

# FASTWOOD

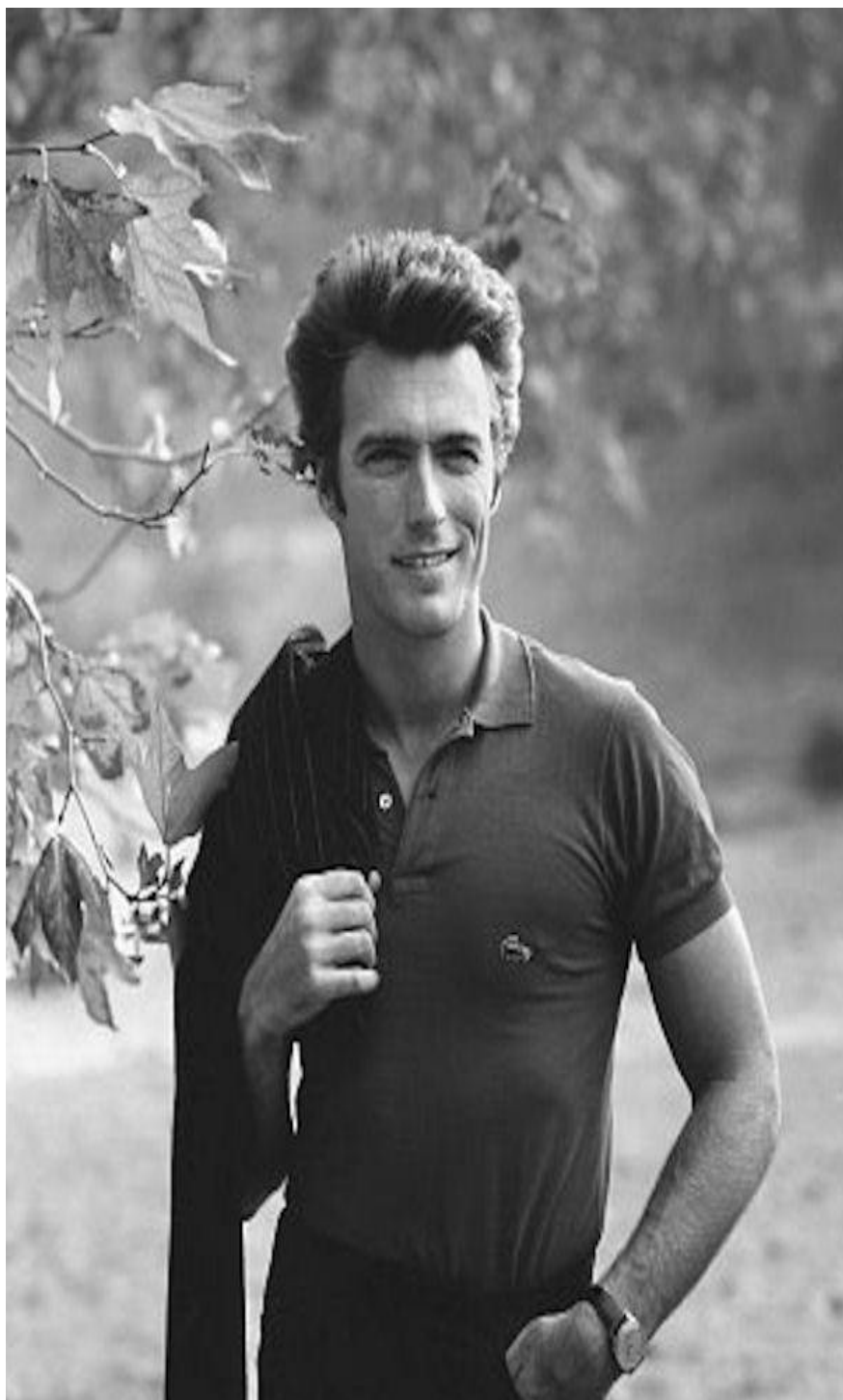
por quim casas / avatares del último cineasta clásico



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

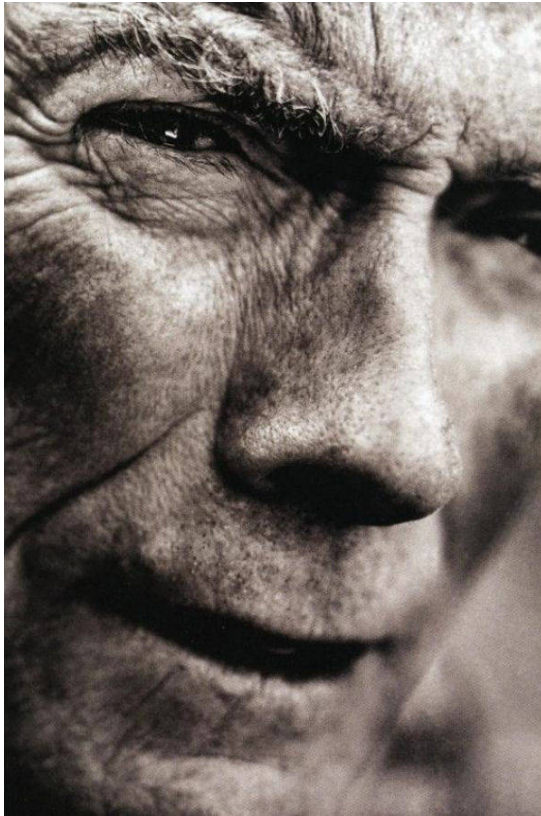
Además de análisis y comentarios sobre todas sus películas, este libro intenta mezclar la trama artística en su mismo contexto, esto es, se hace hincapié en los vaivenes, tanto cinematográficos como políticos, que han hecho que la obra de Eastwood se valorara en un sentido o en otro.

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





*Para Anton*



## CAPÍTULO I

## EL MISTERIO EASTWOOD



¿Por qué se considera hoy a Clint Eastwood como el último director clásico del cine estadounidense? ¿Qué ha ocurrido realmente en las tres últimas décadas para que la opinión de buena parte de la crítica, no tanto del público, al menos por lo que se refiere a Eastwood como sostén del *star system* hollywoodiense, haya visto modificados sus parámetros al acercarse a la obra del director, actor y productor? ¿Hay realmente tanta diferencia entre sus primeras películas y las últimas que ha realizado? ¿Es necesaria una reconsideración de sus films iniciales a la luz que arroja la madurez de los de estreno más reciente? ¿Ha crecido Eastwood como actor o, simplemente, escoge con mayor criterio los personajes que interpreta asumiendo sus limitaciones? ¿Por qué se acepta en los años ochenta un film políticamente tan poco correcto como *El sargento de hierro*, que en épocas no muy anteriores hubiera sido defenestrado con saña? ¿Era Eastwood un cineasta reaccionario en los setenta y encarna las virtudes de una cierta conciencia liberal en los noventa y en los primeros compases del nuevo milenio? ¿Qué ocurrió

para que pasara del individualismo a ultranza (*Harry el sucio*, *El fuera de la ley*, *Ruta suicida*) al estudio de la familia y la comunidad (*Bronco Billy*, *El aventurero de medianoche*, *El jinete pálido*)? ¿Por qué se alaba su tratamiento del jazz a partir de la espléndida película sobre Charlie Parker, cuando esta música de raíz negra, una de las únicas aportaciones culturales de los Estados Unidos según el propio Eastwood, ha tenido siempre un papel predominante en la obra del cineasta? ¿Era necesario que Jean-Luc Godard le dedicara uno de sus films, *Detective*, para que buena parte de la crítica europea empezara a tenerle en cuenta, de la misma forma que la dedicatoria de *Sin perdón* a Don Siegel y Sergio Leone pudo promover una repentina reconsideración del cine de estos dos realizadores tan presentes, de un modo u otro, en la carrera de Eastwood?

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

Por todo ello, Eastwood como cineasta y como personaje me parece un permanente misterio; un fascinante miste-



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

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

Eastwood firma películas ambientadas en distintas partes de la geografía estadounidense, con personajes totalmente enraizados en su forma de vida, pero es capaz también de procurar una mirada sobre las historias que se apar-

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

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

También es muy reseñable que esa marcada diferencia entre películas personales y necesidades comerciales se ha diluido con mayor rapidez de la esperada. Films como *Un mundo perfecto* —en el que Eastwood jugó bien la baza

Kevin Costner—, *Los puentes de Madison*, *Poder absoluto*, *Medianoche en el jardín del bien y del mal*, *Ejecución inminente*, *Space Cowboys* y *Deuda de sangre* han roto esa simbólica barrera y no pertenecen a ninguna de las dos categorías, sino que abrazan ambas indistintamente, situación de la que sobre todo se ha beneficiado el cineasta, que puede volcar temas y sugerencias personales sin tener la sensación de que se está haciendo el haraquiri comercial, como le sucedió con *Bird*.

Para poder realizar su biografía sobre Charlie Parker, considerada casi unánimemente como la mejor película de jazz de la historia, Eastwood debió interpretar en la misma época *La lista negra* (quinta y última pesquisa de Harry el sucio) y *El cadillac rosa* (un insensato cruce entre comedia, cine de acción y pandillas de moteros). Los directivos de Warner actuaban sibilinamente, pero actuaban. Si Eastwood quería jugarse algo más que un puñado de dólares de la compañía con su retrato largo en metraje, oscuro y epidérmico de la vida y obra de Parker, debía darles en compensación un par de películas que aseguraran, salvo contratiempos de última hora, mejores dividendos. La situación tácita, aceptada de buen grado por Eastwood, se había producido ya con el western *El jinete pálido*, al que siguió una película bélica de menor riesgo conceptual como *El sargento de hierro*, y se repetiría con *Cazador blanco, corazón negro* (inteligente descodificación del característico mito hollywoodiense, tomando como tema la obsesión de John Huston por cazar un elefante, lo que motivó el rodaje de la alabada *La reina de África*), tras la cual el contrato del cineasta con Warner incluía una película policíaca cargada de secuencias de acción espectacular como *El principiante*.

Por otra parte, el cine de Eastwood resulta muy rico y sugestivo si se pretende hablar de los conflictos ideológicos. La interpretación que en Estados Unidos se tiene de los conceptos políticos de la izquierda y de la derecha difie-

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

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

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

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

¿No es un desafío que un actor de su posición estable hiciera eso? A mí me parece, más que nada, un atractivo misterio que invalida muchas teorías esparcidas sobre el ci-

ne norteamericano y la escasa ductilidad de sus iconos. Y Eastwood es ambas cosas: icono y dúctil.

## LA LÍNEA DE SOMBRA

---

Hay cineastas cuya trayectoria es más o menos fácil de delimitar en etapas. En el caso de otros resulta complicado establecer líneas divisorias entre períodos y atisbar cortes limpios o bruscos a lo largo de su itinerario cinematográfico. En Eastwood todo se complica en los últimos años, cuando se mezcla definitivamente el artesano (*El principiante*) con el autor (*Bird*). En sus inicios las cosas aparecen mucho más simples y diáfanas, pero su evolución intermedia se mantiene en una permanente línea de sombra conradiana: el reflejo de una película puede otorgar nueva luz a las inmediatamente anteriores, y los juicios de valor han ido modificándose en función de constantes reelaboraciones del discurso crítico sobre su cine, ópticas nuevas que han sacado del ostracismo películas en su momento olvidadas o vapuleadas en las que ya estaba depositado el germen de lo que luego se ha alabado ciegamente. Resumiendo, las películas de Eastwood se veían de una forma en los años setenta y se contemplaron de manera muy distinta en los noventa, incluso por aquellos que quince o veinte años atrás no apreciaban clasicismo alguno donde ahora ven una elegía del cine puro norteamericano. A él, posiblemente, le sea igual.

Tendríamos una primera etapa en el más absoluto de los anonimatos hasta que los westerns europeos de Sergio Leone le convierten en una estrella de primer orden, en un valor comercial seguro. Podría discutirse este primer corte divisorio, alegando que antes de rodar en Almería con Leone, Marianna Koch, Gian Maria Volonté, Lee van Cleef, Eli Wallach, Luigi Pistilli, Klaus Kinskiy compañía, Eastwood ya se había convertido en una figura conocida de la televisión

gracias a la serie del oeste *Rawhide*, emitida entre 1959 y 1966. Pero aquel fue un fenómeno estrictamente estadounidense que generó una curiosa operación de rebote; Leone escogió a Eastwood por su trabajo en *Rawhide*, el actor convenció en Europa con sus tres papeles de Joe, El Manco y Rubio, los personajes que encarnó respectivamente en *Por un puñado de dólares*, *La muerte tenía un precio* y *El bueno, el feo y el malo*, y Eastwood fue reclamado inmediatamente por Hollywood, que hasta entonces apenas le había hecho caso, para rentabilizar de inmediato el efecto que la trilogía de Leone estaba teniendo en todo el mundo.

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