

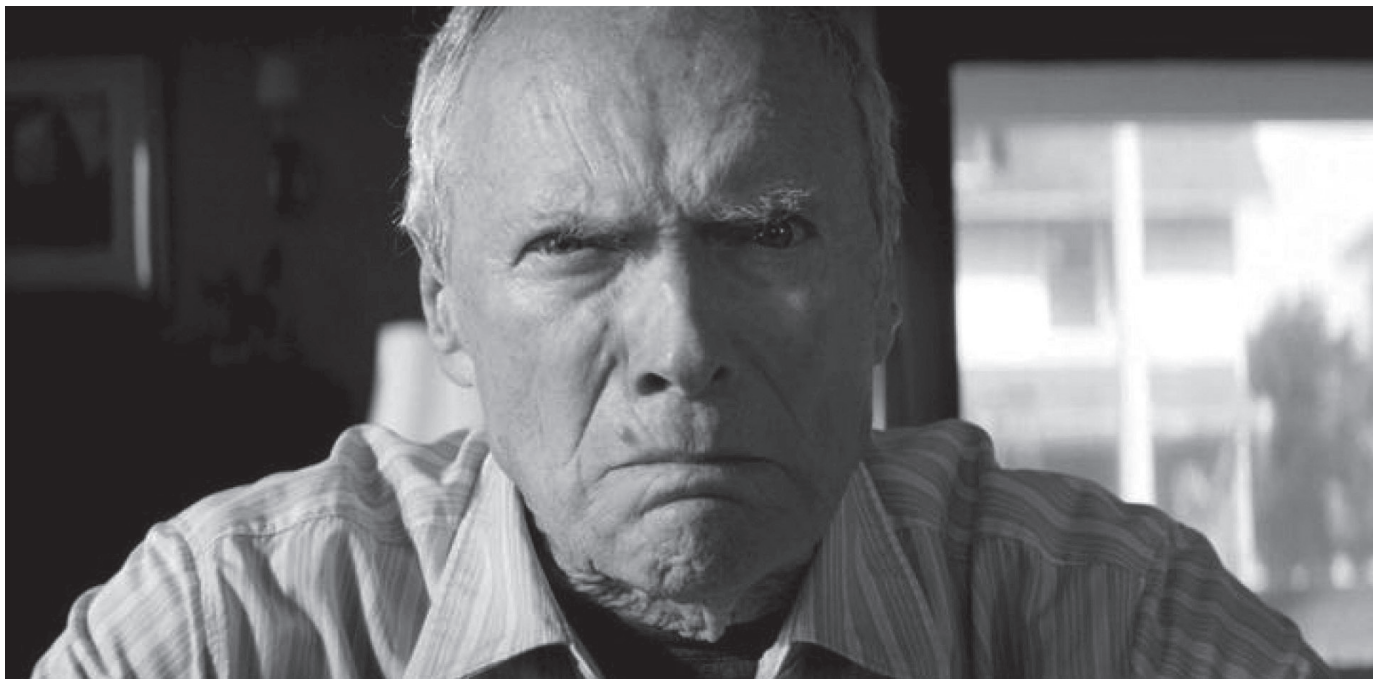
BÁSICOS FILMOTECA CINE DE AUTOR

GRAN TORINO

Clint Eastwood. 2008

Sesión 2 / Jueves 27 de noviembre de 2014

Presentación y coloquio a cargo de José Antonio Hurtado,
jefe de Programación de La Filmoteca de CulturArts.



DEL ACTOR ICÓNICO AL DIRECTOR SINGULAR

Clint Eastwood tiene una fecunda y larga carrera cinematográfica, con una extensa filmografía a sus espaldas, en la que ha ejercido primero de actor (quién no lo recuerda en sus hieráticos papeles en los *spaghetti westerns* de Sergio Leone o encarnando al justiciero y controvertido policía Harry Callahan) y después como productor (gestando proyectos desde su productora Malpaso para la Warner) y director de un buen puñado de importantes títulos, sobre todo a partir de *Bird*, que supuso un punto y aparte que iba a lograr que su obra se mirase con otros ojos y su unánime reconocimiento como autor (ello no impide destacar también anteriores obras como *Ruta suicida*, *El fuera de la ley* o *El jinete pálido*, todas con el sello de su personalidad creativa).

Partiendo de su privilegiada posición inicial como famoso actor de Hollywood, se labra una prestigiosa trayectoria como realizador hasta el punto de que hoy es considerado uno de los más respetados cineastas de su generación, siendo casi el único creador capaz de conciliar a todos los sectores de la crítica y de conseguir el beneplácito del público. El director de *Sin Perdón* o *Million Dollar Baby* es la quintaesencia del (ne)oclasicismo: jugando en el terreno del género (el western, el thriller, el melodrama, el cine bélico...), construye grandes relatos sobre grandes temas (todos giran en torno a Norteamérica y su convulsa y violenta historia) al mismo tiempo que efectúa una radiografía del sueño americano, revelando sus contradicciones y claroscuros. Además, el tándem actor-director ha forjado un personaje que ha evolucionado con el paso del tiempo (en lo que Weinrichter denomina las edades del héroe), que culmina en *Gran Torino*, donde muestra su rostro más crepuscular. Actor, director, personaje (y también productor, compositor, etc), Clint Eastwood es un todoterreno que, gracias a una obra y personalidad singulares, en un imprescindible referente del cine de los últimos 50 años.

JOSÉ ANTONIO HURTADO

LAS EDADES DEL HÉROE

Un rápido pestañeo, casi un guiño espasmódico, ha sido durante décadas el principal gesto expresivo del icónico Clint Eastwood. En *Gran Torino*, que muestra su granítico rostro erosionado por el tiempo, el guiño se acompaña de un carraspeo, audible quizá sólo para él mismo, pero tiene el mismo valor simultáneo de *reaction shot* y de comentario (y de síntoma de enfisema). Y lo que dice ese elocuente carraspeo es que no le gusta la gente con la que comparte el plano, y el barrio, la degradada zona de Detroit en donde vive el mecánico retirado Walt Kowalski: no le gusta su familia ni la juventud actual ni sus vecinos, mayoritariamente no blancos. Un viejo cascarrabias sin la gracia de los que solía interpretar Walter Matthau; encarnado por Eastwood, tiene algo de preocupante: ¿es éste el destino vital de su persona cinematográfica, es decir, de la galería de iconos masculinos americanos que configuran todo un monte Rushmore del cine de Hollywood?

Por supuesto que es así: si hay un tema que se repite en su obra reciente, al menos desde *Sin Perdón*, es el de los avatares de la figura del hombre de acción según la edad va haciendo mella en él. Tema que complementa uno que había empezado a explorar antes: el espacio moral del héroe cuando el diferente plano que ocupa respecto a los demás personajes (respecto a la sociedad civil, respecto a la ley, en suma) le convierte en justiciero, del mismo modo que —en el muy distinto terreno de la acción armada política— la noción revolucionaria del guerrillero se ha visto sustituida por la del terrorista. Ésta última idea se explora en un apasionante ensayo de la video-artista Hito Steyerl, quien en *November* convoca la figura mítica de Bruce Lee, el solitario guerrero errante, junto a la de su amiga Andrea, militante de la causa kurda que fue considerada terrorista al ser abatida por militares turcos. Sin

pretender en ningún momento un similar grado de compromiso político, Eastwood ha establecido un paralelismo similar dentro del marco genérico: al menos desde mediados de los años 80, en *En la cuerda floja* y *El jinete pálido*, aunque se puede rastrear algo de esta idea en el demoníaco *Stranger de Infierno de cobardes* o en la soberbia escena final en el estadio de *Harry el sucio*.

Me decía el amigo Mark Rappaport (que suma varias minorías: judío, neoyorquino, gay, cineasta experimental) que soñaba con un futuro en que el hombre blanco cristiano y anglosajón (y añadía lo de heterosexual) se convirtiera en minoría en la sociedad americana. *Gran Torino* expresa la ansiedad que puede sentir el hasta ahora portavoz hegemónico de la ideología oficial americana; al interpretarlo Eastwood, Kowalski encarna también una transposición de la temática citada, el espacio del hombre de acción en la hora de su decadencia física, al ámbito del mundo civil. Resulta significativo que sus acciones, que siguen la lógica del héroe, empiecen surtiendo efecto (ahuyenta a un inexperto ladrón de su garaje, salva a la joven china del acoso de unos street boys negros) pero enseguida revelen su ineficacia en el nuevo marco social: su visita a los pandilleros chinos se salda con la violación de su vecina. No le funcionan, claro está, porque la osadía de la película consiste en situar al hombre de acción fuera del marco genérico: así se completa la autocrítica, en lo más parecido que ha hecho Eastwood a una película indie, rugosidades narrativas incluidas.

Puede pensarse que atribuyo un excesivo valor autorreflexivo a un cineasta que esquivo (lo he comprobado) este tipo de cuestiones en sus declaraciones: considérese modestia, un deseo de no ahuyentar a su público de base o quizá pereza por discutir cuestiones que se desprenden de sus películas de forma tan evidente como para resultar casual. Eastwood parece incómodo cuando se le pregunta por su persona cinematográfica; pero ni él podría negar que el conjunto de su obra constituye un análisis evolutivo sin precedentes de las edades y los trabajos del héroe masculino. Poco importa que alguno de los títulos que marcan esa evolución lo haya firmado otro director, o que el guión de *Gran Torino* no sea suyo: la persona de Eastwood es tan fuerte que sobrepasa como fuente de sentido el trabajo de realización. Esto vale incluso para el trasvase del personaje que creara al comienzo mismo de su carrera con Sergio Leone, el nihilista casi hasta lo abstracto *Hombre sin Nombre*, a la sociedad americana, proceso que realiza (con) Don Siegel en *La jungla humana* y la primera entrega de la serie del inspector Harry Callahan: la mentalidad del justiciero del western, más iconográficamente evidente en la primera película citada, resulta explosiva (por no usar un calificativo más fuerte) cuando se le hace enfrentarse a villanos que, signo de los tiempos, tienen pelo largo y se drogan, y a antagonistas femeninas promiscuas. Para el público conservador, Harry era un héroe (en pleno Vietnam, revelaba que había que cuidar el frente doméstico, invadido por hippies); pero J. Hoberman nos recuerda que también era un favorito de hispanos de clase baja, presos y hasta Panteras Negras, es decir, de todo el espectro al que presuntamente se enfrentaba Harry el Sucio tomando la justicia por su mano ante la blandura del sistema legal.

Pero si el individualismo ácrata de Harry y sus espectaculares acciones le hacían atractivo para la América profunda y para el llamado anti-sistema, Eastwood no ha cesado de cuestionarlo en las demás películas de la serie y en muchas de las que exhiben su persona. En un ejercicio de revisionismo sólo comparable al que emprendiera Ford con John Wayne, ha cuestionado de forma creciente el uso y los efectos (aunque estos incluyan acabar con un *Liberty Valance*) de la violencia concebida como elemento supremo de expresión y de estilo. Ha cuestionado también una masculinidad definida a expensas de la mujer, extramuros de toda condición doméstica y familiar. Susan Clark le hacía una pregunta

explosiva a su marido el detective Gene Hackman en *La noche se mueve*: “¿Volverás tarde esta noche?” (¡Cómo va uno a salvar el mundo y pasteurizar villanos si le ponen un horario en casa!). Eastwood ha conjugado la cuestión de las relaciones con el otro sexo de forma admirable: el supremo individualista carga en *En la cuerda floja* o *Sin perdón* con un par de hijos; y en *Ejecución inminente*, tira al suelo a su pequeña al realizar corriendo una visita al zoo para llegar a tiempo de cumplir su *deadline* de héroe. Más aún, ha debido enfrentarse a la feminista Geneviève Bujold en *En la cuerda floja*, aguantar el empeño de la criminóloga Laura Dern por entender al bandido en *Un mundo perfecto* o aprender a respetar a la prostituta Sondra Locke en *Ruta suicida*... hasta que aprende la lección y tira la chapa para casarse con Rene Russo al final de *En la línea de fuego*.

Por un sentido del pudor (que no comparte Woody Allen), ha ido dejando atrás con la edad el interés sentimental. Ahora le llega la hora del balance. También respecto a la pasado de acción: en *Sin perdón*, *Un mundo perfecto* y *En la línea de fuego* eligió personajes que habían cometido una equivocación en el pasado. Quizá no reniegue de ese pasado violento pero sí piensa que ya está en edad de cortarse la coleta y saldar algunas cuentas, como el Ford de su otoño cheyenne. La gran aportación de esta última pieza maestra de su reflexión sobre las edades del héroe está en traer al hombre de acción crepuscular al complicado mundo multicultural actual, despojarle del manto genérico y ver cómo se confunde la ética del vaquero John Wayne y la del abogado James Stewart (en *El hombre que mató a Liberty Valance*). A Harry Callahan se le revolvería el estómago.

ANTONIO WEINRICHTER, en *Cahiers du cinéma-España*, nº 20, febrero 2009.

GRAN TORINO **LA LEYENDA FÍLMICA Y EL PAÍS REAL**

Si es cierto que una dimensión importante de la obra de Clint Eastwood consiste en “explorar el corazón de la historia americana” mediante la realización de “íntimos sondeos en los pliegues del tiempo y del inconsciente”, como dice Thierry Jousse (véase: “Memoria Cahiers”, pág. 62), entonces *Gran Torino* vendría a ser algo así como una radiografía –impresionada sobre emulsión testamentaria– del choque metafórico entre la América de Obama (el país multirracial que debe aprender a convivir tomando como referencia nuevas bases generacionales) y el imaginario mítico alimentado por una cierta línea del cine americano que recorre los últimos cuarenta años; es decir, desde *La jungla humana* (Coogan’s Bluff; Don Siegel, 1968) hasta la actualidad. Y esa línea no es otra que la protagonizada por el propio Eastwood delante y detrás de la cámara, a la vez en el fundacional universo mítico del western y en el contemporáneo territorio urbano del thriller.

De ese imaginario está formado el sustrato, la moral y los rictus del ya casi anciano Walt Kowalski, veterano de la guerra de Corea que vive en un vecindario periférico de Detroit rodeado de asiáticos, hispanos y negros, que ha sido mecánico de la Ford, pero cuyos hijos venden coches japoneses, que asiste al funeral de su esposa al empezar la película y que, a partir de entonces, intentará sobrevivir al margen del tiempo y del entorno cerrándose sobre sí mismo. Es un personaje trenzado con los mimbres que el propio Eastwood se ha dado a sí mismo, una síntesis a modo de suma y compendio, una reconsideración otoñal –envuelta en ecos mortuorios– de su propia figura cinematográfica, del arquetipo que película a película ha venido cincelandando hasta ahora.

Kowalski es a la vez el sheriff Coogan y el inspector Callahan de *Harry el sucio* (Dirty Harry; Don Siegel, 1971), con toda su visceral aversión por los delincuentes juveniles, pero también el Tom

Highway de *El sargento de hierro* (Heartbreak Ridge, 1986), otro veterano de Corea con todo su áspero carraspeo y con su dificultad para comunicarse con las mujeres. Es asimismo el sudista irredento que salva de una violación a Laura Lee (Sondra Locke) en *El fuera de la ley* (The Outlaw Josey Wales, 1976), el Red Stovall que arrastra su enfisema mortal en compañía de un joven adolescente que encuentra en él una figura iniciadora dentro de *El aventurero de medianoche* (Honkytonk Man, 1982), el William Munny que atesora la memoria de su esposa fallecida y que no dudará en coger de nuevo el rifle para defender a unas mujeres indefensas en *Sin perdón* (Unforgiven, 1992), el solitario y misántropo Frankie Dunn que ha perdido a su hija y que encuentra en una joven desconocida alguien que le devuelve al mundo en *Million Dollar Baby* (2004)...

Aquí lo reencontramos cansado y enfermo, consternado por la muerte reciente de su esposa (a cuyas fotos se aferra), fuera de lugar y de tiempo, atrapado en un barrio que habitan etnias y razas a las que odia y con las que no puede comunicarse. Es una América que ya no es la suya, por la que deambula como un fantasma que sobrevive dentro de una casa encantada, la única de la vecindad que se conserva limpia y ordenada. Un fantasma que arrastra pesadas cadenas en su memoria, que dialoga simultáneamente con los vivos y con los muertos (como recomienda Minerva, la sacerdotisa vudú de *Medianoche en el jardín del bien y del mal*, 1997), pero que confunde la leyenda con la realidad porque actúa como si siguiera viviendo en un mundo (fílmico) que ya no existe.

Clint Eastwood filma cómo ese fantasma emerge una y otra vez de las tinieblas y de las sombras de la noche: cuando encañona con el rifle a Thao en el garage y a los pandilleros en el jardín de su casa, cuando se refugia en el sótano –con la mano herida, sentado y abatido– tras haber provocado la tragedia, cuando se confiesa en la iglesia, cuando encierra a Thao en el sótano, cuando va en busca de los delincuentes y se presenta ante su casa para ajustar cuentas con ellos. Es como si el viejo arquetipo estuviera condenado a regresar, de forma continuada, a ese “espacio fantasmático, entre la luz y la sombra, que es el lugar natural del héroe trágico” (gentileza de Fran Benavente), a ese imaginario mítico –ligado a la oscuridad de la noche y de la violencia, de la guerra y de la culpa– del que parece prisionero. Es un personaje que viene de muy lejos (de una tradición vinculada al cine de género, que ancla sus raíces en el western y en el thriller), que se alimenta de una mitología cinematográfica, pero que se encuentra sumergido, de pronto, en la verdadera América de hoy, en las calles del país real.



El exorcismo de la culpa

Kowalski se pasa toda la película rugiendo (literalmente), como si masticara para sí mismo sus propios demonios interiores a modo de defensa frente a todo aquello que le desagrada. Lo mismo ante un funeral que ante un bautizo (acontecimientos simultáneos que actúan como detonadores del relato), igual ante sus propios hijos que ante sus vecinos asiáticos, pero también ante la sucesión de espejos que le devuelven, primero, la imagen de la soledad y de la derrota (dos veces en el baño, cuando se descubre tosiendo y echando sangre, más una tercera mientras habla por teléfono con su hijo tras recibir el resultado de los análisis), y después la imagen de su recomposición (en la peluquería y en la sastrería) cuando ya ha decidido asumir, hasta sus últimas consecuencias, el exorcismo definitivo de la culpa que le corroe y que le quema por dentro.

La cámara lo acompaña en ese itinerario intercalando, cada vez con mayor frecuencia, sucesivos planos cenitales que lo muestran empequeñecido y aislado, progresivamente sólo y derrotado. Planos que anuncian, de forma premonitoria, el desenlace trágico de su trayectoria: primero mientras corta, en dos ocasiones, el césped de su jardín, luego desplomado en el sillón y envuelto en la oscuridad, más tarde abatido en el suelo –en mitad de la noche y de la calle– y, finalmente, desde lo alto de la iglesia en la ceremonia final. Se desemboca así en una liturgia simétrica de la primera, pero que no cierra el círculo, sino que lo abre a un legado y a una transmisión generacional sustanciada, definitivamente, en las imágenes del coche –conducido por Thao– a lo largo de una carretera que bordea la costa. Imágenes que transcurren mientras el propio Eastwood arrastra y carraspea, en la banda sonora, la letra del tema musical homónimo del título, compuesto por él mismo. Imágenes que transportan un aliento de esperanza y que apuestan por un futuro regenerador –ecos de la América de Obama– en medio de la desolación y del fracaso.

Como le sucede al flamante coche que da título al film (que apenas sale del garage), Walt Kowalski se encuentra más seguro entre las sombras, entre las herramientas y las armas que guarda en el sótano, que a plena luz del día. Allí permanece casi enterrada la leyenda (irónicamente, el arcón en el que guarda las fotos de la guerra y la medalla que le concedieron tiene una inscripción en su interior que dice: “Vive la leyenda”) y allí abajo tendrá lugar, también, su verdadera “confesión”.

Eastwood lo filma entonces, mientras le cuenta a Thao la atroz experiencia bélica que lleva dentro de su alma, siempre a través de una rejilla (un eco evidente de la celosía del confesionario eclesiástico anterior), porque ése es, precisamente, el punto de vista moral desde el que se muestra la relación del personaje con la religión. Frente a la intrascendente y formularia confesión cristiana (con la que Kowalski cumple sólo para respetar el deseo de su esposa), la visceral y curativa confesión laica de su crimen real, anticipo de la expiación final, toma así la forma (la propia de una imagen velada, envuelta en sombras) de un metafórico ajuste de cuentas entre la realidad y el mito, entre la leyenda y la Historia verdadera.

La propia estructura dramática del film, la que sustenta la historia iniciática y su corolario (la simbólica transmisión paterno-filial de la identidad y del saber), hunde sus códigos más reconocibles en la fértil tradición fílmica que señala Carlos Losilla (*Los contrabandistas de Moonfllet, Río Bravo, El Dorado*), aunque ese relato fluye aquí con una sequedad y un laconismo casi cortantes, si bien capaces de inyectar, al mismo tiempo, destellos de vida y de serenidad entre las brumas de la tragedia. La serenidad propia, en realidad, de una hermosa y cadencial meditación testamentaria que se alimenta del pretérito tanto como se abre hacia el futuro.

CARLOS F. HEREDERO, en *Cahiers du cinéma-España*, nº 20, febrero 2009.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

C/ Doctor García Brustenga, 3 · Valencia

Bibliografía y filmografía seleccionada, complementaria a esta sesión de *Básicos FilMOTECA*. Puedes encontrar muchos más recursos relacionados en nuestro catálogo en línea

EN LA BIBLIOTECA

ivac_documentacion@gva.es
http://opac.ivac-lafilMOTECA.es

- ALARCÓN, Tonio. "No es país para imberbes: *Gran Torino*". *Dirigido por*, nº 386, 2009.
- CALVIN, Manuel. *Clint Eastwood*. Barcelona: Royal Books, 1994.
- CASAS, Quim. *Clint Eastwood: Avatares del último cineasta clásico*. Madrid: Ediciones Jaguar, 2003.
- COHAN, Steven. *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood*. Cinema London. New York: Routledge, 1993.
- DUNCAN, Paul. *Eastwood*. Köln: Taschen, 2006.
- ECHAGÜE, Jaime Vicente. *El universo de Clint Eastwood*. Madrid: Notorious Ediciones; 2009.
- GARCÍA, Luis Miguel. *Clint Eastwood. De actor a autor*. Barcelona: Paidós, 2006.
- PEZZOTTA, Alberto. *Clint Eastwood*. Madrid: Cátedra, 1997.
- SIMSOLO, Noel. *Clint Eastwood*. Paris: Editions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1990.
- SMITH, Paul. *Clint Eastwood: A Cultural Production*. London: University College London Press, 1993.
- TRASHORRAS, Antonio. *Clint Eastwood*. Madrid: Ediciones JC, 1994.

EN LA VIDEOTECA

CLINT EASTWOOD COMO ACTOR

- Por un puñado de dólares* (Per un pugno di dollari, Sergio Leone, 1964)
- La muerte tenía un precio* (Per qualche dollaro in più, Sergio Leone, 1965)
- El bueno, el feo y el malo* (Il buono, il brutto, il cattivo, Sergio Leone, 1966)
- La leyenda de la ciudad sin nombre* (Paint Your Wagon, Joshua Logan, 1969)
- El seductor* (The Beguiled, Don Siegel, 1971)
- Harry, el sucio* (Dirty Harry, Don Siegel, 1971)

CLINT EASTWOOD COMO DIRECTOR Y ACTOR

- El fuera de la ley* (The Outlaw Josey Wales, 1976)
- Aventurero de medianoche* (Honkytonk Man, 1982)
- Impacto súbito* (Sudden Impact, 1983)
- El jinete pálido* (Pale Rider, 1985)
- El sargento de hierro* (Heartbreak Ridge, 1986)
- Cazador blanco, corazón negro* (White Hunter Black Heart, 1990)
- Sin perdón* (Unforgiven, 1992)
- Un mundo perfecto* (A Perfect World, 1993)
- Los puentes de Madison* (The Bridges of Madison County, 1995)
- Poder absoluto* (Absolute Power, 1997)
- Space Cowboys* (2000)
- Million Dollar Baby* (2004)
- Gran Torino* (2008)

CLINT EASTWOOD COMO DIRECTOR

- Bird* (1986)
- Mystic River* (2003)
- Medianoche en el jardín del bien y del mal* (Midnight in the Garden of Good and Evil, 1997)
- Cartas desde Iwo Jima* (Letters from Iwo Jima, 2006)
- El intercambio* (Changeling, 2008)

ORGANIZA

30 anys
D'IDENTITAT
Generalitat Valenciana

CULTURAARTS
IVAC

COLABORA

visita ivac.gva.es para
informarte sobre la programación
y los demás servicios y actividades
de La FilMOTECA de CulturArts

caimán
cuadernosdecine