

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
Las armas de Clint Eastwood

Autor/es:  
Aldarondo, Ricardo

Citar como:  
Aldarondo, R. (2006). Las armas de Clint Eastwood. Nosferatu. Revista de cine.  
(53):124-128.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41478>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



**donostiakultura.com**

# Las armas de Clint Eastwood

*Ricardo Aldarondo*

*Aktore moduan, ez orain eta ez lehen (bere figura Harry zikinari eta legea ulertzeko bere era higuinarriri lotuta zegoenean), Clint Eastwoodek ez du ospe kritiko handirik izan. Zinemagile moduan, ordea, azken garaiotako obra interesgarri eta goretsienetako bat osatu du, klasikotasunerako ezinezko itzuleraren ordezkari goren bihurtzeraino.*

Harry, el sucio



**U**n 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 Boeticher, Robert Aldrich, Samuel Fu-

ller, y sobre todo, Don Siegel, el eslabón directo de la “generación de la violencia” 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.

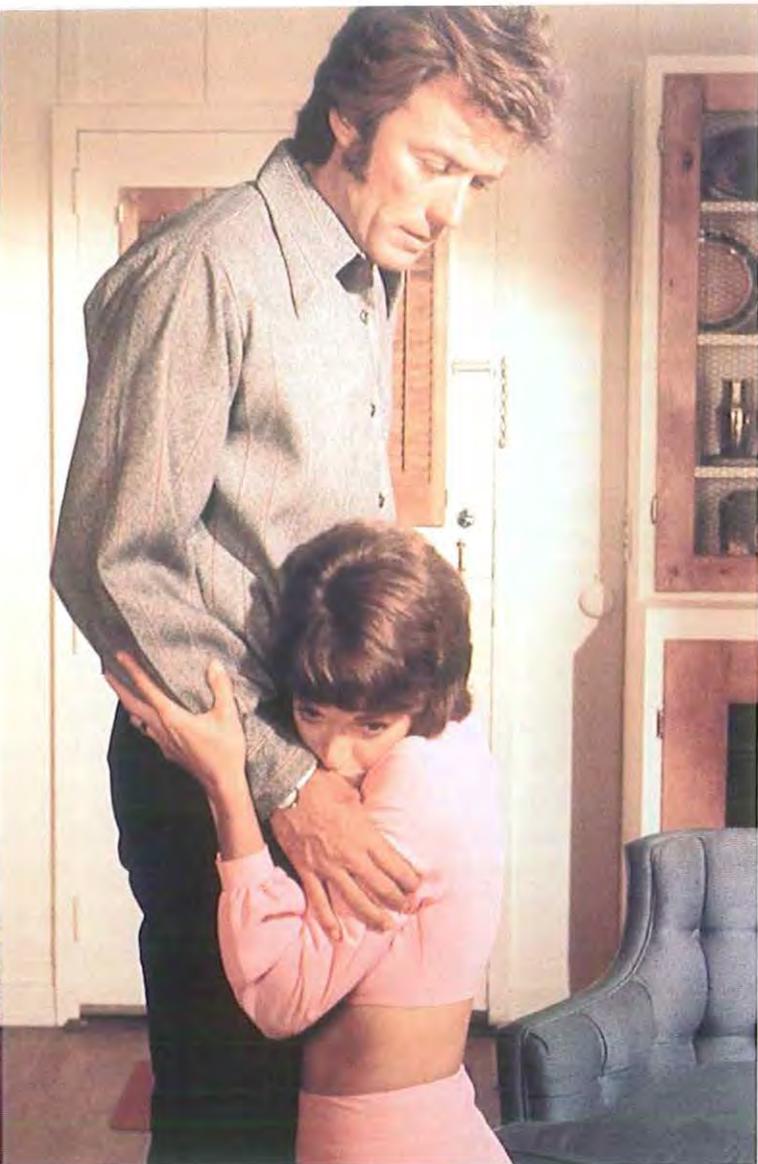
Don Siegel supo retomar la figura del pistolero imposible creada por Leone —aunque el director de *La jungla humana* (*Coogan's Bluff*, 1969) no conocía la trilogía iniciada con *Por un puñado de dólares / Per un pugno di dollari* (1964) cuando inició la colaboración con el actor— y potenciar las posibilidades de Eastwood como personaje individualista, solitario, descreído en una jungla urbana dominada por la violencia. Siegel tuvo como protagonista a Clint Eastwood en cinco ocasiones: *La jungla humana*, *Dos mulas y una mujer* (*Two Mules for Sister Sara*, 1970), *El seductor* (*The Beguiled*, 1971), *Harry, el sucio* (*Dirty Harry*, 1971) y *Fuga de Alcatraz* (*Escape from Alcatraz*, 1978), aunque es la cuarta de ellas, el primer capítulo de la serie dedicada al detective Harry Callahan, la que marcó la figura de un Clint Eastwood como expresión de la violencia. La posición del controvertido policía consiste en atajar la criminalidad en una convulsa San Francisco, pero sobre todo en erigirse en defensor de las víctimas de los delincuentes, más allá de lo que puedan establecer unas leyes pensadas para servir a una comunidad, pero que a Callahan se le quedan pequeñas cuando lleva a un personal extremo el código que esas

mismas leyes pretenden: el que la hace la paga. Callahan se toma la justicia por su mano, literalmente, en forma de Magnum implacable. 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* (*Unforgiven*, 1992), el igualmente 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 a Sin perdón de personajes en el oca-so, 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*” (1).



Sin perdón



Escalofrío en la noche

Eastwood debuta como director con **Escalofrío en la noche** (*Play Misty for Me*, 1971), 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**, 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** (*High Plains Drifter*, 1973) aún deudor de la estética de Sergio Leone y una **Primavera en otoño** (*Breezy*, 1973) 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

Puede verse como algo significativo o simplemente casual, pero en ese mismo año en que encarna el identificativo personaje de Harry Callahan, Clint



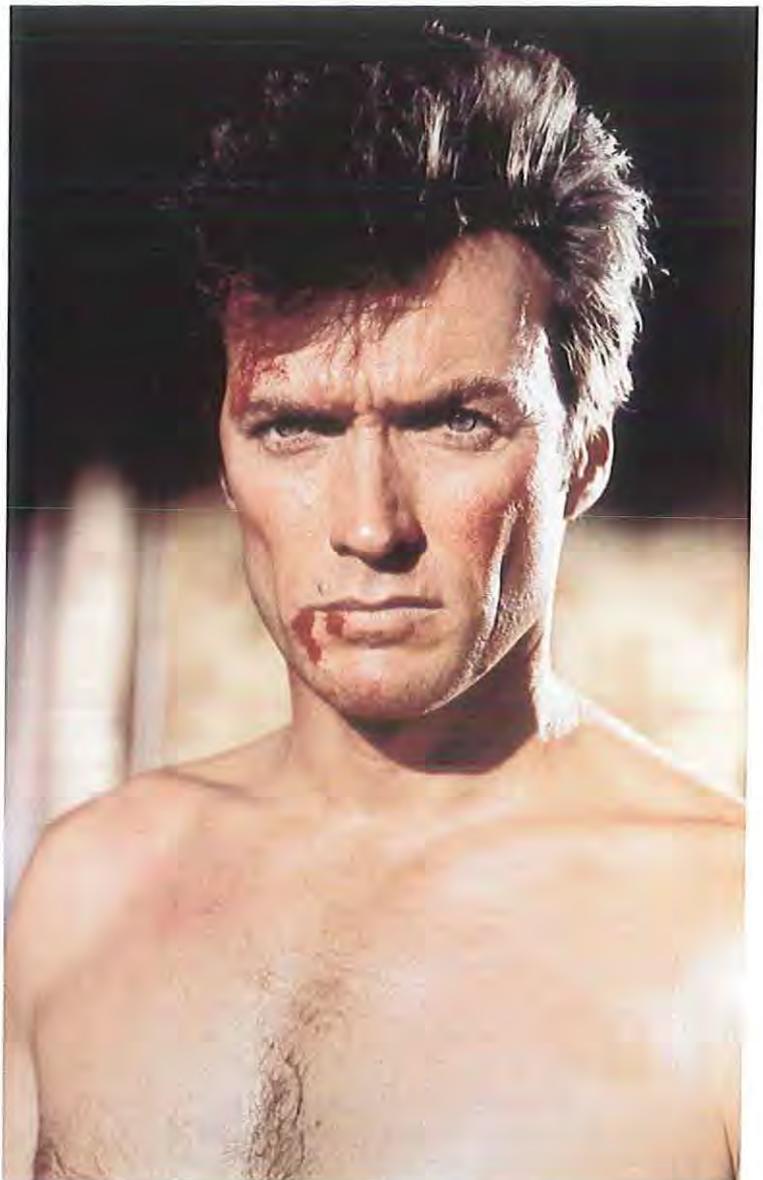
El fuera de la ley

Eastwood, además de las reconocidas influencias de Howard Hawks o Anthony Mann, ha continuado una personal renovación de los géneros ya emprendida por Brooks, Aldrich, Boetticher o Siegel, imprimiendo al *western* o al policíaco un descreimiento, un laconismo 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** (*The Outlaw Josey Wales*, 1976), 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** (*Bronco Billy*, 1980), el reverso del policía implacable con el mucho más ingenuo y débil Shockley de **Ruta suicida** (*The Gauntlet*, 1977) o la propia incursión como director en la serie Callahan con **Impacto súbito** (*Sudden Impact*, 1983).

Pero más allá de preocupaciones temáticas o genéricas, Clint Eastwood ha cimentado en Siegel y su generación una forma de entender el cine que siempre ha admirado y ha puesto en práctica, basada en una cierta economía de medios y en la búsqueda de la máxima expresión con los métodos más sencillos. Sobre su primer trabajo como actor al servicio de Don Siegel en **La jungla humana**, Clint Eastwood recuerda: “*Le dimos algunas vueltas al guión y superamos algunos desacuerdos, pero cuando llegó el primer día de rodaje, me di cuenta de que no estaba trabajando con alguien del montón. Don se lanzó tan rápida y enérgicamente sobre el rodaje, que estaba claro que no era una cuestión de intuición, tenía un sólido concepto en su cabeza y aquello era dirigir de verdad. Quizás como resultado de su experiencia en la sala de montaje, y trabajando para Jack L. Warner, llegaba perfectamente preparado y la película iba cumpliendo a la perfección el plan de rodaje, como lo hicieron las siguientes en las que trabajamos juntos. Creo que si algo he aprendido de Don Siegel es a saber qué es lo que quieres rodar y reconocer lo que estás viendo cuando lo ves, y esas son cosas que no me he encontrado frecuentemente a lo largo de los años*” (2). En su carrera como director, Eastwood ha seguido imperturbablemente esas enseñanzas, 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”, como Michael Cimino —a quien Eastwood le dio una primera oportunidad produciéndole en Malpaso **Un botín de 500.000 dólares** (*Thunderbolt and Lightfoot*, 1974), que también protagonizó—, John Milius —que escribió con Cimino el guión de **Harry**, el

**fuerte** (*Magnum Force*; Ted Post, 1973)— o 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** (*Bird*, 1988) 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** (*Midnight in the Garden of Good and Evil*, 1997). 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 rup-



La jungla humana



turas formales, en **El jinete pálido** (*Pale Rider*, 1985) o **Sin perdón**, del *thriller* en el caso de **Poder absoluto** (*Absolute Power*, 1997) o **Deuda de sangre** (*Blood Work*, 2002), del melodrama en **Los puentes de Madison** (*The Bridges of Madison County*, 1995), de la aventura en **Cazador blanco, corazón negro** (*White Hunter, Black Heart*, 1990) y, suponemos también, del bélico en **Flags of Our Fathers** (2006) y **Red Sun, Black Sand** (2006). 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** (*A Perfect World*, 1993) 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 tiñendo de oscuridad y dramatismo su etapa reciente —**Mystic River** (*Mystic River*, 2003), **Million Dollar Baby** (*Million Dollar Baby*, 2004)—, 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 nece-

sidad 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** (*Heartbreak Ridge*, 1986) pudiera alcanzar la mesura y la profundidad humana de **Un mundo perfecto**, **Mystic River** o **Million Dollar Baby**.

#### NOTAS

1. Quim Casas, *Clint Eastwood. Avatares del último cineasta clásico*, Ediciones Jaguar, 2003, pág. 142.
2. Don Siegel, *A Siegel Film*, Faber and Faber, 1993, págs. 9-10.