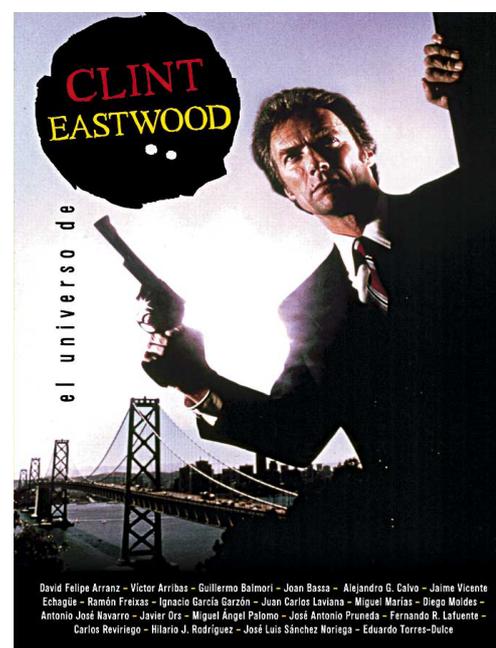


A veces, las apariencias llevan a engaño. Estamos tan saturados de información y reclamamos que, al contemplar el grosor y peso de este libro y al hojear la variedad de fotografías que ilustran sus páginas, seguramente más de uno lo habrá clasificado como “libro de regalo” o, para qué engañarnos, como “el típico libro de oferta en tiendas-restaurante y librerías de saldo”. Falsa impresión. No sólo es que muchos libros de cine se presenten en un formato y tamaño similar (piénsese en los volúmenes que, de tanto en tanto, editan las distintas filmotecas de este país). Es que, además, *El universo de Clint Eastwood* es de las mejores introducciones a la figura del actor y director de San Francisco disponible en lengua castellana y, sin lugar a dudas, la más amena.

Para ello, los impulsores del libro (no identificados en el mismo) se rodean de un inmejorable plantel de autores, que incluye —entre otros— a académicos como David Felipe Arranz, Fernando R. Lafuente y José Luis Sánchez Noriega; periodistas como Carlos Reviriego, Juan Carlos Laviana y Víctor Arribas; reconocidos escritores cinéfilos como Eduardo Torres-Dulce y Miguel Marías; y críticos sagaces y cultivados como Alejandro G. Calvo, Antonio José Navarro e Hilario J. Rodríguez. Entre todos se encargan de glosar todas —repito: todas, lo que incluye sus primeras incursiones como intérprete de reparto— las producciones en que Clint Eastwood ha intervenido como actor y/o director, a razón de unas dos caras completas por película, tres en el caso de los títulos que gozan de mayor aclamación y consenso crítico (*El jinete pálido*, *Sin perdón*, *Los puentes de Madison*, *Million Dollar Baby*, *Gran Torino*).

Concebido como obra colectiva y organizado por entradas ordenadas alfabéticamente, ciertamente quizá el libro carece de la profesionalidad del estudio de Quim Casas (2003) dedicado al director o de las sabrosas introducciones globales a su obra que incluían tanto el volumen de Ángel Comas (2006) como el de Carlos Aguilar (2009) —este último muy persuasivo cuando prueba la influencia de Sergio Leone en el cine de Eastwood. Abunda más bien poco en el enfoque psico-social de García Mainar

DAVID FELIPE ARRANZ  
(et al.), *El universo de Clint Eastwood*, Notorious, Madrid, 2009, 404 pp. ISBN 978-84-93714-84-0.



**Palabras clave:**  
cine  
educación  
western  
cine policíaco  
cine romántico



(2006) y, si nos fijamos en algunos autores foráneos traducidos al castellano, no pretende el rigor informativo de Alberto Pezzota (1997) ni la exploración temático-cinéfila de Bernard Benoliel (2010).

Pero, a cambio, *El universo de Clint Eastwood* aborda prácticamente todo lo que —al margen de las películas de Eastwood— el cinéfilo puede reclamar de una obra monográfica. Para ello, el periodista Jaime Vicente Echagüe lleva a cabo una labor encomiable a la hora de glosar los personajes asociados con su vida y su trabajo (directores, productores, actores y actrices, esposas y ex-parejas, hijos), los temas recurrentes de su filmografía (o atribuidos por prensa y críticos) y detalles biográficos varios (desde la participación de Eastwood en política hasta su afición al jazz). Y lo hace de un modo lo suficientemente serio como para interesar incluso a aquellos que ya estén bien adentrados en el estudio de la filmografía eastwoodiana. Por poner sólo un par de ejemplos, en la entrada “Antibelicismo” (pp. 16-17), Echagüe subraya con acierto el escepticismo eastwoodiano ante la utilidad del sacrificio en la guerra y, a la vez, el humanismo del director, más interesado en la condición humana que en la guerra como tal y, sólo por ello, dispuesto a mostrar los efectos (universales) de la guerra en la gente concreta. También son notables los apuntes que aparecen en la entrada “Antihéroe” (pp. 17-18) cuando Echagüe señala que los personajes de Eastwood “narrativamente, cumplen las funciones del héroe tradicional, pero en lo ético y en lo estético bien podrían ser su reverso tenebroso”, pues son alcohólicos, mujeriegos, desarraigados y, sobre todo, personajes heridos (física y/o psicológicamente) por algún suceso del pasado. Y, quizá por lo inusual que resulta de encontrar en los libros sobre Eastwood, no deja de asombrar la precisión de la breve entrada “Religión” (p. 342), donde Echagüe recuerda que Eastwood no practica ninguna religión, pero sí la meditación trascendental. Con todo, al director de San Francisco le interesa la religión: afirma creer en algo superior (aunque no en un Dios personal) y tanto en *Million Dollar Baby* como *Gran Torino* los sacerdotes que aparecen orientan a sus protagonistas y les muestran el camino más virtuoso.

*«El universo de Clint Eastwood es de las mejores introducciones a la figura del actor y director de San Francisco disponible en lengua castellana y, sin lugar a dudas, la más amena»*

Como suele suceder en toda obra colectiva, su valoración global depende mucho del lector, de su grado de instrucción e interés en el asunto. Quien esto escribe no sólo es aficionado al cine de Eastwood, sino que ha procurado investigar en el estilo y los temas de fondo recurrentes en la filmografía de su autor. Si estas credenciales son suficientes, permítame el lector que le haga una pequeña selección de lo mejor que puede encontrar en este volumen.

El comentario de Carlos Reviriego sobre *El aventurero de medianoche* (1982) (pp. 20-23) es, posiblemente, de lo mejor que puedan leer sobre esta película. Y lo es porque incide en un asunto clave tanto de la película como de la obra de Eastwood: su vocación educadora, que figura en esta película como un legado (el amor por la música y un estilo de vida) que es necesario transmitir de generación en generación. También en torno a la educación, aunque esta vez como introducción a la realidad, gira *El sargento de hierro* (1986), pero Antonio José Navarro (pp. 352-355) prefiere enfatizar el retrato realista y amargo del ejército USA que aparece en el film, alejado de todo romanticismo. *Million Dollar Baby* (2004) es, igualmente, una historia de instrucción pero quizá, más todavía, de reconstrucción de dos personajes heridos: un viejo entrenador a quien la hija devuelve sus cartas sin abrir, y una esforzada boxeadora criada entre buscavidas. Eduardo Torres-Dulce (pp. 270-275) destaca la complejidad del personaje de Frankie Dunn —es sobreprotector, quizá porque conoce bien el daño que ocasiona la vida— y, también, la manera que tiene Eastwood de humanizar a sus personajes, sentándoles en sendas secuencias en la barra de un bar, ora para hablar de sus vidas, ora para degustar una tarta de limón (una entrañable cotidianeidad que insinúa la esperanza que, a modo de purgatorio, se percibe en el terrible final de la película). *Gran Torino* (2008) será muchas cosas, pero está claro que su eje gira en torno a la educación, aunque sólo sea porque en ella se formula la pregunta fundamental de cualquier relación constructiva entre un adulto y un joven: “¿qué quieres hacer con tu vida?”. Javier Ors (pp. 172-178) recuerda algo de esto cuando indica la defensa implícita del esfuerzo, el sacrificio y la dedicación al trabajo concreto que hay en la película, y el contraste que este

*«Echagüe subraya con acierto el escepticismo eastwoodiano ante la utilidad del sacrificio en la guerra»*

temple moral supone en los tiempos actuales. “La insistencia de Kowalski para que ese muchacho [Tao], que cae bajo su tutela, consiga un trabajo y, de manera individual, que no individualista, obtenga un sueldo con su esfuerzo y sudor es un rasgo de la mentalidad americana y un punto diferenciador entre los tiempos de Clint Eastwood y los que se avecinan sobre su nación”. No obstante, lo que Ors destaca, sobre todo, es la síntesis de la carrera de Eastwood que, en cierta manera, representa *Gran Torino*: primero, como reflexión sobre la violencia, el heroísmo, la legalidad y la sociedad; pero, segundo, añadiría yo, como reivindicación de la pluralidad de la experiencia por encima del prejuicio como vía de acceso a lo real y posibilidad de relaciones humanas plenas y redentoras. Y es que si algo es constante en el “método educativo” entre los personajes eastwoodianos es, justamente, la primacía y valor del saber adquirido por experiencia: con todas sus limitaciones, la inmediatez de la vivencia acompañada de reflexión es, en el cine de Eastwood, mucho mejor maestra que cualquier manual, rumor o leyenda.

Hay asimismo en *Sin perdón* (1992) una subtrama de aprendizaje, sintetizada en la célebre frase que el ladrón y asesino William Munny dice al miope y bravucón Schofield Kid: “matar a un hombre es muy duro, le quitas todo lo que tiene... y todo lo que podría llegar a tener”. En su comentario de la película, Eduardo Torres-Dulce (pp. 366-371) matiza que, más que con Don Siegel y Sergio Leone (directores con los que Eastwood trabajó en sus inicios y a los que dedica la película), la herencia más reconocible en los fotogramas de *Sin perdón* tiene que ver tanto con Howard Hawks y sus historias de compañerismo (aquí los dos antiguos compinches William y Ned) como con John Ford y sus planos de miradas silenciosas, sus cuadros poéticos y las visitas a las tumbas. La esposa del protagonista, Claudia, fallece antes de que comience la película pero su influencia moral agita la película. “William Munny abandonó por Claudia la bebida y el crimen y se sepultó en una granja de cerdos para llevar una vida olvidada y probablemente miserable. El sacrificio de Claudia, su renuncia a sus posibilidades sociales y personales para vivir con un pistolero bebedor y asesino, es un misterio insondable,

«*Eastwood no practica  
ninguna religión,  
pero sí la meditación  
trascendental*»

tan fordiano, renuncia, sacrificio, muerte, como sus visitas silenciosas pero fieles a la tumba de Claudia con un ramillete de flores silvestres en sus manos”.

El violento final de *Sin perdón*, que corona el descenso al centro mismo del infierno, ya había sido en cierta manera ensayado por Eastwood tanto en *El jinete pálido* (1985) como, sobre todo, en *Infierno de cobardes* (1973), sus otras dos incursiones en el *western* si no contamos la magnífica *El fuera de la ley* (1976). En el caso de *Infierno de cobardes*, la influencia de Leone es clara en el diseño de su protagonista, El Forastero, un silencioso “(anti) héroe que hace lo que se espera de él: combatir la violencia con la violencia para restablecer una justicia “natural” —y extramoral— cuya profundidad y honestidad están muy por encima de las imperfectas leyes humanas”, como señala Antonio José Navarro (pp. 208-211) en su análisis del film. Lo peculiar de esta historia, en todo caso, es la inclusión del elemento fantasmagórico y gótico que ha llamado la atención de numerosos comentaristas, pues El Forastero “es un sheriff que regresa de la tumba para ajustarles las cuentas tanto a aquellos que lo eliminaron físicamente... como a quienes no hicieron nada por impedirlo”. Lo cual introduce algunos misterios e interrogantes que la película deja abiertos, como en aquella secuencia en que, mientras duerme, El Forastero recuerda el asesinato del sheriff Duncan, o sea, de él mismo (¿pueden soñar los fantasmas con su muerte?).

Aparte del *western*, como es sabido, la imagen de Eastwood se suele asociar al cine policíaco y a Harry el Sucio. *Ruta suicida* (1977) no es una película muy conocida, aunque resulta una muy entretenida cinta de acción, que autores como Ángel Comas no dudan en situar bajo el modelo del policía justiciero de San Francisco. Ciertamente, el propio Comas reconoce que su protagonista es la antítesis de Harry el Sucio. Y es que, en realidad, como recuerda Antonio José Navarro (pp. 346-349), si por algo llama la atención esta película es porque en ella aparece ya la mirada amarga y pesimista sobre el mundo que Eastwood desplegará en filmes posteriores (y que ya había mostrado en *Licencia para matar*, de 1975). Fiscales relativistas, comisarios corruptos y autoritarios, patrulleros prepotentes, policías matones y moteros sádicos son algunos de los

«*Million Dollar Baby* (2004) es, igualmente, una historia de instrucción pero quizá, más todavía, de reconstrucción de dos personajes heridos»

personajes que configuran un mundo en descomposición en el que un rudo y no muy competente Ben Shockley se empeña en cumplir una misión que nadie cree (ni quiere) que pueda cumplir: escoltar a una prostituta de altos vuelos, testigo de cargo en un juicio contra el crimen organizado. En medio de la excesiva violencia que un corrupto comisario conchabado con la mafia orquesta contra Shockley, policía y prostituta se comprenden, se aman y se reconocen en su sueño de formar, algún día, una familia, un singular apunte de luminosidad en medio de la suciedad que retrata la película. Salvando las distancias, un contraste similar aparece en *El intercambio* (2008), obra de madurez basada en hechos reales donde Eastwood narra la lucha de una madre soltera por recuperar a su hijo desaparecido, a pesar del empecinamiento de policía y autoridades en desacreditarla. Con mucho acierto, Hilario J. Rodríguez (pp. 212-215) alaba tanto la labor de la actriz Angelina Jolie —cuyo personaje “apenas está descrito en el guión, pero ella le confiere una cualidad icónica que sabe ajustarse a lo que cualquiera entiende por una madre”— como el paisaje social que describe el film, donde “nadie se redime, nadie consigue realmente sus propósitos, la verdad nunca llega a conocerse por completo, el Mal no se destruye, únicamente se neutraliza a unas cuantas personas que lo practican, y el Bien tiene que resignarse, tiene que seguir”. A decir verdad, hay más en *El intercambio* que la descripción de un mundo sin sentido y fuera de control. Y es que, siendo muy cierto lo que escribe Rodríguez y muy negro el panorama que muestra la película, hay también en ella una sutil apología de la esperanza muy coherente con la visión ética de Eastwood que Sara Vaux (2012) ha desarrollado en su reciente ensayo sobre el director. Basta recordar que la referencia a la esperanza en el cierre de la historia se pronuncia tras un hecho de amor y unidad (el reencuentro de una familia) que demuestra que, en el mundo, no todo es arribismo, injusticia y abuso de poder. Si bien, para sostener esta interpretación, se necesita un análisis más detenido de los últimos planos del film, que he llevado a cabo en otro sitio (2011).

*«La síntesis de la carrera de Eastwood que, en cierta manera, representa Gran Torino: primero, como reflexión sobre la violencia, el heroísmo, la legalidad y la sociedad; pero, segundo, añadiría yo, como reivindicación de la pluralidad de la experiencia por encima del prejuicio»*

En su biografía no autorizada (1999), Patrick McGilligan presenta el éxito Eastwood en lo artístico como fruto de la suerte y, en lo personal, le retrata como un manipulador, egocéntrico y adicto al sexo. Obviamente, habría que

conocerle en persona para corroborar estas afirmaciones, pero la prepotencia con las mujeres que McGilligan atribuye a Eastwood es algo de lo que no hay ni rastro en la pantalla, al menos en las tres incursiones en el género romántico del actor-director. *Primavera en otoño* (1973) fue el tercer largometraje dirigido por Eastwood y, curiosamente, uno en el que no intervino como actor. Escrito por la misma autora que firmó el libreto de su debut en la realización, hasta hace poco esta película no gozaba de reconocimiento alguno en nuestro país. Sin embargo, gracias a la reivindicación que de ella hizo Tomás Fernández Valentí en su especial sobre Eastwood para la revista *Dirigido* (diciembre 2008), poco a poco va ganando en consideración entre los expertos. David Felipe Arranz parece sumarse a este redescubrimiento de *Primavera en otoño*, un romance intergeneracional entre un vendedor de pisos maduro, divorciado y desengañado y una *hippie* menor de edad y llena de inocencia. En su comentario del film (pp. 322-325), Arranz ensalza tanto sus aspectos formales — un magnífico retrato de la vida en California y la soledad urbana a través de una historia de amor encantadora y muy bien interpretada— como el fondo del relato, que intenta “explicar el misterio del amor como contemplación gozosa del mundo más allá de las diferencias sociales y diacrónicas” y teorizar sobre el “amor como vehículo de comunicación que desde su génesis se presenta sujeto a una continua amenaza de ruptura y que... renace una y otra vez merced a las voluntades de dos luchadores”. Como puede verse, no andan estas reflexiones muy alejadas de lo que dos décadas más tarde narró en *Los puentes de Madison* (1995), la famosa adaptación de la novela homónima de Robert James Waller que, en manos de Eastwood, se convierte en una nueva reivindicación de la experiencia posible (en este caso, pasada: “los viejos sueños eran buenos sueños; no se realizaron, pero me alegro de haberlos tenido”) así como en una nueva cartografía del sentimiento amoroso entre una acomodada ama de casa y un fotógrafo independiente. En el marco de cuatro días inolvidables, ambos recorrerán un itinerario afectivo cuyas fases resume bien José Luis Sánchez Noriega (pp. 330-335) en enamoramiento inicial, presencia de condicionantes so-

«El violento final de Sin perdón, que corona el descenso al centro mismo del infierno, ya había sido en cierta manera ensayado por Eastwood tanto en El jinete pálido»

«Primavera en otoño,  
un romance intergenera-  
cional entre un vendedor  
de pisos maduro, divorcia-  
do y desengañado y una  
hippie menor de edad y  
llena de inocencia»

ciales, la incertidumbre sobre el futuro, las dificultades del presente y, sobre todo, el anhelo de eternidad presente en todo amor auténtico.

Una obra panorámica como esta necesariamente tiene que dejar fuera análisis de detalle y contribuciones técnicas. No obstante, creo no equivocarme si digo que una de las ausencias más reprochables de *El universo de Clint Eastwood* es una explicación pormenorizada de las notas de estilo de su autor. Ciertamente, es una ausencia que adolece gran parte de la bibliografía sobre Eastwood, y que afortunadamente autores como González (2013) están contribuyendo a paliar. Quizá el lector ocasional no detecte esta falta pues, como decía antes, el interés y disfrute de un libro como este depende mucho de la formación previa del lector. En todo caso, con los extractos que he recogido en esta reseña confío en haber ofrecido suficientes elementos de juicio tanto para animar al neófito como, sobre todo, para intrigar al iniciado que desconozca esta obra. Casi con toda seguridad, ninguno de los dos saldrá defraudado de su consulta y lectura.

*Juan Pablo Serra*

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARLOS AGUILAR (2009): *Clint Eastwood*, Madrid, Cátedra.

BERNARD BENOLIEL (2010): *Clint Eastwood*, París, Cahiers du cinéma.

QUIM CASAS, (2003): *Clint Eastwood. Avatares del último cineasta clásico*, Madrid, Jaguar.

ÁNGEL COMAS (2006): *Clint Eastwood: tras las huellas de Harry*, Madrid, T&B.

TOMÁS FERNÁNDEZ VALENTÍ (2008): “Clint Eastwood: el fuera de la ley de Hollywood —primera parte”, *Dirigido*, 384 (diciembre), 44-65.

LUIS MIGUEL GARCÍA MAINAR (2006): *Clint Eastwood. De actor a autor*, Barcelona, Paidós.

JOSÉ LUIS GONZÁLVEZ (2013): *El estilema autorial en el cine de Clint Eastwood*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

PATRICK MCGILLIGAN (1999): *Clint: The Life & Legend*, Londres, Harper Collins.

ALBERTO PEZZOTA (1997): *Clint Eastwood*, Madrid, Cátedra.

JUAN PABLO SERRA (2011): “El fundamento de la esperanza en *El intercambio*, de Clint Eastwood”, E. Fuster y J. Wauck (a cura di), *Ragione, fiction e fede. Convegno internazionale su Flanery O'Connor*, Roma, Edusc, 361-370.

SARA VAUX (2012): *The Ethical Vision of Clint Eastwood*, Grand Rapids, Eerdmans.