

# La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:  
Al este de Eastwood

Autor/es:  
Nuño, Ana

Citar como:  
Nuño, A. (1998). Al este de Eastwood. La madriguera. (10):61-63.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41694>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio 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:



# Al este de Eastwood

Ana Nuño

*I hope you talk and look and think about what is going on inside and outside.*

Robert Frank

El gusto por los contrastes nítidos, las oposiciones acusadas, los extremos inamovibles no es privilegio exclusivo de los políticos, los ideólogos y los curas. También los críticos de cine saben, si se tercia, convertirse al maniqueísmo rudimentario. Y es que algún oscuro placer debe producir el lanzar anatemas y decretar excomuniones. Existen el cine puro y la frívola diversión de masas, el arte cinematográfico y la industria de Hollywood. Una vez que se ha logrado separar lo bueno de lo malo, lo crudo de lo cocido, se finge ignorar que lo expulsado del reino de los cielos siquiera exista. Ya se sabe: para qué hablar de los productos comerciales, si éstos cuentan con campañas de promoción millonarias. El crítico serio, que proverbialmente desdeña la facilidad y no se deja deslumbrar por el baratillo de los mercaderes del templo, no puede perder su tiempo ni defraudar a acólitos y aficionados dedicando su fina inteligencia a desentrañar los arcanos de aquello que carece de arcanos. Así, sobre la base de sobreentendidos como éstos –que sus cultores se cuidan muy mucho de publicar y se limitan a dar por buenos–, se decide que el cine americano no es cine puro. Donde haya un Pasolini o un Godard, que se quiten los Ford y los Huston. Y si alguna excepción –de la talla, digamos, de John Cassavetes– perturba este elegante silogismo, basta con decir de ella que confirma la regla.

Hablar de cine americano no pasa de ser un artificio retórico o un gesto de propaganda, tanto como hablar de cine europeo o de cine de autor. El cine es una industria, y hoy lo es más que nunca: hacer una película es una actividad costosisima. Y aunque sea cierto que para filmar *Titanic* se requieran muchos millones de dólares más que para filmar *JLG/JLG*, Godard bien sabe que en la financiación de uno solo de sus proyectos ha de invertir más tiempo y toda suerte de destrezas que para

escribir sus guiones o sus textos sobre cine. Por lo demás, las películas y los escritos de Godard, que es inteligente y tiene los pies puestos en la tierra, hablan casi exclusivamente de eso, de lo difícil que es ser un cineasta hoy, de las contradicciones con las que tiene que vivir quien crea una obra en las condiciones que imponen la industria y el comercio del cine.

## Purezas europeas,...

Como son los americanos quienes han creado y mantienen la más poderosa industria cinematográfica del planeta, conviene ir por ahí repitiendo que el cine americano es única y exclusivamente –con alguna que otra excepción confirmatoria– cine comercial.



Los europeos, en cambio, se ven a sí mismos como los depositarios y guardianes de la llama purísima que arde en el altar de la creación cinematográfica. El cine francés, sin ir más lejos, inspira a vestales y turiferarios los más encendidos ditirambos. Olvidan, o fingen olvidar, que los galos tienen también su cine comercial, sus "grosses machines à sous", sus Claude Zidi, sus *Cyrano de Bergerac* y sus "amantes de peluqueras". En realidad, es gracias en parte a los beneficios que arrojan estos productos taquilleros que el cine francés puede dar cobijo a proyectos menos comerciales y mantener, como mantiene, el tejido de producción y difusión más denso de Europa.

A los europeos, máxime si son o pretenden ser intelectuales y críticos, se les nubla la vista cuando miran hacia América. Conviene notar, entre paréntesis, que se ha impuesto, incluso entre intelectuales de izquierdas puros y duros, la costumbre de llamar "América" a un solo país de un continente vasto y culturalmente rico y complejo, y calificar de "americano" lo que provenga de ese único país. De ahí, de esa América simplificada, nos vienen todos los males; en el terreno que nos ocupa, las superproducciones y las series de televisión. A los europeos les cuesta aceptar que ese Extremo Occidente que es América –toda América: la del Norte, Centro y Sur– les tienda un espejo en el que podrían, si quisieran, ver sus defectos agigantados y no pocas virtudes de las que carecen (por citar sólo un ejemplo de esto último: el mestizaje). En nuestra orilla de la occidentalidad, preferimos encerrarnos en el castillo de la pureza: pureza ideológica, pureza lingüística, pureza étnica. Pureza cinematográfica.

### ...impurezas americanas

"América es doble. Real e imaginaria. Es el lugar que permite soñar y ese pedazo de realidad con el que el sueño topa y se parte los dientes." Esto lo escribía un europeo, Serge Daney, que, además de sutil crítico de cine, supo ver el cine "americano" sin las descritas anteojeras. América es, pues, y contrariamente a cierta caricatura, no una superficie lisa y homogénea, sino un espacio poblado y animado por tensiones y contradicciones. Clint Eastwood es "americano", aun quintaesencialmente "americano", y es también una figura hecha de contradicciones. Como actor, primero. Desde sus primeros éxitos, interpretando al vaquero Rowdy Yates en la serie televisiva *Rawhide* (1959-1966), hasta su popular encarnación de Harry "el Sucio" Callahan, inescrupuloso pero eficaz detective de homicidios de San Francisco, pasando por sus clásicas interpretaciones de hombre del Oeste –del Hombre Sin Nombre en los *spaghetti westerns* de Sergio Leone (*Per un pugno di dollari*, 1964; *Per qualche dollaro in più*, 1965, y *Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966) hasta el justiciero William Munny en *Sin perdón* (*Unforgiven*, 1992)–, Eastwood ha sido alternativa y/o simultáneamente vilipendiado por su machismo facho y ensalzado por representar "the last action hero", el último héroe del cine de acción.

Como figura pública, en segundo término. El apoyo que brindó en los años ochenta a Ronald Reagan ofrece un acusado contraste con las posturas políticas de otros míticos actores-directores de Hollywood, como Paul Newman o Robert Redford. Pero, sobre todo, la ideología conservadora que abrazó entonces –y que le valió la alcaldía de Carmel, en la californiana península de Monterey– no se aviene del todo con algún que otro rasgo de su carácter. Así, con su genuina pasión por el jazz –magníficamente ilustrada en *Bird* (1988), su homenaje a Charlie Parker, y en *The Lonius Monk: Straight No Chaser* (1988)– ni con el espíritu que anima algunas de sus últimas aportaciones como director: la sutil defensa del adulterio de una mujer madura en *Los puentes de Madison* (*Bridges of Madison County*, 1995) o el rechazo de la violencia mercenaria en *Sin perdón*.

Como director, por último. Una leyenda fabricada en Francia por la poderosa camarilla de críticos de *Cahiers du Cinéma* nos presenta a Eastwood como el más reciente avatar de director genial pero incomprendido por los poderosos estudios de California, una especie de Orson Welles menos sesudo e intelectual, es decir más genuinamente americano. A ella debemos la imagen de un realizador en permanente pugna con la crítica local, dedicada a demoler todas las películas de Eastwood que trasciendan el género de acción, y enzarzado en agotadoras luchas con sus productores. Es cierto que los críticos de su país, desde la ya retirada Pauline Kael hasta la recién llegada Daphne Merkin, manifiestan desconcierto ante una extensa filmografía (veinte cintas como director, desde *Play Misty For Me*, de 1971) que no siempre logra ajustarse a ciertos criterios canónicos. El más en boga actualmente dice que una buena película ha de ser filmada con movimientos de cámara rápidos y contener fuertes dosis de violencia. Ello explicaría, piensa Jean-Pierre Coursodon (*Positif* nº 445), por qué la crítica estadounidense ha desdeñado la más reciente película de Eastwood, *Medianoche en el jardín del bien y del mal* (*Midnight in the Garden of Good and Evil*, 1997), considerada excesivamente "estática, relajada y neoclásica".

Pero no es menos cierto que Eastwood es sin duda, en este momento, el director más poderoso del tradicional sistema de producción estadounidense. Desde que aceptó trabajar para la Warner, en 1976, se calcula que las películas en las que ha intervenido, como actor y como director, han supuesto para esta productora beneficios de 1.500 millones de dólares. Así que Eastwood se puede permitir el lujo de imponer sus proyectos.

La inteligencia del ex Harry el Sucio ha consistido en escoger guiones sólidamente trabados inspirados en best-sellers millonarios. Sus tres últimas películas ilustran este método: *The Bridges of Madison County*, *Absolute Power* (1997) y la más reciente *Medianoche* son adaptaciones de novelas o reportajes ficcionalizados de Robert James Waller, David Baldacci y John Berendt, respectivamente, que han permanecido en la lista de los 10 libros

más vendidos del New York Times durante meses, y en el caso del libro de Berendt, durante la friolera de más de 180 semanas. La adaptación de Eastwood ilustra espléndidamente la faceta más interesante del actor-director: su capacidad para desentrañar complejidades en lo aparentemente simple.

### La trama de lo aparente

*Medianoche* (el libro) se ha convertido en todo un fenómeno en Estados Unidos. La ciudad de Savannah organiza lucrativas giras turísticas para visitar los principales escenarios donde transcurrieron, en 1971, los sucesos narrados por Berendt y adaptados para la cinta de Eastwood por el guionista John Lee Hancock: la Mercer House, residencia del acaudalado restaurador y coleccionista de obras de arte Jim Williams (magníficamente interpretado en la cinta de Eastwood por Kevin Spacey), construida en 1860 por el general Hugh Mercer, bisabuelo de Johnny Mercer, letrista de algunos de los *standards* más celebrados del *white jazz*, como *Skylark*, *Fools Rush In* y *Come Rain Or Come Shine*, que resuenan en la cinta de Eastwood; la mansión que custodia Joe Odom (Paul Hipp), rufianesco abogado reconvertido en cicerone de ricos visitantes de la ciudad; la modesta casa de The Lady Chablis, travesti que se interpreta a sí mismo en la cinta y que es todo un fenómeno televisivo desde la publicación del libro de Berendt, o el cementerio de Bonaventure –el “jardín del bien y del mal” del título–, donde Williams se da cita con la sacerdotisa vudú Minerva (Irma P. Hall).

Por desgracia para los ejecutivos de la Warner, que han perdido dinero en esta operación, y por fortuna para el modesto cinéfilo, la película de Eastwood ofrece una inteligente y personal lectura del libro de Berendt. Así, a la fría reconstrucción de los hechos que rodearon el homicidio de Billy Hanson (Jude Law), joven y disipado amante de Jim Williams, y los cuatro juicios a los que éste fue sometido hasta ser reconocido inocente, Eastwood ha sustituido un relato focalizado en el personaje del periodista John Kelso (John Cusack), ausente del libro, que se transforma en investigador fascinado por la personalidad de Williams. No cabe duda de que la magnífica actuación de Kevin Spacey sea parcialmente responsable del escaso éxito comercial de la película, pues otro de los aciertos de Eastwood ha consistido en presentarnos, a través de este sofisticado nuevo rico homosexual que no se toma la molestia de ocultar sus gustos, una pintura poco amena de la hipocresía de cierta sociedad norteamericana, dispuesta a adular a un gay poderoso mientras siga siendo esto último y a masacrarlo en cuanto cae en desgracia.

Otra razón más sólida explicaría también los desaires del mismo público que ha comprado masivamente el libro de Berendt. Con excepción de las peripecias finales –la inverosímil confesión



Allison Eastwood y John Cusack en “Medianoche en el jardín del bien y del mal”

de Williams a Kelso, la insistencia machacona en el motivo de la venganza de ultratumba, la muerte fabricada y oportuna del coleccionista (ya es sabido: en Hollywood han de morir siempre los malos, ayer comunistas y negros, hoy homosexuales políticamente incorrectos y... fumadores de tabaco), el convencional *happy end* amoroso–, Eastwood construye un relato en medias tintas para decir no tanto que las apariencias engañan, mera banalidad, sino algo mucho más interesante: que detrás de las apariencias hay siempre algo, claro está, pero que ese algo, la realidad o bien otro simulacro, importa menos que la compleja trama de efectos o consecuencias que se teje alrededor de lo aparente. El corazón de la película es, desde este punto de vista, la escena aparentemente anodina en la que Williams enseña a Kelso, en el desván de su casa, un paisaje de Stubbs. El periodista, hijo de anticuario, descubre sin dificultad que debajo del óleo auténtico hay otra obra que éste recubre e impide ver, como en un palimpsesto. Del mismo modo, la personalidad brillante de Williams y el juego social de los habitantes de Savannah ocultan actitudes, tendencias, prejuicios inconfesables a la luz del día.

Lástima, insisto, que Eastwood haya querido al final imponer una moraleja a una obra que intenta dar de la realidad su visión más compleja: la de las apariencias que engendra. Pero la manía de la moraleja, tan extendida en el cine estadounidense que puede considerarse como una convención de cierre del relato filmico, no oculta lo esencial: que Clint Eastwood es un cineasta con una visión propia del mundo al que pertenece. Este mundo no es, ciertamente, el de Godard, Angelopoulos o Raoul Ruiz, sino el de un “americano” que lleva sus contradicciones a cuestras y que en las últimas películas que ha firmado como director parece haberse empeñado en llevar a la práctica el deseo expresado por Robert Frank –autor, justamente, de *Los americanos*, obra esencial para el arte fotográfico–, que sirve de epígrafe a este artículo: “hablar y mirar y pensar acerca de lo que sucede adentro y afuera”. Con el acento (¿americanamente?) puesto en el afuera.