

# LLEGA EL DIRECTOR

*Escalofrío en la noche* (1971), *Harry el Sucio* (1971), *Infierno de cobardes* (1973), *Primavera en otoño* (1973), *Licencia para matar* (1975)

Con la llegada de los años setenta, Clint Eastwood iba camino de convertirse en la mayor estrella de Estados Unidos. Sin contar algún que otro título como *La leyenda de la ciudad sin nombre*, su excelente ojo para los proyectos lo había llevado de ser un secundón en antena a convertirse en un nombre de primera fila. Afirmaba que lo único que lo movía era su olfato para las buenas historias, pero el éxito tardó de los *spaghetti westerns* ya se había consolidado con *La jungla humana*, *El desafío de las águilas*, *Los violentos de Kelly* y *Dos mulas y una mujer*. Y *Harry el Sucio* estaba a la vuelta de la esquina.

«O me tomas o me dejas», parecía decir su actitud. No buscaba agradar. El producto conocido simplemente como «Clint» proyectaba un ideal masculino: una mezcla de misteriosa autoridad, atractivamente amoral, ambigua y seductora a la vez. Y él sabía exactamente lo que hacía. «Algunos libros (incluso los de Stanislavsky) dicen que a veces menos es más», mencionó. «Y a veces se dice más con dinero que dando demasiadas vueltas».<sup>1</sup>

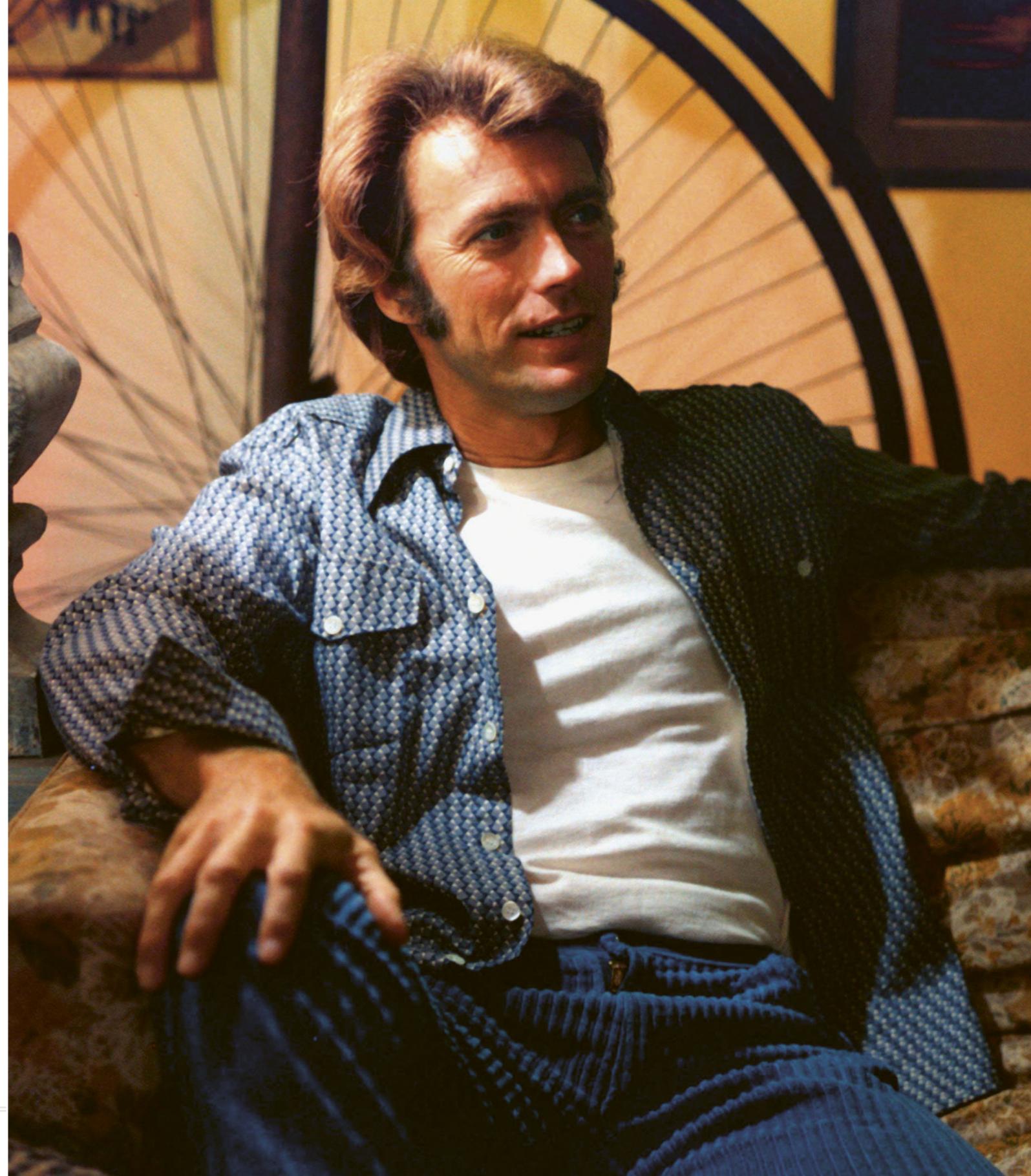
El público aceptó su fuerza minimalista con los brazos abiertos. Contrastaba con el fervor de la banda del método: los Dustin Hoffman, Al Pacino y Jack Nicholson. Era mucho más distante que los estoicos modelos del pasado con los que se lo comparaba: un Gary Cooper, un Clark Gable o un John Wayne. Sus ojos de un azul gélido eran más amenazantes que el brillo de Paul Newman o Robert Redford. Clint ladraba fuerte,

pero también tenía un punto de humor. Un humor seco como un desierto, un aura de ironía que daba a entender que no debíamos tomarnos su fachada demasiado en serio. Él no lo hacía. Ese sigue siendo su don secreto (como actor y como director), lo que lo vuelve humano. Ve el mundo tal y como es.

La fama es una carga que tuvo que soportar. Ha seguido siendo un hombre de lo más reservado pese a estar en el centro del estrellato mundial. Manteniendo las distancias con Hollywood, se instaló en la cálida costa californiana de Carmel-by-the-Sea, un remanso de paz al que le había echado el ojo tiempo atrás, mientras completaba su entrenamiento militar básico en Fort Ord. Pensó que le gustaría vivir allí algún día. Una vez conseguido su paraíso particular, el éxito en taquilla se volvió un medio para otro fin: la libertad creativa, la oportunidad de expresarse. Sabía que se podían contar historias sin el derroche y el bullicio de las producciones de estudio. Lo llamaba «realismo»: en la interpretación, en la dirección y en la producción.

«A veces menos es más. A veces se dice más con dinero que dando demasiadas vueltas.» **Clint Eastwood**

Eastwood se da un respiro en el set de su primera película, *Escalofrío en la noche* (1971), que asentaría el tono de todos los largometrajes que dirigiría a lo largo de las siguientes cinco décadas. Siempre relajado, sin pretensiones, pero muy motivado.

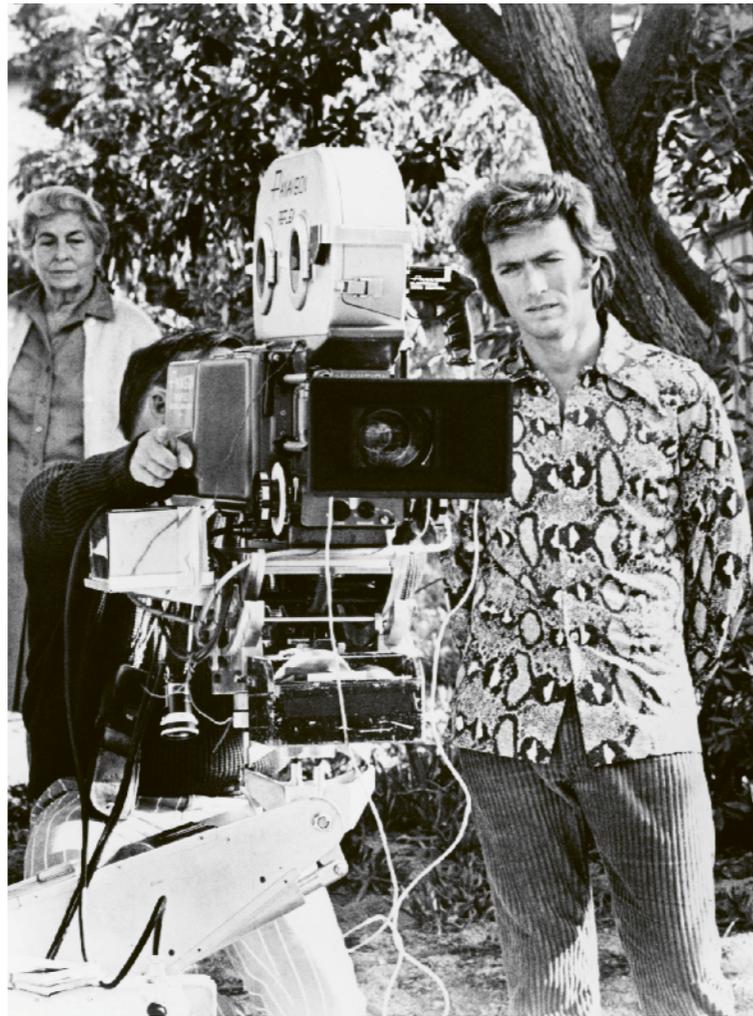


En 1967 fundó Malpaso Productions. Lo llamó así por un arroyo que pasaba por su finca de Carmel (e, irónicamente, es la expresión española para una mala acción); su ambición al principio era simplemente utilizar la empresa para incubar proyectos en los que pudiera ser protagonista conservando voz y voto en el guion y el reparto, al tiempo que se beneficiaba de ciertas ventajas fiscales. Era un buen paso hacia el control de su propio destino. A partir de *Cometieron dos errores*, todas las películas que ha rodado son en parte producciones de Malpaso.

El manuscrito original de sesenta páginas de *Escalofrío en la noche*, escrito por Jo Heims, una antigua modelo e ilustradora de moda que quería convertirse en guionista, despertó su interés antes incluso de que empezara a rodar *El desafío de las águilas* en 1967. Por unos pocos miles de dólares, Malpaso hizo una oferta por este *thriller* acerca de una fan psicópata que atormenta a un locutor local. Heims prefería a Eastwood, pero cuando su oferta expiró, otra oferta mayor de Universal le pareció demasiado buena como para rechazarla.

Casualmente, Eastwood (a través de Malpaso) había firmado un contrato con Universal en 1969 con la esperanza de que le pasaran material de manera regular. Un compromiso con una serie de películas que también podría brindarle la oportunidad de dirigir algún día. Y ese día había llegado. Preguntó por «esa pequeña historia»<sup>2</sup> que tenían y que estaba parada. Con Eastwood, todo empieza siendo una pequeña película. «Que no se te suban los humos. No dejes que el ego se meta de por medio».

Se produjeron varios intentos de crear un guion completo, pero nunca se acercaron a una aprobación, así que Eastwood partió de cero con Heims y Dean Riesner, interesándose personalmente en el desarrollo del personaje central. Dave Garver lo hacía vibrar por dentro. El personaje trabaja en una emisora de radio de poca monta especializada en *jazz*, el punto débil de Eastwood. Cada noche, una voz femenina y sensual llama para pedir *Misty*, el clásico de Erroll Garner, y Garver le concede el capricho. Al poco tiempo, la persona que llama lo sigue hasta su bar favorito y resulta ser la atractiva, aunque incómoda, Evelyn Draper (Jessica Walter). Una aventura de una noche con Evelyn se convertirá en



Rodaje en el plató de Carmel de *Escalofrío en la noche* (1971). Universal le dio permiso por fin a Eastwood para dirigir este *thriller* como concesión a la vanidad del actor. Poco sabían que sería el inicio de una de las carreras como director más celebradas y de mayor éxito en la historia de Hollywood.

una lucha cada vez más violenta con una mujer trastornada que no se toma a bien el rechazo.

Sin pretenderlo, *Escalofrío en la noche* se convierte en un punto de inflexión. Con este pequeño y correcto *thriller* con regusto a Hitchcock (aunque no le gustaban las comparaciones con *Psicosis*), Eastwood inicia su andadura como director.

El impulso de dirigir era más bien la necesidad de poder contar una historia a su manera. Había visto demasiados guiones buenos que se quedaban cortos no solo por las malas decisiones de su director, sino por el control que el estudio ejercía sobre el material. Las estrechas miras de las obligaciones comerciales. Él quería autonomía *dentro* del sistema.

El ascenso de actor a director seguía siendo una progresión inusual en la jerarquía de Hollywood (y no hablemos ya de la escandalosa falta de oportunidades para las estrellas femeninas en aquella época). John

Wayne había hecho la transición dos veces, sin éxito, con *El Álamo* y *Los boinas verdes*. Para Laurence Olivier, fue más bien una extensión de su experiencia como director teatral. Charles Laughton lo intentó una sola vez con *La noche del cazador*, una película maravillosa, pero un desastre comercial, y no se atrevió a intentarlo de nuevo. Paul Newman y Marlon Brando solo dirigieron una vez cada uno, mientras que Jack Nicholson apenas llegó a probar suerte tres veces en cincuenta años. Entre los colegas de Eastwood, solo Warren Beatty y Robert Redford han tenido carreras comparables. Pero mientras que estos no hacen más que dudar, dándole vueltas a un proyecto durante años, Eastwood hace una película tras otra como quien sube en tren a la ciudad de al lado. Desde el principio, ha sido un director que casualmente contaba con los rasgos fotogénicos de una estrella de cine. O, como mínimo, se puede decir que los impulsos de actuar y dirigir estaban entrelazados en su interior



Una película adelantada a su tiempo. Lo que llama tanto la atención de *Escalofrío en la noche* es que el Dave Garver de Eastwood es, sobre todo, una víctima de su propia naturaleza imperfecta, encarnada por la agraviada y altamente inestable Evelyn Draper, la amante de una noche que interpreta Jessica Walter.





como las cadenas del ADN. Él lo consideraba simplemente una «progresión natural».<sup>3</sup>

¿Qué tipo de cineasta iba a ser? ¿Serían sus películas necesariamente una extensión de esa presencia estoica del actor? ¿Acaso se podía hacer una película a lo Clint? Como se verá, a lo largo de los años y de las páginas siguientes, la respuesta es que es un director de mucho más alcance de lo que nadie podría haber imaginado jamás. Un director capaz de confundir. De hecho, la propia masculinidad estadounidense que parecía encarnar quedó expuesta al escrutinio. Y esto comienza con *Escalofrío en la noche*.

Eran temas que resonaban en él. El mujeriego de Garver y su miedo al compromiso: podía echarse en

cara esos defectos. La ingeniosa frase: «Quien a hierro mata, a hierro muere»<sup>4</sup> fue un añadido suyo. Se puede entender el argumento como una parábola sobre la fama. Se identificaba, decía, con la «idea de la asfixia».<sup>5</sup> La historia también se basaba en hechos reales. Heims tenía una amiga que sabía que era una acosadora, lo que dotó a su guion de un núcleo realista. No hubo asesinato, pero las pelucas y los disfraces, el intento de suicidio y los cortes en la ropa de Garver se inspiraron en acontecimientos verídicos. A ello se unían los recuerdos de Eastwood de mujeres a las que les había costado dejarlo marchar, y había oído historias obsesivas por parte de ambos sexos. «Era una parte muy importante del filme, porque eso es lo que lo ha-

Eastwood vio en la película la tradición hitchcockiana de los choques violentos, solo que invirtiendo los roles: en esta, la psicótica Evelyn (Jessica Walter) le clava un cuchillo de cocina de aspecto familiar a la inocente ama de llaves de Dave Garver, Birdie (Clarice Taylor).

cía personal para el público y no solo una película de terror»,<sup>6</sup> aseguraba.

Poco antes, Eastwood había rodado *El seductor* para Don Siegel, un acalorado drama de la Guerra Civil sobre una mansión de mujeres confederadas abandonadas a su suerte que se rebelan contra el soldado de la Unión que ha caído en su seno y siembra la discordia y los celos entre ellas. Su aire de misantropía masculina se le quedó grabado. Aún cambiando de género, del gótico sureño al *thriller* moderno, seguía estando totalmente dispuesto a interpretar a sinvergüenzas. Así era más realista. «En todas las historias, el protagonista es un oportunista negligente que se niega a asumir la responsabilidad de los estragos que causa»,<sup>7</sup> señalaba David Denby en el *The New Yorker*. Los personajes imperfectos se convirtieron en una fijación para él. Y junto con esta deconstrucción del varón estadounidense, surgió una

visión reaccionaria de la mujer. En su microcosmos de la Costa Oeste, *Escalofrío en la noche* es una película que se adelantó a *Atracción fatal*.

*Los Angeles Times* señaló que las mujeres de sus películas siempre han sido fuertes, tanto las buenas como las malas, y que «Eastwood puede ser no solo uno de los mejores, sino el más importante e influyente (por el grueso de su público) cineasta feminista que trabaja en Estados Unidos en la actualidad».<sup>8</sup> Es una opinión polémica, pero revela la complejidad que encierra el toque Eastwood.

Otro atractivo que le encontraba era la escala de la historia. Se trataba de una obra ajustada y relativamente barata, lo que la hacía menos arriesgada para el estudio y más manejable como primera película. Tal y como estaba escrita, podía trasladar fácilmente la historia a Carmel, delante mismo de casa, adaptando al ambiente del filme a ese paisaje costero y aletargado que tan bien conocía.





El protagonista, Dave Garver (Eastwood), empieza a darse cuenta de que ha tomado una mala decisión cuando Evelyn (Jessica Walter) se niega a aceptar que su noche juntos no fue más que un encuentro casual. Se trata de una de las interpretaciones más reveladoras y vulnerables de Eastwood.



El estudio intentó apostar por una actriz más famosa, pero Walter hace una interpretación tremenda de Evelyn, logrando el equilibrio perfecto entre ser, a la vez, la víctima y la aterradora asesina. De algún modo, nunca llegamos a perder del todo la simpatía por el personaje.

Conjugar tema y escenario es una de sus grandes habilidades. A efectos prácticos, trabajaría desde casa (añadiendo otro hilo de realidad a la trama). «Lo haré por una miseria»,<sup>9</sup> le aseguró a Universal (implicando que costaría menos de un millón de dólares). ¿Cómo iban a discutir así? Aunque al jefe del estudio, Lew Wasserman, le desconcertaba que viera valor en un material tan desagradable. Eastwood sospechaba que le habían aceptado este «proyecto egoísta» para tenerlo contento: si lo dejaban tontear un poco detrás de las cámaras, estaría más dispuesto a hacer algo comercial luego. Pero se trataba de un proyecto egoísta de un hombre sin egoísmo, al que solo pagaban por su trabajo como actor.

A la hora de elegir el papel clave de Evelyn, Eastwood siguió, como siempre, una corazonada. A sugerencia de un agente, vio a Walter en *El grupo*, de 1966, sobre unas amigas de la universidad que se reúnen para contarse las penas, con ocho actrices relativamente desconocidas. Le había gustado cómo, en palabras de ella, su personaje «estaba al borde del precipicio».<sup>10</sup> Había algo amenazante en la tensa comisura de sus labios. Además,

se llevaron bien al conocerse y, mientras paseaban por el estudio, él la animaba a que le diera su opinión sobre el guion. Walter lo presionó para que eliminara el detalle de que Evelyn había estado internada en un manicomio. Eastwood fue aún más lejos, borrando cualquier indicio de una vida normal. Eso la hace mucho más creíble: es como un terrorífico desastre natural. Por supuesto, el estudio presionó para conseguir a una actriz más conocida, pero su corazonada resultó ser correcta. Con los ojos tan abiertos como pelotas de golf y la cara como un rictus de traición, Walter hace una interpretación excepcional que, como escribieron en *TV Guide*, «consigue ser escalofriante y simpática al mismo tiempo».<sup>11</sup>

La carrera de Eastwood como director comenzó oficialmente el 4 de agosto de 1971, y su método de trabajo estaba totalmente definido. El ritmo de su cine. Nadie corre en una producción de Eastwood. «Nadie corre en un hospital, y eso que están salvando vidas»,<sup>12</sup> dijo una vez. Tampoco hay rastro de indulgencia. Le da al actor todo el tiempo que necesita, y casi siempre una sola toma. En vez de «corten», dice «sigamos».<sup>13</sup> Prefiere

esa primera vez en la que se ve la situación desde los ojos del actor. El equipo, que pronto se convertiría en habitual —«su familia»,<sup>14</sup>— tuvo que aprender a descifrar los rápidos movimientos de sus manos, un sutil semáforo que conseguía terminar el trabajo el doble de rápido y sin que el director tuviera que demostrar quién mandaba. Tiempo más tarde, Meryl Streep (iqué Evelyn podría haber sido!) comprobó este efecto de primera mano en *Los puentes de Madison*: «Es muy humilde. Pero, en cierto sentido, sabe cómo influye en la gente. Y eso es muy, pero que muy útil».<sup>15</sup> Tras cinco semanas de rodaje, terminó dos días y medio antes de lo previsto.

No obstante, esta era su primera película, y trajo a su mentor Siegel como si fuera un amuleto de la suerte,

participando con un cameo como consejero de Dave en el bar. Ambos intercambian opiniones amargas sobre la vida y las mujeres, y el Murphy de Siegel critica con ironía la irresponsabilidad de Dave. Estas fueron las primeras escenas que rodaron. Eastwood se desternillaba: «Siempre le digo a todo el mundo que lo hice así porque era el primer día de rodaje y quería que alguien estuviera más nervioso que yo...».<sup>16</sup>

Si bien no fue un éxito atronador, *Escalofrío en la noche* recaudó bastante dinero (diez millones de dólares en Estados Unidos). Aunque Eastwood se quejaría de la mala gestión del proyecto por parte del estudio, había demostrado su valía y su filosofía como cineasta. La crítica también estaba de acuerdo. *Newsday* elogió el

El arte es como la vida. Don Siegel, amigo de Eastwood en la dirección, fue persuadido para realizar un cameo en *Escalofrío en la noche* (1971) como Murphy, el confidente de Dave en el bar, impartiendo su sabiduría dentro y fuera de la pantalla. Mientras tanto, Evelyn (Jessica Walter) acecha al otro lado de la barra.



Durante el rodaje de *Harry el Sucio* (1971), el director Don Siegel y su actor Eastwood no se privaron de un pequeño toque autorreferencial proyectando *Escalofrío en la noche* en un cine de San Francisco por el que pasaban. Aunque no cosechó el mismo gran éxito que su icónico *thriller* policiaco, *Escalofrío en la noche* recaudó bastante dinero y consiguió que Eastwood se estableciera como director.

hecho de que Eastwood «mantiene la calma a ambos lados de la cámara».<sup>17</sup> Lo que a menudo se olvida es que Clint ofrece una de las mejores interpretaciones de los comienzos de su carrera en el papel de este hombre engrdeído abocado a una crisis. La película se erige como una muestra de lo que estaba por llegar: un naturalismo con género, temas fuertes, toques personales (incluidas escenas en el auténtico Festival de Jazz de Monterey) y, desde el principio, la prueba de que director y protagonista estaban hechos el uno para el otro.

Eastwood no fue quien dirigió *Harry el Sucio*, el *thriller* de gran éxito que todavía le define. Ese fue Siegel, claro. Pero deberíamos detenernos a considerar el impacto de su siguiente película. También el hecho de que Eastwood fue crucial para impulsar su creación, eli-



giendo a Siegel, dando forma al guion original (de Harry Julian Fink y Rita M. Fink), y la potente presencia del cansado detective de San Francisco Harry Callahan, tras la pista de un asesino en serie que se hace llamar Scorpio (Andy Robinson). Pero hubo una escena en la que, por necesidad, tomó las riendas.

*Harry el Sucio* fue creada porque Frank Sinatra se torció la muñeca en *El mensajero del miedo*. Había firmado para protagonizar la película, bajo el título *Dead Right*, y cuando la lesión incapacitó a Sinatra (seguramente habría hecho una película muy distinta), Warner Brothers acabó ofreciéndosela a Eastwood. Tras examinar el desorden de los guiones, recurrió a su hombre de confianza, Dean Riesner, y trasladó la historia a San Francisco, desde una Nueva York demasiado vinculada



a *Contra el imperio de la droga* y la anterior colaboración policial, poco convencional, entre Eastwood y Siegel, *La jungla humana*.

Lo que provocó tanto deleite en el público, más la consiguiente polémica, es la facilidad con la que nos vemos arrastrados hacia la perspectiva alienada de Harry. Sin dejarse llevar por las normas, toma el camino que ofrece menor resistencia, con su fiel Magnum calibre 44 asomando por el objetivo de la cámara. Comprendemos el ceño fruncido y los comentarios mordaces, el nacimiento de esas frases lapidarias pronunciadas con la sutileza de una lija, todo el magnetismo de su sangre fría, casi cómica, que solo pertenece a Eastwood.

*Harry el Sucio* se ha interpretado de muchas maneras. Muchas de ellas, como sostiene Richard Schickel,

«metáforas políticas del momento muy fogosas».<sup>18</sup> Harry era un contrapunto tranquilizador con respecto a Vietnam. Era un ejercicio de fascismo encubierto (negar al acusado sus derechos, el policía como juez y jurado): la opinión exagerada que Pauline Kael, de *The New Yorker*, utilizó como estandarte en su cruzada contra Eastwood a lo largo de toda su carrera. Los argumentos contrarios señalan que Harry, en todo caso, es antiautoritario, una fuerza solitaria contra la corrupción del sistema. Esa era una de las cosas que Eastwood consideraba tan efectivas. Harry hace lo que tiene que hacer, pero detrás de esa mueca había un coste.

«Harry el Sucio es un tipo que nunca saca ningún placer de lo que hace. Lo interpreté con cierta tristeza, porque creo que si realmente matas a toda esa gente,

La escena que convirtió a *Harry el Sucio* (1971) en un fenómeno polémico y a Eastwood en una superestrella nos muestra al imperturbable detective Harry Callahan persuadiendo a un atracador de bancos para que no intente huir de la escena del crimen, con la ayuda de su fiel Smith & Wesson Modelo 29 y con un cartucho Magnum del calibre 44.

**Arriba:** La pistola (en realidad, se fabricaron varias para la producción), encarnación del enfoque intransigente de Harry hacia el cumplimiento de la ley, fue adquirida por el actor directamente gracias a su propio contacto con Smith & Wesson.

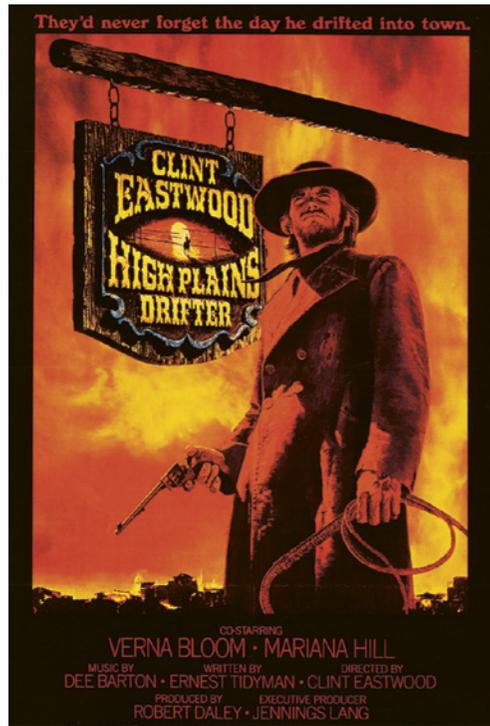
**Derecha:** La escena en la que Harry se enfrenta sin rodeos a un suicida en potencia (Bill Couch) fue célebremente dirigida por el propio Eastwood, lo que, en realidad, era una cuestión práctica, ya que apenas había espacio para los actores y un operador de cámara en la cornisa.



eso tendrá un gran efecto sobre tu alma, tu mente o tus creencias, como quieras decirlo.»<sup>19</sup>

A lo largo de un arduo rodaje de ocho semanas, Siegel elaboró una excelente y provocadora pugna entre un policía obsesivo y un psicópata donde Eastwood y Harry terminan siendo uno. La excepción es la escena en la que Harry se enfrenta a un suicida en potencia simplemente noqueándolo —un ejemplo de su enfoque sin sutilezas del deber cívico—, pues fue Eastwood quien llevó la voz cantante desde una plataforma elevadora y un estrecho balcón de un sexto piso. «Rodad como si fueran las noticias», le pidió al equipo.

Se mire como se mire, *Harry el Sucio* es un hito del cine estadounidense. Quentin Tarantino, discípulo de Siegel, señaló que esa fue «la película de acción más



imitada durante las dos décadas siguientes.»<sup>20</sup> La sombra que proyectó sobre la carrera de Eastwood (hubo cuatro secuelas, una de las cuales dirigió él mismo) es enormemente significativa. El personaje quedó impreso de forma indeleble en la conciencia de los cinéfilos. A lo largo de su carrera como director, Eastwood ha tratado de explorar, satirizar, oponerse y repetir el acontecimiento cultural de una de las películas más famosas (e infames) de la historia. En el momento de su estreno, *Harry el Sucio* se convirtió en un fenómeno, recaudando treinta y seis millones de dólares, motivo por el que los propietarios de salas de cine de Estados Unidos nombrarían a Eastwood su estrella más rentable entre 1972 y 1973.

*Infierno de cobardes* es tan descarnadamente amoral que podría haber sido dirigida por Siegel, pero revela plenamente la propia falta de sentimientos de Eastwood. Se trata de un frío relato de venganza sin personajes redentores, tampoco el suyo propio, y el primero de los wésterns en los que hace de ángel vengador. Lle-



gado desde los páramos, el forastero al que interpreta Eastwood (un hombre sin nombre) ha venido a ajustar cuentas con los habitantes del pueblo de Lago, que se habían quedado mirando, impasibles, mientras unos forajidos (liderados por la futura estrella Geoffrey Lewis) azotaban a su *sheriff* hasta la muerte.

Todo surgió de un manuscrito de nueve páginas titulado *Mesa*, que Ernest Tidyman amplió hasta convertir en una interpretación casi gótica de una fórmula clásica. «Me hizo ver la película con claridad», recuerda Eastwood. «Por eso decidí dirigirla.»<sup>21</sup> Sin duda, muestra elementos de la ironía de Leone, pero es mucho más visceral y se opone a las convenciones con un vibrante contraste de exteriores soleados e interiores sombríos y apenas iluminados. Una textura mística despojada de *glamour* de manera plenamente consciente. Contrariamente a las convenciones del wéstern, Lago está ubicada junto al agua. Además, el equipo filmó en las áridas orillas del lago Mono, donde el agua salina evoca colores de otro mundo según cambia la luz del día.

*Infierno de cobardes* (1973) es el primer wéstern que dirigió Eastwood, y enseguida demostró que, tomando prestado lo aprendido de Sergio Leone, no tenía intención de acercarse al género de forma convencional. El forastero anónimo de Eastwood es casi un ángel vengador surrealista que ha regresado para impartir justicia en un pueblo corrupto.

Trabajar con la leyenda de Hollywood William Holden fue uno de los grandes placeres del curioso romance con diferencia de edad *Primavera en otoño* (1973), un cambio de ritmo premeditado y una oportunidad para demostrar lo versátil que era, sobre todo a sí mismo.

A medida que el forastero se rebela gradualmente contra los ciudadanos corruptos, la película se convierte en un mordaz reflejo de la América sobornable. «*Infierno de cobardes* es divertida, aunque tiene un tono más aterrador», señaló la revista *Slant*, «y ofrece una visita inolvidable al purgatorio al tiempo que revela que las nociones de “sociedad” son una farsa». Lo que resulta tan sorprendente es la voluntad de Eastwood de descender a tales profundidades estando en la cima de la taquilla.

La película, un éxito en cines (quince millones de dólares), tiene un aura de historia de fantasmas japonesa, ya que esta vuelta de tuerca de *Solo ante el peligro* se acerca a lo surrealista. ¿Podría ser el forastero la reencarnación del *sheriff*? Eastwood está de acuerdo en que se puede interpretar así metafísicamente, pero prefirió darle una visión más racional al asunto: «La forma en que funcionaba todo el pueblo, sin niños, es un poco extraña; es una situación desconcertante. Por lo que a mí respecta, para justificar el papel, él era el hermano.

Pero para el público, si quieren verlo como algo más que eso, no veo ningún problema».<sup>23</sup> Se había convertido en un fenómeno paranormal.

*Primavera en otoño* fue un intento por animar el ambiente, además de una oportunidad de dirigir por primera vez sin la carga de ser también el protagonista. De todas formas, Eastwood era demasiado joven para hacer de Frank Harmon, un cincuentón cínico de Los Ángeles, divorciado, regordete, que vive de los alquileres y ha dejado su futuro a la deriva. Otro placer que le ofreció la película fue conseguir al legendario William Holden como protagonista, que «era un auténtico príncipe en el trabajo»,<sup>24</sup> recuerda.

Escrita de nuevo por Heims, se trataba de una inversión de *Escalofrío en la noche* (y una refutación de las acusaciones *antihippies* que se lanzaron contra *Harry el Sucio*). Esta historia de amor poco convencional en que la adolescente de espíritu libre «Breezy» (la actriz revelación Kay Lenz) entra en la vida de Frank por casualidad (ella





coge el mismo ascensor) termina sacudiendo su corazón de piedra. No obstante, el filme tiene un toque de sátira con el mordaz retrato que Eastwood hace de los nuevos ricos de Los Ángeles.

Sabe Dios que no era en absoluto comercial (cosa que desesperaba a Universal). «No hará ni un centavo»,<sup>25</sup> declaró Eastwood, y se demostró que tenía razón. Pero con un presupuesto de setecientos cincuenta mil dólares, los riesgos eran mínimos. Le gustaron los personajes y el cambio de ritmo, así de simple. Puede que sea su película más olvidada y que se haya quedado anticuada (sobre todo, por la diferencia de edad entre los protagonistas), pero cambiando a un renovado contexto de padre e hija, la «Breezy» de ojos brillantes de Lenz renacería en la Maggie de Hilary Swank en *Million Dollar Baby*.

*Licencia para matar* fue un verdadero éxito comercial, pero con un claro sesgo con la firma de Eastwood. Basada en la primera de una serie de *thrillers* de espionaje *pulp* que parodiaban a James Bond, escrita por Trevanian (seudóni-

mo del profesor de cine texano Rodney William Whitaker), había llegado a manos de Eastwood después de que Paul Newman renunciara a ella por considerarla demasiado violenta. La inverosímil trama sigue al Jonathan Hemlock de Eastwood, un profesor de arte que, además de escalador experto, también es asesino a sueldo (y que comete asesinatos políticos conocidos como «castigos»). A él se le encomienda la tarea de descubrir a un agente ruso de un equipo que intenta escalar la cara norte del Eiger.

Había que trabajar mucho en el guion, pero lo atrajo el aspecto físico que ofrecía la trama y el aislamiento. Vio la oportunidad de rodar en exteriores con un equipo reducido y de poner a prueba sus límites atléticos, y admitió que «se dejó llevar por el deseo de ser el primero en rodar totalmente en la ladera de una montaña».<sup>26</sup> También serviría para cumplir un acuerdo cada vez más complicado con Universal.

El rodaje, que duró todo el verano de 1974, se vio ensombrecido por la muerte del escalador David

La autenticidad en el cine llevada al extremo. Impulsado por su búsqueda del realismo, Eastwood se sintió atraído por el *thriller* de espionaje *Licencia para matar* (1975) dado el reto que suponía rodar las secuencias de alpinismo en la propia montaña suiza. Así pues, tuvo que aprender a escalar a nivel profesional.

Aunque puede que no convenza del todo como aventura de espionaje, las vistas son extraordinarias y *Licencia para matar* es todo un monumento al enfoque inflexible que Eastwood le da a su oficio.



Knowles (que formaba parte del equipo de especialistas), golpeado por la caída de una roca en su segundo día en el Eiger. Eastwood se planteó abandonar la producción, pero los compañeros de escalada de Knowles lo animaron a seguir adelante. Una película terminada, insistieron, daría algún tipo de significado a su muerte.

Una recaudación de catorce millones de dólares le devolvió a Eastwood su fama de director rentable, pero *Licencia para matar* es una película atrapada entre dos mundos. La caricatura del género no encaja bien con el tosco realismo estadounidense de Eastwood. Como película de escalada, sin embargo, su autenticidad es incuestionable: vemos realmente a la superestrella Eastwood colgando del extremo de una cuerda a trescientos metros sobre los pastos suizos. El director recordaba el sonido de los cencerros a lo lejos. Todos los críticos apuntaron más o menos lo mismo. Roger Ebert, del *Chicago Sun-Times*, afirmó: «La trama no resulta creíble más de quince segundos, pero las secuencias de acción son

tan absorbentes, y su fotografía de la cima de la montaña tan convincente, que no nos importa».<sup>27</sup>

Las secuencias de entrenamiento en Monument Valley dejan una gran impresión. Este había sido el sagrado telón de fondo de los grandes *wésterns* de John Ford. Pura iconografía estadounidense. Mientras Hemlock intenta volver a ponerse en forma, escala el Totem Pole, un pilar plano de roca naranja sagrado para la Nación Navajo. El equipo obtuvo permiso para filmar allí con la condición de que limpiaran los doscientos metros de basura de los alpinistas (viejos pitones y demás). Eastwood, que no contaba con la habilidad suficiente para realizar la escalada (los profesionales Eric Bjørnstad y Ken Wyrick se encargaron de ello), fue bajado en helicóptero hasta la cima de 1,7 m<sup>2</sup>, junto con el coprotagonista George Kennedy y un equipo de cámaras delgadas equipados con cámaras ligeras. Mientras el sol se ponía sobre Monument Valley, ha habido pocos días más perfectos en los cincuenta años que Eastwood ha pasado delante o detrás de las cámaras.