y la droga no se glorifica, por cuanto se expone claramente que *Parker* era consciente de que la heroína no le hacía tocar mejor. Paradójicamente, ese *Don Quijote* en el cuerpo de *Sancho Panza* aparece así aún más patético. Y la escena de los cuatro desesperados telegramas a su mujer, *Chan*, al morir su hija *Pree*, resulta increíblemente desgarradora; al lado, la realmente sentida **Alrededor de la medianoche** resulta sentimental y casi llorosa.



BIRD se toma importantes libertades con la vida de Parker y con su música, pero lo hace con inteligencia y sensibilidad. Lo deficiente de las grabaciones históricas de este genio del jazz casi inaudibles en buena parte e inaceptables para el estándar de calidad sonora en las películas de hoy, obligó a que los solos parkerianos se regrabasen con un nuevo acompañamiento, una solución heterodoxa pero resuelta con innegable maestría técnica. Y ciertas anécdotas significativas de la breve existencia de Parker se desplazaron de contexto para otorgarles una más intencionada significación. Dos ejemplos. Primero, tocando aún adolescente en la banda de Count Basie, *Parker* se perdió en un solo y el batería Jo Jones, airado, le cortó, arrojando un platillo por el aire. En la película, ese incidente tiene lugar en un concurso, y *Parker* toca 'Cherokee', un tema que aún no se había escrito entonces pero gracias al cual descubrió el músico años más tarde el arte de extender los acordes, básico de su estilo, como le cuenta a *Rodney* en una bella escena; el platillo que vuela por los aires en cámara lenta, por otra parte, se erige imaginativamente en uno de los motivos claves de la película. Segundo, el día de Año Nuevo de 1955 el último de su vida, Parker le citó al empresario Robert Reisner este verso de Omar Kyyam:

*"Come fill the Cup, and in the fire of Spring
Your winter garden of Repentance fling;
The Bird of Time has but a little way
To fluffer -and the Bird is on the Wing".*



En la película, *Parker* lo pronuncia ante su imagen en un espejo, antes de intentar suicidarse, a la manera de epitafio...

Son dos muestras de la ambición del (muy notable) guión de Joel Oliansky -centrado en el año final de la vida de Parker con continuos saltos atrás y adelante- por componer un verdadero retrato cinematográfico del músico. Propone una estructura compleja al servicio de un personaje definitivamente complejo, que sería un reto para cualquier director. Eastwood le ha hecho frente con el aplomo, la economía y la humildad de un cineasta mayor. El ambiente -una calle 52 que se diría el decorado de **Ellos y ellas** (*Guys and dolls*, Joseph L. Mankiewicz, 1955) rediseñado por Edward Hopper, interiores siniestros que parecen iluminados por Rembrandt o Goya- está recreado con elegante concisión. Los momentos felices abundan, desde la tímida visita a Stravinsky hasta el encuentro con *Buster Franklin* en una banda de rock y el préstamo de su saxo para "ver si podía tocar más de dos notas a la vez". Y los caracteres de *Parker* y *Chan* -magníficamente interpretados- se muestran con gran agudeza y comprensión. **BIRD** lleva como exergo una frase de Scott Fitzgerald, "no hay segundo acto en las vidas americanas", que revela la seriedad con que Eastwood -siempre fascinado por un cierto tipo de americanos solitarios, introvertidos, alienados, obsesionados por la muerte- se acerca a este extraordinario personaje.

Texto:

José Luis Guarnier, "Bird", en sección "Críticas Cine", rev. Fotogramas, febrero 1989.

Hay un par de momentos de **BIRD** en el que su protagonista, el saxofonista *Charlie Parker* (Forest Whitaker), expresa verbalmente su satisfacción cuando comprueba que una improvisación jazzística con su saxofón se combina armoniosamente con la melodía base interpretada por la orquesta sobre la cual se superpone: “*encaja*”, dice. Por el contrario, cuando advierte que esa armonía no se produce, expresa justo lo contrario: “*no encaja*”, afirma; eso mismo es lo que exclama, para sí mismo, la primera vez que ve, estupefacto, al antiguo saxofonista de jazz *Buster Franklin* (Keith David) actuando exitosamente en una sala abarrotada tras haber dejado de lado el jazz y haberse pasado al rock & roll (yendo más lejos, en un momento de descuido, *Charlie* se apodera del saxo de *Franklin* y huye con él tocando ‘bebop’, el estilo de jazz que ha contribuido a crear junto con el trompetista *Dizzy Gillespie*, como si de este modo intentara devolverle al instrumento musical de *Franklin* la dignidad que ha perdido en aras de la demanda comercial de discográficas y representantes).

En cambio en **BIRD**, la película, todo sí que encaja. A partir de un intrincado guión de Joel OLIANSKY, cuya compleja estructura a base de flashbacks consigue eludir o minimizar no pocas convenciones de los biopics, o films biográficos, Eastwood firma aquí una elaborada pieza de orfebrería narrativa cuya brillante resolución le granjeó el prestigio del cual goza en la actualidad. La ecuanimidad con que lo muestra todo es una de sus grandes bazas de cara a conseguir un completo retrato de *Charlie Parker* que en ningún momento cae ni en lo hagiográfico ni en el sensacionalismo. La película arranca con dos cortas secuencias sin diálogos, en las cuales vemos, recorrido por un par de lentos travellings en movimiento lateral, el porche de la humilde casa de campo donde nació *Parker*; primero es un niño, luego un muchacho que empieza a practicar con el saxo. Tras este arranque descriptivo, el film nos sitúa en un club de Nueva York donde *Parker*, ya adulto, está deleitando al público con una brillante ‘jam session’. De ahí pasamos a *Parker* volviendo a su casa, borracho, donde le espera su esposa *Chan* (Diane Venora): una excelente secuencia que dibuja a la perfección el estado de la relación entre marido y mujer, su situación familiar (dos hijos pequeños y el recuerdo de uno muerto) y económica (la necesidad acuciante de dinero), y el estado personal de *Parker* (adicto a las drogas, desesperado y siempre inquieto, intenta poner fin a su vida bebiéndose un frasco de yodo que está en el botiquín del cuarto de baño).

Entre esas primeras imágenes de la infancia y juventud de *Charlie Parker* y las inmediatamente posteriores secuencias en su casa hay un lapso temporal de varios años que el film va rellenando mediante sucesivos saltos en el tiempo, hasta el punto de que puede decirse que, al igual que en el jazz, cada uno de los flashbacks parece tener el mismo espíritu libre e improvisador. La mencionada secuencia de *Parker* en su hogar da paso a una imagen onírica, que se repite varias veces a lo largo del metraje, de un misterioso plano al ralentí en el cual vemos el platillo de una batería atravesando el encuadre; más tarde sabremos que ese platillo es el que le arrojó, en señal de burla y

desprecio, el batería del grupo que acompañaba a *Buster Franklin* la noche en que este último, probando a nuevos talentos musicales, dejó que *Parker* tocara a su lado, y éste lo hizo con un estilo tan personal e innovador que no gustó a nadie, ganándose las risas del público (el flashback en el cual *Franklin* evoca esa primera y fallida actuación de *Parker* se abre y se cierra mediante unos encadenados no menos logrados: un primer plano de *Franklin*, empezando a narrar sus recuerdos, se encadena con un nuevo primer plano de *Franklin* en el pasado tocando el saxo en esa noche fatídica para *Parker*, y el primer plano de *Franklin* riéndose de la, a su entender, penosa actuación de *Parker* da paso, por encadenado, al mismo primer plano de *Franklin* sobre el cual arrancaba su evocación). Pero, y volviendo a la imagen del platillo de batería volando al ralentí, tal y como Eastwood lo muestra hace pensar en una especie de “platillo volante”: de nave espacial imaginaria mediante la cual se expresa el estado alucinado de los pensamientos delirantes de un *Parker* abotargado por los narcóticos y el alcohol.

De hecho, a pesar del notable realismo de las situaciones y el carácter verosímil de los hechos narrados (así como de las extraordinarias interpretaciones naturalistas de Forest Whitaker y Diane Venora, ambos memorables en su labor), **BIRD** acaba siendo una película que tiene mucho de fantasmagórico. Eastwood es bien conocido por su afición a filmar las escenas de interiores con una escasa iluminación que hace que muchas de ellas transcurran en una oscuridad casi total; ya hemos mencionado a lo largo de estas líneas que esa atmósfera tenebrosa tiene una función variada según en qué contexto dramático se produzca; si bien es verdad que en ocasiones dicha oscuridad tiene la habitual función de sugerir inquietud y peligro, como en **Escalofrío en la noche**, en otras también está asociada a momentos de relajación y felicidad de los personajes, tal y como pasaba en **Primavera en otoño**; y, en otras, como en **El aventurero de medianoche**, a instantes de confesiones íntimas (la asimismo mencionada conversación de *Red* y *Whit* en el coche, en la que el primero le cuenta a su sobrino la historia del gran amor de su vida); la oscuridad también puede aparecer con ambas finalidades en una misma película, como hemos apuntado respecto a **El jinete pálido**, donde ilustra por igual momentos delicados (conversaciones del *Predicador* con las dos mujeres que le aman) como de tensión (conversación del *Predicador* con *LaHood*, cuando primero intenta sobornarle y luego le amenaza de muerte). Pero probablemente en ningún otro film de Eastwood la oscuridad ha sido, como en **BIRD**, tan fantasmagórica (salvo, probablemente, en **Infierno de cobardes** y la posterior **Sin perdón**, westerns que se distinguen por sus atmósferas enrarecidas); fantasmagoría que está a tono con el estilo sinuoso y un tanto misterioso con el cual Eastwood afronta este relato, a medio camino entre el respeto que le suscita, dado su declarado amor por el jazz, el *Charlie Parker* artista, y el patetismo que transmite en torno al *Charlie Parker* ser humano, destrozado por las drogas, el alcohol, las úlceras y la dolencia cardíaca que acabó prematuramente con su existencia a los 34 años de edad, si bien el forense que identificó su

cadáver creyó que se trataba de un hombre de 65 años... Abundan, en este sentido, los momentos que describen la vida y los ambientes por los cuales se movía *Parker* como si fueran fragmentos de duermiveela, o los recuerdos, deformados por los estupefacientes, de un drogadicto: el largo plano en cámara móvil, casi un plano-secuencia, que sigue los movimientos y las explicaciones del portero de un night-club que va recorriendo la calle y anunciando a los transeúntes los grandes artistas de jazz que actúan en los clubes de la calle (un momento de un virtuosismo raro de ver en Eastwood, cuyos travellings suelen ser escuetos y muy calculados); la inquietante imagen del “camello” que reparte drogas en silla de ruedas; la ya famosa secuencia, resuelta en plano fijo, en la cual, tras haberse enterado de la muerte de su hija, *Parker* lleva a cabo sucesivas llamadas por teléfono dictando telegramas para su mujer (cada llamada es más y más dolorosa, hasta que la última ya es, directamente, una petición de ayuda para sí mismo...); la muerte de *Parker*, mirando por televisión un programa de humor y riéndose a carcajadas cada vez más intensas, hasta que un infarto siega su vida.

Texto:

*Tomás Fernández Valentí, “Bird: cuestión de encaje”,
en estudio “Clint Eastwood, el fuera de la ley de Hollywood”, rev. Dirigido,
diciembre 2008.*





Viernes 27 • 21 h.

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

CAZADOR BLANCO, CORAZÓN NEGRO

(1990) • EE.UU. • 112 min.

Título Orig.- White hunter, black heart.

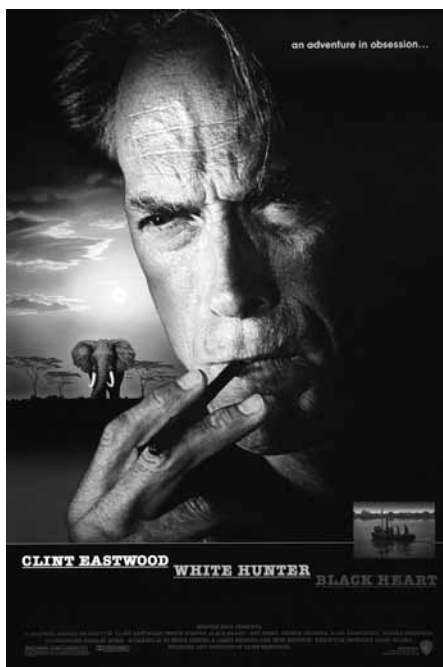
Director.- Clint Eastwood. **Argumento.-**

La novela homónima (1953) de Peter Viertel. **Guión.-** Peter Viertel, James Bridges y Burt Kennedy. **Fotografía.-** Jack N. Green (Technicolor). **Montaje.-** Joel Cox.

Música.- Lennie Niehaus. **Productor.-** Clint Eastwood. **Producción.-** Malpaso Productions / Rastar Pictures para Warner Bros.

Intérpretes.- Clint Eastwood (*John Wilson*), Jeff Fahey (*Pete Verrill*), George Dzundza (*Paul Landers*), Alun Armstrong (*Ralph Lockhart*), Marisa Berenson (*Kay Gibson*), Charlotte Cornwell (*Miss Wilding*), Richard Warwick (*Basil Fields*), Timothy Spall (*Hodkins*), Catherine Neilson (*Irene Saunders*), Mel Martin (*sra. McGregor*), Clive Mantle (*Harry*), Mathias Chuma (*Kivu*).

Versión original en inglés con subtítulos en español.



Película nº 16 de la filmografía de Clint Eastwood (de 37 como director)

Película nº 54 de la filmografía de Clint Eastwood (de 67 como actor)

Música de sala:

Música tradicional africana

CAZADOR BLANCO, CORAZÓN NEGRO es la primera ocasión para Eastwood de rodar una película sobre el cine: una etapa obligada para todo autor, aunque prefiere, de forma más modesta, decir que deseaba rendir homenaje a John Huston, muerto en 1987. Eastwood imita incluso su gesto y su voz y deja claro que la película que está rodando *Wilson* es sin duda **La Reina de África** (*The African Queen*, 1951) -con unos socios deslucidos de Humphrey Bogart y Katharine Hepburn-, mientras que en el libro de Peter Viertel la película en fase de elaboración contaba otra historia. Pero *Wilson* también es un personaje típico de Eastwood y su alter ego: como él, también Eastwood está rodando una película descabellada, sin preocuparse por las expectativas del público. *Wilson*



es testarudo hasta el masoquismo como *Ben Shockley* o *Gunny*, y es autodestructivo como *Red Stovall*; pero como *Josey Wales* y, más aún, como *Bronco Billy*, es un espíritu libre que no juzga a los hombres por su raza y vive en una especie de carnaval permanente.

Sin embargo son numerosas las novedades del personaje con respecto a sus predecesores. Para empezar, *Wilson* es un intelectual, capaz de expresar claramente su propia poética: un artista que, como Eastwood, valora la independencia, pero no quiere adoptar una pose esnob y despreciar el cine al que pertenece, el de Hollywood. Además *Wilson* está corroído por una obsesión profunda y blasfema que lo convierte en una especie de *Ahab* de tierra firme.

Para *Wilson*, matar un elefante, el ser más majestuoso de la creación, es peor que un delito: es *"un pecado, el único que se puede cometer pagando una licencia"*.

El director, que ya se ha comparado con Dios por su facultad de decidir la suerte de sus personajes, también quiere imitarlo en la realidad, en la medida en que le está permitido (*"pagando una licencia"*): un acto sumamente inútil, pero que le parece mucho más verdadero que la película que no quiere decidirse a rodar. *Wilson* sólo se entusiasma con su film si se convierte en real: como cuando prueba el barco de vapor en los rápidos. Pero su derrota, obviamente, es inevitable: Dios lo castiga a través de una persona interpuesta, provocando la muerte de *Kivu*, para que sienta de modo más intenso el peso de su locura y de sus ilusiones.

Cuando vuelve al poblado descubre que es un extraño: el lenguaje de los tambores lo condena. A pesar de sus buenas intenciones se ha comportado realmente como un



“gran cazador blanco”, según los reproches de *Landers*. Al contrario que los africanos, *Wilson* no entiende “la diferencia entre deporte y vida real”: ha querido vivir la realidad como si fuera una película, en vez de rodar una película verdadera, y ahora no le queda más remedio que plantearse de nuevo sus ambiciones y volver a ocuparse de la ficción, dando inicio a un film que el espectador nunca verá. Cuando *Wilson* pronuncia la palabra “acción” suena ahora como una litote: no puede haber acción en algo tan miserable como el cine, impotente frente a la muerte y a la realidad. Como *Gunny*, *Wilson* también juega en serio, pero esta vez pierde.

En **CAZADOR BLANCO, CORAZÓN NEGRO** no encontramos ni el folclore ni los lugares comunes de las películas sobre cine: falta el entusiasmo por la fábrica de sueños, la mitificación de los enredos entre ficción y realidad, el tormento de la película interminable que se le escapa de las manos al director como en **The Last Movie** (1971) de Dennis Hopper. El film de *Wilson* es más bien un film no-inicial, que cuando comienza provoca el final del film-marco. El guión va sembrando sutilmente la narración de discusiones sobre el final de la película, desde el momento en que *Irene*, la petulante amante de *Wilson*, cuenta la conclusión de un “melodrama cinéfilo” que parece recordar la última secuencia de **El tercer hombre** (*The third man*, Carol Reed, 1949), con los dos protagonistas que se entrecruzan y se alejan. *Wilson* y *Verrill*, como *Huston* y *Viertel* (que había reelaborado el guión original de James Agee), discuten sobre la oportunidad del ‘happy end’: y al final *Wilson* (como *Huston*) da la razón a su guionista¹. ¿Pero Eastwood? El final de **CAZADOR BLANCO, CORAZÓN NEGRO**

1. Respecto al definitivo final feliz de **La Reina de África**, sigue existiendo la doble versión de que fue una imposición de la censura o bien que, según cuenta Peter Viertel, lo que pasó fue que *Huston* se fue enamorando de sus dos personajes y abandonó la idea de matarlos.

no es alegre: es una de las más duras y desconsoladas constataciones de los límites del cine, de su incapacidad para tomar contacto con la realidad y más aún para tener un valor salvador o terapéutico. Así Eastwood se sitúa en la línea de pesimistas como Rainer Werner Fassbinder -**Atención a esa prostituta tan querida** (*Warnung vor einer heiligen Hütte*, 1970)- y Abel Ferrara -**Snake Eyes**, 1993- que en la de Fellini o Truffaut.

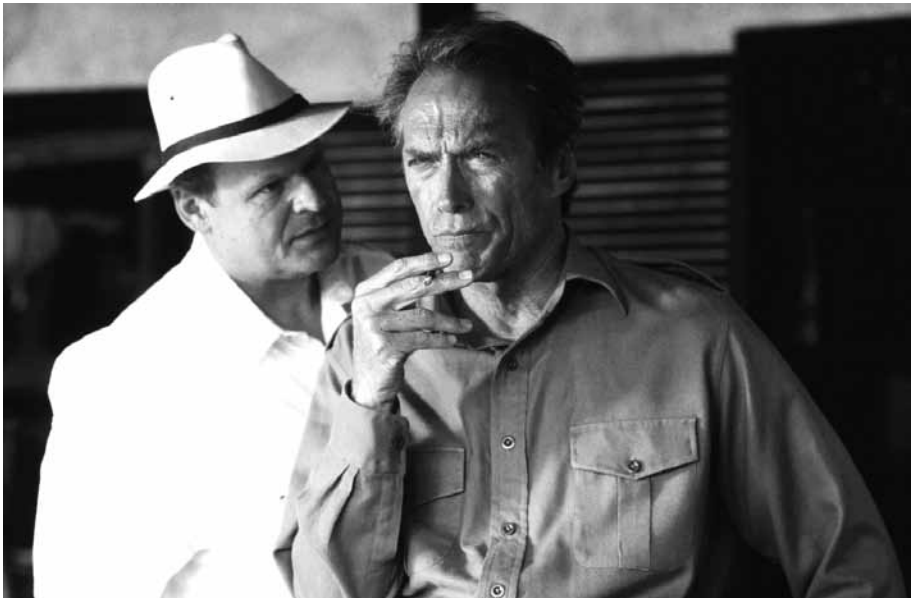
En **CAZADOR BLANCO, CORAZÓN NEGRO** es la mirada de la cámara la que registra en primer lugar este 'impasse' frente a lo real. Ya en el primerísimo plano del bailarín disfrazado de gorila -que cierra la secuencia del strip-tease en el local londinense- había una interrupción, una extraña dilación que es señal de desconcierto. Cuanto más próxima está la realidad más difícil es aferrarla: y no es casualidad que la mirada del disfraz haga referencia al primerísimo plano del elefante con ojos desmesuradamente abiertos que traspasa a *Kivu* con sus colmillos: un viaje iniciado con una África postiza y kitsch concluye en la piel de un animal auténtico y enfurecido.

Wilson se marcha a África debido a las exigencias del realismo, pero no por ello consigue entrar en el corazón del continente. Permanece fiel a su naturaleza de hombre blanco, democrático y generoso pero paternalista y simplificador. Eastwood, por su parte, parece temeroso de explotar demasiado el color local africano: si tiene que grabar alguna danza nunca recurre a los planos totales, sino que las descompone en primeros planos de manos y pies. Hay atardeceres y tomas aéreas, pero nada espectacular ni de postal como en **Memorias de África** (*Out of Africa*, 1985) de Sydney Pollack. Hay animales, pero no una épica de la caza ni



documentalismo alguno como en **iHatari!** (*Hatari!*, 1962) de Howard Hawks. A pesar de ello la presencia de la naturaleza es tan patente como en una película de Werner Herzog y a su film **Fitzcarraldo** (1981) -metáfora sobre la inutilidad de la creación cinematográfica- hace referencia, quizá no de forma casual, la secuencia del barco en los rápidos. Aunque no sea abundante el "montaje prohibido" (así definía André Bazin el hecho de no mostrar en un mismo encuadre a los dos protagonistas de una escena: en este caso, el cazador y el animal), Eastwood capta de modo sobrecogedor la furia del elefante; y muestra perfectamente el cielo africano, que se oscurece en el transcurso de pocos minutos para desgarrarse en una tormenta. ¿Eastwood consigue el éxito donde falla *Wilson*? Sí, pero a condición de tirar por la ventana -como habría hecho *Wilson*- todas las reglas comerciales correctas.

Tras su aparente linealidad, **CAZADOR BLANCO, CORAZÓN NEGRO** es una película llena de dilaciones, elipsis (clamorosa la del barco al borde de la cascada, a la que sigue la vuelta tranquila de *Wilson* al campamento), divagaciones. Una película en la que, hasta la muerte de *Kivu*, prácticamente no sucede nada: una película sobre el derroche y la pérdida de tiempo, que habla de su proceso de formación sin tener que recurrir a mecanismos narrativas intelectualoides. Una película que carece a todas luces de equilibrio: con veinte minutos iniciales rodados en Inglaterra que sirven sobre todo para desorientar al espectador -que se encuentra frente a un Eastwood director, intelectual y mujeriego- y un no-final, un final brusco y abierto que sólo se veía en las películas de los años 70.



Pero **CAZADOR BLANCO, CORAZÓN NEGRO** es una de las películas de Eastwood mejor rodadas. Desde la primera secuencia, en la que prepara con divertido suspense su aparición tras un periódico abierto, interpretando el papel, bastante poco creíble, de un jinete “preparado para la caza del zorro”, Eastwood director se mueve con una inesperada desenvoltura: alterna fluidos travellings con encuadres muy elaborados y teatrales, casi kubrickianos, como procede en escenografías para él tan insólitas como un palacio del siglo XVIII. En África el estilo cambia ligeramente: el uso de la steadycam se hace más nervioso, como en el partido de fútbol o en la secuencia del mono que roba el guión. Eastwood, en estos casos, no quiere reproducir el caos de forma mimética y naturalista, sino crear un modo de ver la realidad inestable y provisional: un gran paso adelante con respecto a la década precedente, en la que abundaba el uso de la cámara en mano. Esta última sólo se emplea apropiadamente en la secuencia, fulmínea y heladora, de la muerte de *Kivu*.

Eastwood siempre ha sentido predilección por el plano subjetivo (incluso hay uno del mono que arranca las páginas del guión ante la furia de *Landers*) y semi-subjetivo y aprovecha la profundidad de campo con mayor determinación que en el pasado -exceptuando **El aventurero de medianoche** y **El jinete pálido**. Pero sobre todo sabe crear encuadres sin centro, inestables como los caracteres: por ejemplo cuando en un primer plano aparece un busto sin cabeza y al fondo -pero igualmente enfocado- otro personaje. El rostro de Eastwood (“corazón negro”) aparece siempre en la sombra y la fotografía de Jack N. Green renuncia a la belleza superficial, prefiriendo contrastes duros y colores con poco brillo: una elección más cercana, quizás, a la de una película de Idrissa Ouedraogo que a una película hollywoodiana. La imagen parece también atormentada por las mismas dudas de *Wilson* y, como la narración, carece de fondeadero. El fundido en negro que sigue a la palabra “acción” no podría ser un final más apropiado.

Se ha lamentado que Jeff Fahey-*Verrill* no haya tenido la talla necesaria para mantenerse a la altura de *Wilson*-Eastwood: pero las indecisiones del actor pertenecen también al personaje. Eastwood, en cambio, ha realizado probablemente su mayor esfuerzo como actor por aquellas fechas. Los largos primeros planos que soporta sin dificultad ya no son herméticos como en los primeros westerns, ni están invadidos por una ironía soterrada como en **El jinete pálido** o **El sargento de hierro**: pasan como el cielo africano de la indiferencia al desaliento, de la locura a la desesperación.

Texto:

Alberto Pezzotta, **Clint Eastwood**, col. Signo e Imagen/Cineastas, n° 31, Cátedra, 1997.



Sería peligroso utilizar a *John Wilson* (trasunto del realizador de **La Reina de África** en la novela y en el film de Eastwood) para sacar conclusiones sobre la persona o la obra de John Huston, pero también resulta casi imposible resistirse a ello. No es un juego gratuito, por lo demás: el retrato de Huston ficticio de Viertel coincide demasiado con el del cineasta auténtico que había hecho Lillian Ross un año antes en "Picture" como para permitirse pasarlo por alto. Pero es mejor dejar para el final las implicaciones morbosas o simplemente divertidas de comparar a Huston con su doble; la magnífica película de Eastwood es lo suficientemente rica en sugerencias como para ocuparse de ella sin necesidad de recurrir a carnaza cinéfila (des)mitificadora.

Dentro de la carrera de Clint Eastwood como realizador, **CAZADOR BLANCO**, **CORAZÓN NEGRO** pertenece, como **El aventurero de medianoche**, **Bird** o la misma **Bronco Billy** a la categoría de películas que no se inscriben claramente en uno de los géneros clásicos; por eso mismo es de esperar que será más apreciada por aquellos colegas que, razonablemente molestos por su imagen estelar de icono americano, nunca han mostrado interés por el trabajo de Eastwood en el western o el cine policíaco. En Francia, donde Eastwood ya está reconocido como autor (en esto siempre se nos han adelantado...), recuerdo que, a propósito de **Impacto súbito** (una excelente película que formaba parte, ay, de la denostada serie de *Harry el sucio*), se describió su estilo (y



esto se publicó en Positif, no en Cahiers) con el término clasicismo.

Y ese mismo término es el que se nos viene a la mente al contemplar las imágenes de **CAZADOR BLANCO, CORAZÓN NEGRO**, incluso en su primera mitad el film da la impresión de tener un montaje blando o cierta falta de agilidad, hasta que se cae

en la cuenta de que, incluso los que despotricamos contra el videocineclip, hemos perdido la costumbre de ver una película contemporánea que vaya construyendo su propio ritmo (iba a decir interno, pero ¿qué es el ritmo externo, el de la discoteca de debajo de la sala del cine?), sin recurrir a ningún tipo de énfasis o efectismos. Eastwood es un narrador de estirpe clásica, cada vez más depurado, efectivo y conciso hasta el laconismo; en esto último se parece, como ya he dicho alguna vez, a los personajes míticos, de género, que interpreta como actor... con una ventaja respecto a éstos: Eastwood el director es parco pero nunca inexpresivo y, además, mucho mejor hablado (incluso cuando al dirigir él, o su fotógrafo habitual, Jack Green, recurren al peor de los tacos de la gramática actual del cine, el zoom, que en los momentos que se utiliza en **CAZADOR BLANCO, CORAZÓN NEGRO** está integrado en la puesta en escena y no es, como es habitual, una forma de eludirlo). Dicho esto, hay que puntualizar que el clasicismo de Eastwood viene aquí matizado por una tendencia a encuadrar en plano corto (ésta debe ser la película africana con menos planos generales de la historia del cine) y a buscar la forma más oscura de fotografiar cada escena (ésta debe ser la película en exteriores más tenebrista desde **El jinete pálido**). Pero, en definitiva, el estilo de la película hace que Eastwood pueda reclamar para sí la filosofía sobre la sencillez en el arte que discuten en una de las escenas el director *John Wilson* y su amigo el escritor *Peter Verrill*.

La relación entre estos dos hombres constituye el núcleo dramático del film. *Wilson*, el artista, es brillante, imprevisible y aparece centrado en sí mismo hasta la irresponsabilidad; cultiva cierto dandismo y logra de los demás lo que quiere siempre; puede ser muy generoso pero elige unilateralmente quién es amigo suyo y quién no, a estos últimos les reserva un trato de condescensión o directamente humillante. El personaje de *Verrill* funciona primordialmente como reflejo inverso o contrapunto de tan exuberante personalidad: acepta, hasta cierto punto, la posesiva forma de dominación amistosa que le dispensa *Wilson*, y su relación, en principio apenas empañada por los diferentes

grados de responsabilidad de los dos hombres ante el rodaje que están preparando, sólo se deteriora realmente cuando *Verrill* se niega a aceptar la mística noción de coraje viril que pretende imponerle *Wilson* en relación a la caza mayor. Entre estos dos puntos de fricción de *Wilson* con su amigo -la actitud profesional ante el rodaje de una película y el equipo humano que depende de ellos, y la actitud ante la caza considerada como una forma casi metafísica de probarse a uno mismo- discurre el movimiento temático de la película, que sólo resuelve su conflicto externo (el último plano, a la voz de "acción", termina con el 'impasse' provocado por el director en la producción de "The African Trader") cuando *Wilson* se enfrenta a las trágicas consecuencias de su obsesión. Significativamente, lo primero que le dice *Wilson* a *Verrill* después de dicha tragedia es que tenía razón al querer terminar la película con un 'happy end'; anteriormente habían discutido al respecto y el director se había empeñado, contra la opinión más razonable y pragmática (y menos artística) del guionista, en prescindir de los gustos del público y los productores y en hacer volar al final en pedazos a la rígida solterona humanizada y al borrachín capitán semirreformado.

Semejante cambio de opinión, aún bajo el impacto emocional que ha recibido *Wilson* previamente, puede ser interpretado como una claudicación pasajera de un artista inconformista o como el choque final de una mentalidad atractiva pero caprichosa con el principio de realidad, que le hará finalmente poner los pies en tierra (en vez de tirarse sin red y "caer siempre de pie", como ha hecho hasta entonces en su vida y en su trabajo). El cómo se interprete depende de la actitud que se tenga ante esa noción romántica del artista, genial por errático y heterodoxo, que he mencionado más arriba. Y precisamente lo que dice la película de Eastwood es que vivir la vida -por así decirlo- no hace que uno sea necesariamente mejor artista, como no se es mejor sabio por ser distraído; al contrario, montar a caballo, pilotar aviones con o sin parche en el ojo o matar magníficos elefantes africanos, es decir, ser un director aventurero, no mejora una película, aunque sea de aventuras, si el director se niega a enfrentarse a los problemas reales de la producción.

Curiosamente, Eastwood, al que hemos llamado clásico, parece desmontar aquí el dispositivo mítico que se sigue aplicando a tantos directores pioneros de la edad dorada del cine. Pero el magnífico twist final de film, lo que aleja a la película de defender cierta concepción reaccionaria del artista como aplicado funcionario laboral de horario fijo, es la naturaleza profunda del capricho que aparta a *Wilson* de los deberes de su oficio; finalmente, se llega a intuir que sí puede existir una oscura relación directa entre su obsesión por cazar un gran elefante y su capacidad de llevar a la pantalla una visión personal², que su falta de concesiones ante el equipo que le espera para rodar puede tener que ver con su negativa a hacer concesiones en su trabajo como narrador

2. En inglés, el verbo "shoot" contiene simultáneamente el sentido de "disparar" y de "filmar"; en la película, en un momento dado, un personaje establece la conexión entre ambos sentidos.

a sueldo de una industria conformista. *Wilson* dice que quiere matar al animal más impresionante del planeta porque no es un simple crimen sino un auténtico pecado; su obsesión por el elefante se revela entonces no como una vana emulación de la mítica viril de un Hemingway, sino como una forma de locura iluminada que recuerda a la del capitán *Ahab*. Para *Wilson*, su elefante es su *Moby Dick*.

Para acabar, hay que volver a la sombra que sobre *Wilson* ejerce su doble real. Algunas de las ideas sobre la figura del artista que pone la vida por encima de su trabajo son evidentemente aplicables a John Huston, también por lo que se refiere a la valoración que algunos han hecho de su obra queriendo proyectar sobre ella su atractiva personalidad vital -por no hablar de que la frase sobre el pecado de matar a un elefante la pronunció realmente Huston, que llevaría a la pantalla **Moby Dick** (1956)-. Pero quiero detenerme en la parte más anecdótica del paralelismo Huston/*Wilson*, para resaltar el magnífico trabajo de aproximación que ha realizado Clint Eastwood como intérprete para encarnar a alguien tan poco parecido a él (con el chiste adicional de que *Harry el sucio* dé vida a un personaje de houstoniano perdedor que es derrotado en una pelea y no consigue cobrar su pieza). Eastwood se adecúa como un guante al retrato de Huston que traza Lillian Ross en "Picture", presentando a un *Wilson* que dibuja bocetos o pasea a zancadas cuando piensa; narrador, bromista y fumador empedernido; que trata a sus amigos con paternalismo cómplice y a sus productores (aunque sean sus socios o sus mejores aliados) como un torero; lleno de una vitalidad exuberante pero un tanto forzada que se corresponde con una faceta oscura latente; y, finalmente, con una aparente capacidad congénita para eludir, en los dos sentidos, el bueno y el malo, los compromisos de su oficio.

Texto:

Antonio Weinrichter, "Cazador blanco, corazón negro: retrato de artista aventurero", en sección "Análisis", rev. Dirigido, Mayo 1990.

(...) Que el núcleo de la construcción dramática de **CAZADOR BLANCO, CORAZÓN NEGRO** sea la conflictiva personalidad de *John Wilson*, la versión de Huston que interpreta el director, hace que el metraje se centre en definir sus contradicciones, sus rarezas: en la mayor parte de las escenas, Eastwood opone lo que dice su verborreico protagonista -sorprende gratamente, de hecho, verle interpretar con tanta solidez a alguien tan expansivo, cuando acostumbra a relacionársele con héroes taciturnos e inexpresivos- con sus acciones no verbales, sean simples miradas o muestras de sensibilidad como dibujar a mano alzada a la *sra. McGregor* (Mel Martin). Todo para intentar ofrecer un retrato lo más complejo y rico posible de lo que, en realidad, no deja de ser una idealización de la figura de Huston.

De hecho, la película gana en complejidad y en interés cuando abandona ese espíritu de reconstrucción hollywoodiense y traslada la acción al continente africano. En parte porque Eastwood, como buen experto en el género del western, aprovecha el formato panorámico para dejar que los entornos tomen protagonismo dentro del plano, así como para que afecten a los personajes y marquen sus acciones -por eso los exteriores son arrebatadoramente luminosos, llenos de aire, mientras en los interiores la fotografía es mucho más oscura y angustiosa-. Y en parte porque, a partir de ese instante, la película se convierte en una historia de aventuras, que arrastra al espectador junto a *Wilson* en su búsqueda de un elefante al que cazar -para demostrarse a sí mismo, y a los que le rodean, su absoluta falta de respeto hacia la vida-, y en la que el director demuestra su pulso para la tensión en escenas como la del descenso por los rápidos. Sin embargo, la mirada de Eastwood sobre el alter ego de Huston, pese a que realmente está construido desde un ángulo admirativo, notablemente entusiasta, también está teñido de una cierta amargura, de una lectura crítica hacia su comportamiento. Así pues, la primera secuencia de la película, que relaciona a *Wilson*, cabalgando a toda velocidad por su finca, con *Pete Verrill*, que acude a verle en avión, puede leerse como una metáfora visual del tipo de aventurero salvaje que es uno, frente a la naturaleza cauta del otro; aun así, que aquél monte con perfecta vestimenta de jockey, y además por un territorio que conoce a la perfección debido a la proximidad a su hogar, sirve para evidenciar que, en el fondo, pese a su rebeldía, no es más que un burgués malcriado, que compensa el sentimiento de culpabilidad que le provoca tener



la vida solucionada con un cierto impulso autodestructivo. De ahí que, durante todo el metraje, Eastwood dé una imagen muy poco heroica de su protagonista, y le muestre incapaz de superar las hazañas físicas que se marca -cfr. la pelea a puñetazos con el racista *Harry* (Clive Mantle) o la propia caza del elefante-: así remarca que, en el fondo, no es más que un charlatán que esconde su inmadurez, su egoísmo, así como una sensibilidad mucho mayor de lo que está dispuesto a reconocer, detrás de una capa de supuesta dureza a la que contribuye la imagen rocosa, masculina, del propio director.

En ese sentido, hay en la película un plano extraño, inesperadamente perturbador, que viene a anticipar los problemas que va a encontrar *Wilson* en el continente africano: durante la secuencia del night-club, en la que tanto el director como *Verrill* confraternizan con el resto del equipo artístico de la película que rodarán en África, se produce un espectáculo de baile que viene a ser una especie de reproducción del ángulo más sexual de **King Kong** (Merian C. Cooper & Ernest B. Schoedsack, 1933), con una sosias de Fay Wray y otro bailarín vestido de gorila. Al final de su danza, la primera queda en el suelo, mirando al infinito, mientras Eastwood acerca poco a poco la cámara a la máscara falsa e inexpresiva del segundo, mientras suena un tambor africano de fondo: lo que parece un simple detalle de fondo se convierte, así, en una alegoría de la actitud turística, en el fondo ignorante, con la que *Wilson* va afrontar su búsqueda de un elefante al que cazar.

Texto (extracto):

Tonio L. Alarcón, "Cazador blanco, corazón negro",
en dossier "El cine dentro del cine", rev. Dirigido, octubre 2011.

CAZADOR BLANCO, CORAZÓN NEGRO es hasta cierto punto una consecuencia lógica en la carrera de muchos realizadores que, como Eastwood, llegados a un determinado punto de las mismas, parecen sentir la necesidad de llevar a cabo lo que suele denominarse como una 'reflexión sobre su propio oficio', en la línea pongamos por caso de títulos como **Cautivos del mal** (*The bad and the beautiful*, 1952) / **Dos semanas en otra ciudad** (*Two weeks in another town*, 1962), ambos de Vincente Minnelli, **8 y medio** (*Otto e mezzo*, 1963), de Federico Fellini, **Fraude** (*F for Fake*, 1974), de Orson Welles, **La noche americana** (*La nuit américaine*, 1973), de François Truffaut, **El estado de las cosas** (*Der stand der dinge*, 1982), de Wim Wenders, **Ed Wood** (1994), de Tim Burton, **Irma Vep** (1996), de Olivier Assayas, u **800 balas** (2002), de Alex de la Iglesia, por citar rápidamente unos pocos. Para la ocasión, Eastwood escogió una novela de Peter Viertel convertida en guión por James Bridges, Burt Kennedy y el propio Viertel basados, libro y libreto, en las experiencias reales de este último durante el rodaje de **La Reina de África**. En **CAZADOR BLANCO, CORAZÓN NEGRO**,

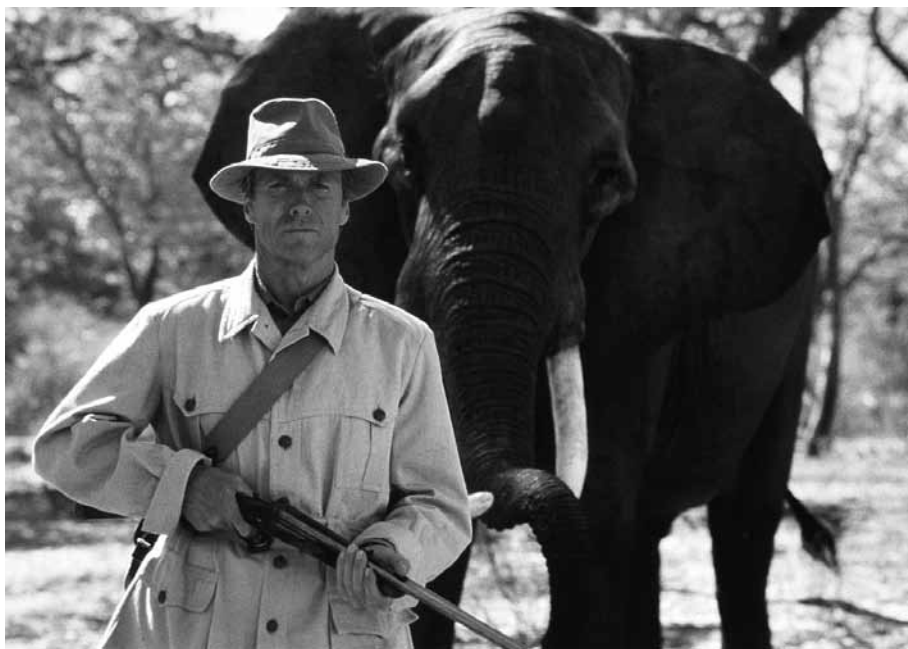


Eastwood interpreta a *John Wilson*, un realizador en el que no cuesta demasiado ver determinados rasgos popularizados y difundidos sobre la personalidad de John Huston, entre ellos su famoso carácter aventurero y su afición al boxeo: aquí, *Wilson* hace frente a un rudo empleado de hotel, más joven y fuerte que él, porque le ha visto tratar cruelmente a un criado africano que ha derramado accidentalmente el contenido de una copa sobre un invitado. Por su parte, Jeff Fahey encarna a *Pete Verrill*, el guionista no acreditado del film que *Wilson/Huston* quiere hacer en África.

CAZADOR BLANCO, CORAZÓN NEGRO fue por lo general muy bien recibida en el momento de su estreno. Eastwood ya había vencido muchas reticencias del pasado en torno a su personalidad cinematográfica y la calidad artística de su obra, y a partir de **El jinete pálido** y, sobre todo, de **Bird**, cada nueva película suya era recibida como agua de mayo, generando un entusiasmo tal que en ocasiones no siempre se correspondía con la validez de sus nuevas propuestas. Esta película es uno de estos casos: si bien se trata de un film digno de estima, no está a la altura de otros títulos de su autor inscribibles en los márgenes del cine de género que, sin tantas pretensiones, lo superan ampliamente: **Escalofrío en la noche**, **Infierno de cobardes**, **Primavera en otoño**, **El fuera de la ley**, **Ruta suicida**, **Impacto súbito** y **El jinete pálido**.

Vuelvo a insistir: **CAZADOR BLANCO, CORAZÓN NEGRO** no me parece en absoluto una mala película, pero sí un título de parcial interés y más irregular de

lo que suele admitirse. De entrada me atrevería a decir que, a pesar de que, como siempre en su autor, se trate de una obra impecablemente rodada y montada, se echa en falta una elaboración visual superior, hasta el punto de que el film carece, en buena parte, de densidad. Las ideas de puesta en escena, si bien correctas, tampoco resultan apasionantes; por ejemplo, en la primera secuencia, donde Eastwood pone en relación mediante un montaje en paralelo a *Wilson*, cabalgando a toda velocidad en su montura por la campiña que rodea su suntuosa mansión, y la llegada en avión de su amigo *Pete Verrill*, lo cual sugiere tanto un contraste como una equivalencia entre ambos (expresado, asimismo, en un plano general dentro de esta primera secuencia en la que el hombre a caballo y el que viaja en avión comparten la misma imagen); como luego veremos, *Wilson* es un hombre de acción, inteligente pero impulsivo, brillante pero megalómano, que le gusta hacer las cosas a su manera, mientras que *Verrill*, también aventurero, es más cauto y reflexivo, asimismo brillante pero no tan expansivo. Está claro, por tanto, que sean amigos, dada la afinidad existente entre ellos, pero también que no terminen de compartir las mismas ideas: *Wilson* convence a *Verrill* de que la película tiene que terminar con la muerte de los protagonistas, en una primera muestra de su visión nihilista y desesperada de la existencia; sin embargo al final, cuando vea por sí mismo las fatales consecuencias de su propia temeridad, le dará a su pesar la razón a *Verrill*, diciéndole que, en efecto, el mejor final para el guión es el



'happy end.'..., quizá porque ha comprendido que el final feliz tan sólo es posible en el cine y no en esa realidad que quiere dominar a su capricho.

Es precisamente en el dibujo de la temeridad de *Wilson*, visualizado en sus magníficas escenas finales, donde la película ofrece sus mejores propuestas. Al igual que Huston cuando rodó **La Reina de África**, o que John Ford cuando hizo **Mogambo** (1953), *Wilson* quiere aprovechar la estancia en tierras africanas con la excusa de hacer un film de aventuras para llevar a cabo su auténtico propósito: ir de cacería, y más concretamente, ir a cazar un elefante. La finalidad de la caza de ese animal tiene, según *Wilson*, una motivación más profunda que la mera práctica (me niego a añadir el adjetivo "deportiva") de la misma: matar a un elefante es peor que un crimen: es un pecado. Pero sólo cuando el intento de consumación de ese pecado acarrea la muerte de un guía inocente, *Wilson* depondrá su actitud, abandonará la cacería e iniciará el rodaje de su película, rindiéndose a la evidencia de que nadie, ni siquiera él, es capaz de controlar su propio destino, tan sólo puede manipular a su antojo lo que ocurra dentro de los márgenes de la ficción que él controla tras las cámaras. La idea es excelente y está bien expuesta, pero hasta que no se llega a la misma lo que cuenta **CAZADOR BLANCO, CORAZÓN NEGRO** es menos atractivo y, lo que es peor, convencional: una pequeña fiesta para cinéfilos, bien hecha pero sin auténtica emoción.

Texto:

Tomás Fernández Valentí, "Cazador blanco, corazón negro: cine dentro del cine",
en estudio "Clint Eastwood, el fuera de la ley de Hollywood", rev. Dirigido,
diciembre 2008.

Selección y montaje de textos:

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

Agradecimientos:

Ramón Reina/Manderley

José Manuel Jaspez

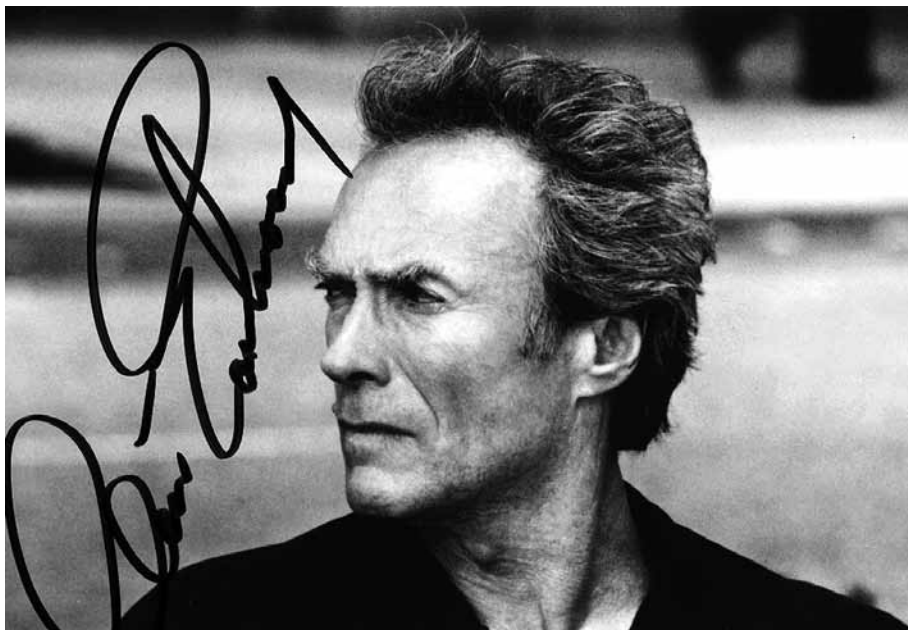
Miguel Sebastián (*in memoriam*)

CLINT EASTWOOD

Clint Eastwood Jr.

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

FILMOGRAFÍA (como director)¹



- 1971** ESCALOFRÍO EN LA NOCHE (*Play Misty for me*); **The beguiled: the storyteller** [corto documental].
- 1973** INFIERNO DE COBARDES (*High plains drifter*); **Primavera en otoño** (*Breezy*).
- 1975** **Licencia para matar** (*The Eiger sanction*).
- 1976** **EL FUERA DE LA LEY** (*The outlaw Josey wales*).
- 1977** **RUTA SUICIDA** (*The gauntlet*).
- 1980** **Bronco Billy**.
- 1982** **Firefox**; **EL AVENTURERO DE MEDIANOCHE** (*Honkytonk man*).
- 1983** **Impacto súbito** (*Sudden impact*).

1. Rev.Dirigido, enero 2009 & www.imdb.com/name/nm0000142/?ref_=tt_ov_dr#director

- 1985 **EL JINETE PÁLIDO** (*Pale rider*); **Vanessa en el jardín** (*Vanessa in the garden*) [episodio de la serie de tv **Cuentos asombrosos** (*Amazing stories*, 1985-1987), creada por Steven Spielberg, Joshua Brand y John Falsey].
- 1986 **El sargento de hierro** (*Heartbreak ridge*).
- 1988 **BIRD**.
- 1990 **CAZADOR BLANCO, CORAZÓN NEGRO** (*White hunter, black heart*); **El principiante** (*The rookie*).
- 1992 **SIN PERDÓN** (*Unforgiven*).
- 1993 **UN MUNDO PERFECTO** (*A perfect world*).
- 1995 **LOS PUENTES DE MADISON** (*The bridges of Madison County*).
- 1997 **PODER ABSOLUTO** (*Absolute power*); **MEDIANOCHE EN EL JARDÍN DEL BIEN Y DEL MAL** (*Midnight in the garden of good and evil*).
- 1999 **Ejecución inminente** (*True crime*).
- 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 zhengzhuan*, 1991)
Las cenizas del tiempo (*Dongxie xidu*, 1994-2008)
Chungking Express (*Chongqing senlin*, 1994)
Ángeles caídos (*Duoluo tianshi*, 1995)
Happy together (*Chunguang zhaxie*, 1997)
Deseando amar (*Huayang nianhua*, 2000)
2046 (*2046*, 2004)
Eros (*Eros*, 2004) Michelangelo Antonioni, Wong Kar-Wai y Steven Soderberg
My blueberry nights (*My blueberry nights*, 2007)





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 1st • 21 h. *Día del Cineclub / Cineclub's Day*

SIN PERDÓN (1992)

(UNFORGIVEN)

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

Viernes 11 / Friday 11th • 21 h.

UN MUNDO PERFECTO (1993)

(A PERFECT WORLD)

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

Martes 15 / Tuesday 15th • 21 h.

LOS PUENTES DE MADISON (1995)

(THE BRIDGES OF MADISON COUNTY)

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

Viernes 18 / Friday 18th • 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

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>

Puedes seguir las actividades del Cineclub Universitario / Aula de Cine en:

Facebook: Centro de Cultura Contemporánea. Universidad de Granada

Twitter: @Cen_Cultura_Con

o en nuestro blog: culturacontemporaneaugr.wordpress.com

Cineclub Universitario /Aula de Cine

centro de cultura contemporánea - vicerrectorado de extensión universitaria

