

Juan Pablo Serra es doctorando en Filosofía en la Universidad de Navarra y coautor de *Pasión de los fuertes: la mirada antropológica de diez maestros del cine* (2005).

# Clint Eastwood, un caballero trágico

JUAN PABLO SERRA

C

on el 2007 recién estrenado, el nombre de Clint Eastwood volvió a sonar una vez más en los medios de comunicación y en las listas de premios cinematográficos. Si bien su díptico sobre Iwo Jima llevaba anunciándose durante más de un año, lo cierto es que en los últimos meses fue creciendo la expectación ante la última entrega de Eastwood, quien a sus 76 años encontró fuerzas para rodar dos películas sobre un mismo hecho —la batalla de Iwo Jima—, contado desde el punto de vista estadounidense (*Banderas de nuestros padres*) y japonés (*Cartas desde Iwo Jima*). Posiblemente, la curiosidad ante este experimento y el magnífico nivel que Eastwood exhibió en sus dos películas anteriores hayan sido la causa de la relativa decepción que muchos se han llevado al ver entero el díptico sobre Iwo Jima, un atractivo aunque quizá poco relevante relato de guerras. Realmente, estos altibajos no son extraños en la carrera de este actor y director. Por más que haya elementos muy interesantes en *Bird* (1988) y *Cazador blanco, corazón negro* (1990), sólo fue después de esta última cuando, a principios de los 90, Eastwood encadenó tres obras maestras tan redondas y fascinantes como son *Sin perdón* (1992), *Un mundo perfecto* (1993) y *Los puentes de Madison* (1995). Hasta llegar a 2003, nuevamente, rodó películas más relajadas, para encadenar otras dos obras maestras del calibre de *Mystic River* (2003) y *Million Dollar Baby* (2004).

Clint Eastwood lleva más de cincuenta años en el mundo del cine, la mitad de ellos compaginando su labor de actor con la de director. En el arco que va desde 1955 hasta la actualidad, ha hecho televisión, música, documentales, política y, por supuesto, cine. Lo que en esta representación pretende ofrecerse, después de una breve referencia biográfica, es una visión de su cine a la luz de su obra más reciente, pues en ella Eastwood ha ido cristalizando una antropología trágica muy bien articulada a partir de la cual, retrospectivamente, se entiende mucho mejor su filmografía.

DEVOCIÓN POR LA EXPERIENCIA. Clinton Eastwood, Jr. nació en 1930 en San Francisco. Antes siquiera de pisar un plató se había dedicado a tocar el piano (una de sus aficiones favoritas), ejercer de cortador de césped, vendedor de periódicos, estuvo bajando troncos por los rápidos e incluso se casó. Sirvan estos apuntes para entender que, en la biografía de Eastwood, la experiencia de vida y el contacto con la realidad del mundo siempre fue una constante. En el terreno de la interpretación no lo tuvo fácil. Estuvo cinco años aceptando papeles de pacotilla y haciendo de doble de actores hasta que en 1959 entró en el reparto de la popular serie televisiva *Rawhide*, que le proporcionó una aceptable popularidad gracias a la cual pudo participar en *Por un puñado de dólares* (1964), el primero de los tres

*spaghetti western* que rodaría bajo las órdenes de Sergio Leone.

El éxito que tuvieron esas tres películas le consolidaron como estrella y, así, en cuanto volvió a Hollywood pudo fundar su propia productora, Malpaso, y años más tarde iniciar una bien avenida relación comercial con los estudios Warner Bros, amén de debutar en la dirección de largometrajes. Durante mucho tiempo, Eastwood no ocupó un lugar destacado en las publicaciones de cine, pues se le tenía como icono de un cierto tipo de cine comercial y como el “prototipo de macho”, ya sea por el arrogante y silencioso personaje que repitió en varios *westerns*, ya sea por la figura de Harry Calahan, el sarcástico detective de la policía de San Francisco. Pero el paso del tiempo permitió ver su obra desde otra óptica y, si ya algunos se sorprendieron ante *El jinete pálido* (1985), la escalada de premios y aplausos fue creciendo con *Bird* y *Cazador blanco, corazón negro*, hasta llegar a *Sin perdón*, que ganó cuatro Oscar.

El cine de Eastwood, en general, es rico y sugestivo, porque invita a una mirada profunda sobre sus personajes. Una filmografía, además, en la que hay una continuidad asombrosa con todo el cine que Eastwood ha mamado (desde John Ford hasta Sergio Leone) y en donde hay una valoración entusiasta de la experiencia vital, de ahí, por ejemplo, la importancia que da a los sentidos, como es el caso del olfato en *Ejecución inminente* (1999), las infinitas posibilidades de disfrutar la vida en *Space Cowboys* (2000), o el modo como una madre reconoce a su hijo por su trasero en *Banderas de nuestros padres* (2006). Como director, más allá de su clasicismo, lo mejor que puede decirse de Eastwood es que nunca chantajea ni ofende la razón del espectador. Sus películas tienen diferentes niveles de lectura, lo cual les confiere un algo de inclasificable y de misterio (aspecto que muchas veces se refleja visualmente en la fotografía nocturna de sus películas, véanse los preciosos claroscuros de *Bird*, *Sin perdón* o *Million Dollar Baby*). Rara vez sus películas “moralizan”, porque en ellas, lo que se ve es que los personajes tienen un modo muy definido de *ser* más que de *hacer*.

ÉXITO Y OPORTUNIDAD. Para cuando ganó los Oscars principales por *Sin perdón*, Eastwood ya llevaba veinte años dirigiendo películas y aún no había sido nominado como director. Es verdad que éxito nunca le ha faltado. Si en los 60 fue popular por sus apariciones en televisión y los *westerns* de Leone, en los 70 aún lo fue más por la serie de Harry Callaghan. Lo que, a partir de los 90, se sumó a su carrera fue un sentido de la oportunidad, tanto para marcar tendencias como para reflejarlas. Cuando *Sin perdón* se estrenó, lo hizo en el centro de un cierto *revival* efímero aunque interesante del *western*: *Bailando con lobos* (Kevin Costner, 1990), *Wyatt Earp* (Lawrence Kasdan, 1994), *Gerónimo* (Walter Hill, 1993) o *Rápida y mortal* (Sam Raimi, 1995) son sólo algunos ejemplos. En realidad,

Eastwood era un tanto ajeno al *revival* del género en sí, dado que ya había rodado *Infierno de cobardes* (1973) y *El jinete pálido* y, de hecho, tenía guardado el guión de *Sin perdón* desde hacía once años. Se animó a rodarlo sólo cuando tuvo la edad que requería el personaje que él mismo interpretó y, sobre todo, preocupado por la banalización y propagación de la violencia hasta extremos gratuitos que él percibía en la sociedad estadounidense, a la vez que impresionado por la administración arbitraria de la justicia que venía inquietándole desde la década de los 70.

No obstante, en cualquier caso, *Sin perdón* suele incluirse como un título más en la moda de los *westerns* de principios de los 90. Igualmente, cuando, a principios del nuevo milenio, llevó a cabo la adaptación de *Mystic River*, la aparición de dicho film llegó en un momento en el que se estaba dando un resurgir de la tragedia en el cine estadounidense posterior al 11-S<sup>1</sup> y que se manifestó en películas como *Casa de arena y niebla* (Vadim Perelman, 2003), *21 gramos* (Alejandro González Iñárritu, 2003), *Match Point* (Woody Allen, 2005), *Una historia de violencia* (David Cronenberg, 2005) y las propias *Mystic River* y *Million Dollar Baby*. No obstante, lo que distinguía a la obra de Eastwood de estas reelaboraciones de la tragedia, es su acercamiento a la culpa —bajo el simbolismo de la mancha— como el elemento objetivo que da razón a sus personajes de la dimensión moral de sus actos. La concepción trágica que hay de fondo en Eastwood no permite una solución plenamente satisfactoria a esa irrupción de la culpa —que los personajes intentan purgar mediante un lavado voluntarista o una vuelta a la infancia en el subconsciente—. Sus historias, más bien, constatan la capacidad destructora del ser humano y el aislamiento que provoca la acción mala. Pero, en todo caso, su honestidad a la hora de plantear el problema humano de la culpa y su contexto social permite estudiar con renovado interés la limitada e insuficiente visión trágica de la existencia que late en toda su filmografía.

A LA BÚSQUEDA DEL CONOCIMIENTO. *Mystic River* es una adaptación de la novela homónima de Dennis Lehane escrita por Brian Helgeland, conocido por sus guiones para *L. A. Confidential* (Curtis Hanson, 1997) y *Payback* (Brian Helgeland, 1999), ambas historias de cine negro y, por tanto, con un regusto fatalista. El argumento gira en torno a tres amigos que crecieron en un barrio de Boston. Una mañana, jugando en la calle, dos supuestos policías secuestran a uno de ellos y abusan de él. Este episodio deteriora definitivamente su amistad y, de una u otra manera, trunca también sus vidas. Veinticinco años después, Dave —el chico al que vejaron— ha quedado seriamente afectado y distanciado de la gente (en la novela se dice que es tratado “como si fuera un leproso”<sup>2</sup>); Jimmy intenta rehacer su vida como comerciante después de haber pasado por la delincuencia y la cárcel; y Sean, policía, aguanta como puede una prolongada crisis matrimonial. Una violación separó a los tres amigos, y un homicidio los reúne de nuevo cuando la hija de Jimmy, Kate, es asesinada y todas las pistas apuntan a Dave como principal sospechoso del crimen.

A partir de este sucinto resumen, veremos cómo, recorriendo el argumento de *Mystic River*, se descubren todos los elementos de una antropología trágica perfectamente ensamblada, en donde la inevitabilidad del destino conforma definitivamente las vidas huma-

nas. Para empezar, tenemos un acontecimiento arbitrario mediante el cual, sin buscarla, entra la violencia en la vida de los protagonistas. Irrumpe, además, desprovista de todo sentido: aquellos tipos raptaron y violaron a Dave, aunque también podrían haber escogido a los otros dos, o incluso haber pasado por otra calle. Este suceso ensucia y “mancha” no sólo a Dave, sino también a Jimmy y Sean, que viven con culpa pensando que se salvaron a costa del sufrimiento de su amigo. Tal como explica Terrasa, “la experiencia de sentirse manchado va unida a la intuición de que la mancha es algo que proviene de fuera, se experimenta como una realidad exterior que le *sobreviene* al ser humano”.<sup>3</sup>

De esta manera, se puede llegar a la desconcertante situación en la que el hombre se siente culpable, aunque no sabe muy bien *por qué*: “sé que he contribuido a tu muerte pero no sé cómo”, dirá Jimmy entre lágrimas pensando en su hija. Ante este no-saber, en las tragedias clásicas la respuesta práctica inmediata del héroe suele ser una búsqueda de culpables en forma de *venganza* (ocurre lo mismo en *Mystic River*: “Le encontraré, Katie, le encontraré antes que la policía, le encontraré y le mataré”, jura Jimmy ante el cadáver de su hija). Pero es una búsqueda guiada por un objetivo mayor: el de conocer. Por eso, lo que principalmente mueve a Jimmy a actuar es encontrar una lógica, una explicación que vuelva a poner las cosas en su sitio. Así, por ejemplo, cuando Jimmy se convence de que Dave es el asesino de su hija y está a punto de ejecutarle a orillas del río Mystic, lo que más demanda de él no es su muerte sino una respuesta a “por qué la mataste”. Y lo cierto es que, hasta aquí, Jimmy se sitúa dentro de la “legalidad” y de un cierto orden social. Al fin y al cabo, lo que él pretende no difiere mucho de la investigación policial que lleva a cabo Sean: quiere encontrar al culpable de un crimen y saber por qué lo cometió.

UN RÍO DE UNA SOLA DIRECCIÓN. No obstante, a continuación, Jimmy decide adelantarse y tomarse la justicia por su cuenta. Es consciente de estar yendo más allá del curso normal de los acontecimientos. La policía está haciendo bien su trabajo, van a resolver rápidamente el caso y él lo sabe. Pero aún así se siente impedido a hacer sus propias pesquisas (quiere controlar algo: ya que no pudo impedir la muerte de su hija, al menos sí que puede encargarse de encontrar al culpable). Y, de alguna manera, este intento de “ser más” (más listo, más rápido, más decidido) es castigado con nuevos desastres: mata a Dave, deja una viuda y un huérfano y, cuando se entera de que ha ajusticiado al hombre equivocado, abandona definitivamente sus intentos de llevar una vida honrada para volver a liderar el crimen organizado de su barrio.

Este fracaso del protagonista a la hora de rebelarse contra el destino guarda muchos paralelismos con el castigo que era impuesto al héroe trágico como consecuencia de su *hybris*, de su soberbia. Porque la venganza puede estar impulsada por un esfuerzo de conocer pero, sobre todo, es expresión de ira e irritabilidad. “[Esta ira] es el principal signo exterior del *hubris* que lleva a los héroes y heroínas trágicos al desastre; pero también es visto como una función de su valentía, y de esta manera un defecto trágico”.<sup>4</sup> Nótese el fatalismo: en la psicología platónica —que ilumina bien el comportamiento del héroe trágico—, la valentía es una virtud, a saber, la virtud emblemática del *ánimo*, una de

<sup>1</sup> A. O. SCOTT, ‘The American Tragedy Is a Family Affair’, en *The New York Times*, 11 enero 2004, suplemento Arts & Leisure, p. 24.

<sup>2</sup> D. LEHANE, *Mystic River*, trad. de María Vía, RBA, Barcelona, 2003, p. 41.

<sup>3</sup> E. TERRASA, ‘La experiencia de la culpa y su simbología en algunos relatos contemporáneos’, en *Comprender la religión*, ed. de J. Aranguren, J. J. Borobia, A. Llano y M. Lluch, Eúnsa, Pamplona, 2001, p. 182. (La cursiva es mía.) Este aspecto “sobrevenido” del mal aparece, por ejemplo, en *Bird*, la biografía que Eastwood rodó sobre el *jazzman* Charlie Parker, cuando este relata que siendo adolescente descubrió que era drogadicto porque *se lo dijeron*.

<sup>4</sup> D. KROOK, ‘Heroic Tragedy’ (1969), en *Tragedy: developments in criticism*, ed. by R. P. Draper, Macmillan, Londres, 1980, pp. 191-192.

las tres partes en que Platón divide el alma (*Rep.* 439d y ss.; *Fedro*, 246a y ss). Pero el *ánimo* se encuentra en un estadio intermedio entre el *apetito* y la *razón* —las otras dos partes del alma— y, para llevar a cabo un acto de venganza, hace falta una cierta vitalidad y coraje. En sentido estricto, la venganza es una pasión, y como tal proviene del *apetito* pero, acaso por un momento, puede ser reconducida por la *razón*, cuya virtud distintiva es el conocimiento. En la tragedia, ese momento de cordura puede prolongarse en el tiempo (véase *Sin perdón*, donde pasan once años hasta que el protagonista vuelve a ser “el de antes”), pero nunca es un dato permanente de la persona. En otras palabras, sólo se puede vengar el valiente pero, al final, la posesión de dicha virtud acaba siendo una desgracia.

El pesimismo que *Mystic River* y la tragedia en general exhiben con respecto a la condición humana es definitivo. No podemos luchar contra el destino. El hombre está *destinado* a seguir sus instintos vengativos (no hay lugar para el perdón),<sup>5</sup> a fracasar cuando pretende controlar los acontecimientos (sólo empeora la situación) y a seguir siendo *el mismo de siempre* por más que intente cambiar. Este carácter inevitable de la vida, y la imposibilidad del hombre de intervenir en lo que le sucede, es lo que simboliza perfectamente el río que da título a la película: a él van a parar no sólo las excreciones de la gente<sup>6</sup> sino que él mismo es símbolo del transcurrir de la vida del hombre, que acaba inexorablemente en la muerte.<sup>7</sup> Allí asesina Jimmy Markum a los que le engañan o traicionan y, además, “por ese río llega también el mal, contaminándolo todo a su paso. La película... no hace otra cosa que mostrar... el mal latente que anida en cualquier comunidad y aparece siempre de la forma más sencilla, la más *natural*”.<sup>8</sup>

De la misma manera, por más que se rebele ante este inevitable curso de los acontecimientos y quiera con ello expresar su personalidad, al final, en la visión trágica de la existencia, el hombre queda reducido a ser poco más que una realidad natural al lado de otras. Una realidad natural, en primer lugar, condicionada y determinada por su medio ambiente social, del que no puede escapar, ya que, como se ve en la historia y detalla Gloria Benito,

Jimmy entra en el mundo del delito y la delincuencia, y, aunque se salva temporalmente, nunca pierde el contacto con matones y ladrones, ni su control sobre ellos. Dave es un personaje perdido en el sufrimiento de sus recuerdos y obsesiones y se muestra impotente para superarse... Sean parece haber salido del ambiente del barrio, pero no es capaz de conseguir que triunfe la justicia. Los tres están solos con su particular tragedia.<sup>9</sup>

Más aún, el hombre comparece como una realidad natural ante la cual la Naturaleza en su conjunto es, mayoritariamente, indiferente, una idea que Eastwood ha plasmado visualmente en su cine —principalmente en sus *westerns*— de un modo recurrente, véase el inmenso lago junto al que transcurre la acción de *Infierno de cobardes*, las montañas rocosas de *El jinete pálido* o la lluvia y los campos de *Sin perdón*.<sup>10</sup> En este nivel natural de la tragedia, el ser humano, aunque ocasione grandes desgracias, apenas es voluntario del mal que hace. A decir de Moeller, los griegos no creían que el hombre hiciera mal porque sí: “Si hay crímenes entre los mortales, es imposible que éstos sean *enteramente* culpables de ellos”.<sup>11</sup> En *Mystic River* el plano que asocia a Jimmy gritando de dolor mientras le suje-

tan media docena de policías y que avanza hasta el cuerpo sin vida de su hija es, de hecho un plano cenital, desde lo alto, y así “la muerte y el dolor son contemplados desde las alturas”.<sup>12</sup> Esto es, la muerte y el dolor, a lo sumo, pueden ser comprendidos por alguien superior, pero, a nivel humano, no tienen explicación.

Precisamente, contra lo que se rebelaba el héroe trágico era contra este aparente orden de cosas imposible de entender. Para los griegos, el universo —que incluía al ser humano— tenía un orden y armonía que el hombre era capaz de conocer. Eran conscientes del carácter contingente de la realidad, sabían que, de la misma manera que podía haber tormenta en pleno verano, en el terreno humano hay crímenes y sufrimiento. Pero “sin echar de ver que el sufrimiento y el pecado eran tal vez dos aspectos de una misma realidad, trataron de eliminarlos, atribuyéndolos a los dioses perversos o a la fatalidad. Desgajaron al hombre de esas dos realidades irracionales y pretendieron crear un mundo armonioso, *pese a ellas*. Así, pues, los antiguos jamás supieron el porqué del sufrimiento”.<sup>13</sup> Con ello, además, y paradójicamente, el hombre culpable quedaba, en cierta manera, “eximido” de ser culpable por unos acontecimientos de los que desconoce su significado último. Una línea de pensamiento parecido sería retomada por el psicoanálisis, donde el hombre es visto como un sujeto manejado por aquello que no controla. De ahí que no sea extraña la apelación de Eastwood a la resolución de los conflictos desde la perspectiva psicológica, tal como declaraba en un minidocumental sobre *Mystic River*, “me resulta curioso cuando los personajes tienen que superar algo que les ha ocurrido en la vida, y si no lo resuelven en su subconsciente acaban sufriendo mucho”.<sup>14</sup>

No obstante, que el mal sea ininteligible no significa que la culpa sea algo inconcreto. Podrá ser más o menos *ciega*, pero, en la concepción trágica, la mancha (símbolo de la culpa) se experimenta como algo muy *real*, originada en un hecho del pasado que trae consecuencias en el presente. Jimmy vive su vida como una serie de episodios marcados por ese hecho azaroso y doloroso del pasado, su carrera delictiva, su paso por la cárcel... “todo viene de aquello”. Incluso si propició algo bueno (según Jimmy, si hubiera ido en aquel coche, no se habría atrevido a cortejar a su esposa) el pasado sigue estando ahí como un hecho que lo mancha y contamina todo (si no hubiera conquistado a su mujer, su hija Kate no habría nacido ni, por tanto, habría sido asesinada). Es decir, no se puede explicar la aparición de la mancha, pero el manchado ve sus consecuencias por todas partes y la vive como una condena. “El hombre sería, según esta visión, un ser determinado por un mal que de alguna manera le posee”.<sup>15</sup>

Además, la mancha infecta a la persona, se le mete dentro, y contamina por contacto todo lo que le rodea. En *Mystic River* esta idea queda reflejada en el diálogo en el cual Dave se identifica con los vampiros (“una vez que está en ti... se queda”) y en la evolución de su personaje, un auténtico zombi o muerto viviente, que sufre una fuerte disociación desde pequeño.<sup>16</sup> En otros términos, también el propio Sean expresa la sensación de que, desde la irrupción de la mancha, todo lo demás ha sido mitad ilusión mitad ficción: “a veces creo que los tres subimos a ese coche. Y que todo esto no es más que un sueño, ¿sabes? Y que, en realidad, seguimos siendo niños de 11 años... imaginando lo que hubiera sido nuestra vida”. De esta manera, la mancha marca

5 C. MOELLER, *Sabiduría griega y paradoja cristiana*, trad. de M<sup>a</sup> Dolores Raich, Encuentro, Madrid, 1989, p. 145: “En la concepción antigua no se perdona una injusticia, *se venga*... Perdonar a los que fueron injustos sería, a los ojos de los antiguos, perder la posesión viril de uno mismo”. En la tragedia clásica, el perdón es visto como una dejación de responsabilidad, a saber, la que tiene el héroe de encontrar él mismo el sentido a las desgracias que le ocurren.

6 D. LEHANE, *Mystic River*, p. 418: “si enterramos nuestros pecados aquí, Dave, los purificaremos”. El río Mystic absorbe varias “expulsiones”, entre otras, la de la culpa.

7 A. MACINTYRE, *Tras la virtud*, trad. de A. Valcárcel, Crítica, Barcelona, 1987, p. 159: en las sociedades heroicas, “aunque haga lo que debe hacer, el hombre continuamente camina hacia su destino y su muerte. Es la derrota y no la victoria la que al final permanece”.

8 Q. CASAS, *Clint Eastwood. Avatares del último cineasta clásico*, Jaguar, Madrid, 2003, p. 170.

9 G. Benito, ‘Una tragedia en el sentido más clásico: Mystic River’, en *Encadenados*, 46 (2003), <[http://www.encadenados.org/n46/046eastwood/rsh\\_mystic.htm](http://www.encadenados.org/n46/046eastwood/rsh_mystic.htm)>.

10 A. PEZZOTTA, *Clint Eastwood*, trad. de J. L. Aja, Cátedra, Madrid, 1997, p. 177.

11 C. MOELLER, *Sabiduría griega y paradoja cristiana*, pp. 69-70.

12 Q. CASAS, *Clint Eastwood*, p. 170.

13 C. MOELLER, *Sabiduría griega y paradoja cristiana*, p. 165.

14 *Mystic River: From Page to Screen*, producido por Ricky Mintz, Warner Bros Entertainment, 2003.

15 E. TERRASA, ‘La experiencia de la culpa’, p. 183.

16 D. LEHANE, *Mystic River*, p. 250: “A veces, Dave no era Dave. Era el chico. El chico que había escapado de los lobos. Y no sólo eso, sino el que había escapado de los lobos y que, además, se había convertido en un hombre. Y aquella criatura era muy diferente del Dave Boyle de siempre”.

un antes y un después, hasta tal punto que la vida que había *antes* es la vida que el manchado considera “real” y la que hay *después* de la mancha es onírica, ficticia.

En todo caso, no hay vuelta atrás “real”. Los hechos, los equívocos y los malos entendidos van determinando por puro azar al héroe trágico, que en su búsqueda de sentido para su desdicha poco a poco va dejando de ver *toda* la realidad (privilegio sólo accesible a los dioses) y concretando el origen del mal en una persona, alguien concreto, un chivo expiatorio que ha de morir para que justifique todo el mal que han sufrido los infectados por la mancha. De este modo, la tragedia no tiene otra manera de resolverse que no sea mediante una *catarsis*, no entendida como purgación, sino como *expulsión*<sup>17</sup> en un doble sentido: física y psicológica. El asesinato de Dave rellena la parte de eliminación real y culpabilización que requiere todo sacrificio. “Yo no subí a ese coche, subiste tú” le dice Jimmy antes de asesinarlo. Más tarde, cuando Sean sepa de la muerte de Dave e interroge a Jimmy, viene el asesinato en el pensamiento:

SEAN: ¿Cuándo viste por última vez a Dave?

JIMMY: ¿Dave Boyle?

SEAN: Sí, Dave Boyle.

JIMMY: Hace 25 años. Iba por esta calle. Dentro de aquel coche.

Esta exposición de cómo funciona el lavado de la culpa mediante un chivo expiatorio en el subconsciente es, si se quiere, más perturbadora porque incluso un personaje, en principio, honesto como Sean seguramente también se siente aliviado al saber que Dave ha muerto. Aún con pesar, a Sean posiblemente le sea inevitable pensar que con la muerte de Dave las cosas le van a ir mejor, que va a desaparecer la intromisión caprichosa del mal en su vida. El hecho de que inmediatamente su mujer vuelva con él sólo puede reforzar este presentimiento.

PSICOLOGÍA DE LA MANCHA. Por su propia dinámica, la película no puede resolver adecuadamente la presencia de la culpa. En un principio, se trata de una mancha que se quiere negar (“no somos amigos”). A continuación, se asume su presencia como contaminante integral de la vida (“todo viene de aquello”). Y, por último, se busca su lavado mediante la eliminación del causante de la desdicha (“aquí enterramos nuestros pecados, y lavamos nuestras conciencias”). Los paralelismos con la tragedia clásica son, como también se ha visto, más que notorios: cuando Jimmy intenta acceder al por qué de su adversidad, no sólo introduce más agravios y desorden sino que, además, es “castigado” en cierta manera por tal insolencia. Ciertamente, como en toda buena tragedia, al final en *Mystic River* el elemento cognoscitivo sí sobresale, al fin y al cabo, como indica Krook, “el héroe trágico se expone, completamente y sin reservas, a la pesada carga de todo este mundo ininteligible; recibe el impacto de su dolorosa, terrible y humillante ininteligibilidad y, llevada a su extremo por el carácter consciente de su sufrimiento, la hace inteligible”. Pero no la hace inteligible para él mismo ni para los otros protagonistas sino para nosotros, para el espectador.<sup>18</sup> Tal como explica Terrasa, “la solución de la tragedia es la misma tragedia: la tragedia se encierra sobre sí misma. Es el ‘sufrir para comprender’”.<sup>19</sup> La tragedia, en ese sentido, tiene un fuerte componente

didáctico, pues intenta acercar al espectador —y no al héroe— a un cierto plano divino enseñándole una lección fundamental que hace que todos los elementos de la historia encajen en un “ciclo” más grande. En su juventud, Jimmy había disparado a un delincuente común, uno de cuyos hijos resulta ser al final (y por accidente) el asesino de Kate. “La violencia —afirmaba Eastwood— no tiene por qué ser el resultado de un robo o de un secuestro, sino que puede ser fruto de un juego, de unos chiquillos tratando de asustar a alguien”.<sup>20</sup>

No obstante, por debajo de este innegable componente intelectual —y hasta de cierto análisis social— late en *Mystic River* toda una psicología de la mancha que es muy coherente con la filmografía de Eastwood. La primera parte de esta psicología ya se ha visto: la culpa como algo que se “arregla” expulsándola mediante un lavado... que no lava. Cyril Collard supo ver este detalle en *Sin perdón* cuando afirmaba que, en ella, “nada se borra, ni el bien ni el mal”.<sup>21</sup> Tras asesinar a Dave, Jimmy sigue intranquilo por haber matado al hombre equivocado que, encima, era su amigo. Sean también tiene sus propios traumas, pues se siente culpable de haber alejado a su mujer. Lo interesante en este tramo final de la historia es que el estado de culpabilidad que invade a Jimmy y al propio Sean es acallado —pero no borrado— por la exaltación de la vanidad: la esposa del primero le alaba por ser un tipo fuerte, la mujer del policía regresa con él... Hay en los últimos minutos de la película una cierta exaltación de la soberbia entendida no tanto como una insolencia —al estilo clásico— sino como como una “super-vida”, esto es, una vida añadida: no amo mi verdadero *yo* y por eso vuelvo a la infancia, a una vida sin “mancha”.

LA CULPA, UNA NO CORRESPONDENCIA. *Million Dollar Baby* no sólo se parece *Mystic River* por el hecho de estar basada en un relato literario, en este caso firmado por F. X. Toole (1930-2002), pseudónimo de Jerry Boyd, un antiguo entrenador de boxeo de origen irlandés. Desde el punto de vista estrictamente cinematográfico, es notable cómo la conjunción de los distintos elementos de ambas películas (la intensa partitura de *Mystic River* y su fotografía nocturna, los claroscuros de *Million Dollar Baby* y su música intimista) da como resultado una sucesión de escenas de una intensidad asombrosa. Incluso aunque en algún pasaje se muestre algo tan trivial como dos personajes hablando de calcetines y lejía o de comida en la nevera a punto de caducar, todo ello revela una atención y una calidez hacia lo humano que va mucho más allá de la intimidad meramente costumbrista.

En *Million Dollar Baby* late de lejos la antropología trágica que estaba tan bien delineada en *Mystic River*, pero no tanto en el devenir de la historia, cuanto en el progreso de los personajes y su relación con la culpa que, en este caso, es más de fondo, asociada a la experiencia de la precariedad de la vida. Es una culpabilidad más difusa, más “general”, nacida de la sensación de que todo es contingente, pasajero, que mi vida no me pertenece. Tal como dijo Eastwood, “mi película va sobre la precariedad de la vida y sobre cómo nos manejamos en esas situaciones”.<sup>22</sup> La película afronta este asunto con una serena desesperación: cuando nadie se encarga de resolver los males que aquejan al hombre y que le desposeen de su propia existencia, es el ser humano mismo el que tiene que tomar las riendas. O,

<sup>17</sup> A. LLANO, *Deseo, violencia y religión. El secreto del mito según René Girard*, Eúnsa, Pamplona, 2004, p. 118.

<sup>18</sup> Cf. D. KROOK, ‘Heroic Tragedy’, pp. 192-3.

<sup>19</sup> E. TERRASA, ‘La experiencia de la culpa’, p. 184.

<sup>20</sup> I. HERNÁNDEZ, entrevista a Clint Eastwood, *El Mundo Magazine*, 212 (2003), p. 14.

<sup>21</sup> C. COLLARD, ‘Dix cineastes...’, en *Cahiers du cinéma*, número especial “hors-série”, 1992, p. 16.

<sup>22</sup> C. FRESNEDA, ‘Cruzada contra Clint Eastwood’, en *El Mundo*, 3 febrero 2005.

expresado en otros términos, “cuando Dios no hace nada, el hombre tiene que hacerlo todo”<sup>23</sup> y con ello perder una parte de sí mismo.

En el plano de los personajes, esta cuestión se concreta en Frankie Dunn, un veterano entrenador de boxeo que, a regañadientes, se hace cargo de Maggie, una joven púgil. Siempre con mirada preocupada, Frankie vive marcado por una culpa que lo invade todo: cada semana escribe a su hija unas cartas que ella devuelve sin abrir, tiene a su cargo a un antiguo boxeador suyo lesionado... Tal como le dice un amigo sacerdote, “te he visto en Misa casi cada día durante 23 años. Los únicos que vienen a la Iglesia tanto es porque no pueden perdonarse de algo”. Frankie intenta limpiar esta culpabilidad por la vía de la acción, de ahí su obsesión en solucionar todo: le arregla a uno de sus boxeadores un problema con su coche, a su amigo Scrap le insiste en que ahorre dinero, en el *ring* es especialista en cicatrizar cortes, a Maggie le quiere evitar el mal trago de tratar con su familia de aprovechados... Además, Frankie piensa que va a resistir y borrar su culpa protegiéndose. ¿De qué? De la vida misma, del carácter inevitable —y, por ello, amenazante— de la realidad. En varios momentos de la película recuerda su regla número uno (“protegerte en todo momento”), incluso él mismo se protege de exponerse a fracasar con Maggie y, aún así, cuando acepta entrenarla le pone mil condiciones. También el acto eutanásico final podría interpretarse como una cierta protección, enmascarada en la queja del personaje ante la vida, como el deseo de “controlar” algo.

Sin embargo, y al igual que en *Mystic River*, los personajes experimentan una cierta rebelión ante este estado de cosas precario y aparentemente predeterminado. Y, así, en la relación que desarrollan, Frankie y Maggie emprenden “una búsqueda [...] entrenador y boxeadora parecen buscar, respectivamente, a la hija y al padre perdidos”.<sup>24</sup> Este aspecto no sólo está presente en el relato original de Toole<sup>25</sup> —donde además queda claro que hubo una inflexión en la vida de Maggie tras la muerte de su padre— sino que es una constante en gran parte del cine de Eastwood, donde los personajes están igualados por un drama no resuelto, un miedo, que les amenaza. Su otra gran película de búsqueda, *Un mundo perfecto*, se enmarcaba en unos términos parecidos al desarrollar la historia de una huida —en este caso, del criminal Butch y el niño Phillip— que, a partir de cierto punto, se convierte en una búsqueda. Así, hay en un principio en estos personajes *eastwoodianos* un afán de saber si hay para ellos un destino, no una fatalidad. En *Un mundo perfecto*, el resultado de esa búsqueda dejaba de ser el éxito para pasar a convertirse en un descubrimiento: Butch había escapado de la cárcel por el abrazo de un padre y acaba recibiendo el abrazo de un niño; y Phillip descubre que puede desplegar su corazón juvenil sin miedo. En *Million Dollar Baby* lo que hay, también, es una búsqueda que empieza con el éxito como meta (Frankie ayuda a Maggie a conseguir su sueño) pero que poco a poco se transforma en un descubrimiento, a saber, de un intenso sentimiento de familia. Frankie y Maggie descubren que la soledad no es la respuesta última y que, de algún modo, el ser humano necesita una morada, un lugar en el que se puedan desplegar las aspiraciones más profundas de las personas. Como, al final, en la película dicho lugar se pierde, sobreviene la queja (“es tu culpa, todo me decía que no debía entrenarla,

todo menos tú” recrimina Frankie a Scrap), la desesperación (“manteniéndola viva, la estoy matando” exclama ante su amigo sacerdote) y la culpa.

Con respecto a *Mystic River*, en *Million Dollar Baby* Eastwood dio un paso más en el tratamiento de la culpa, que aquí aparece como una no-correspondencia con lo que uno quiere ser. Frankie querría ser un padre para Maggie, le pone de sobrenombre *mo-cuishle* (en gaélico, cariño mío, mi sangre) y ella le corresponde al decirle “me recuerdas a mi padre” y “no tengo a nadie más que a ti, Frankie”. En ambos personajes va germinando una relación en la que nace el anhelo de un hogar, de una morada cálida en la que protegerse de los embistes del mundo y la insensibilidad de las personas. Sin embargo, pese a vislumbrar esa posibilidad, parece que no es un anticipo suficiente y cuando llega la adversidad —Maggie queda paralítica y mutilada tras un accidente en el *ring*— los personajes la viven como si la parte cruda de la realidad (la parte vivida como “real”) se interpusiera en sus sueños. La contrariedad no sólo afecta a Maggie, sino también a Frankie. Lo que su personaje experimenta en *Million Dollar Baby* es un fuerte anhelo de amar y entregarse y, gracias a Maggie, empieza a reconstruirse el hombre y el padre. Pero no por mucho tiempo, bien porque sigue sintiéndose coartado (su hija no le hace caso), bien porque la adversidad no le deja (su amigo pierde un ojo, su boxeadora queda inválida), o al menos él lo ve así. Esta no-correspondencia, en la visión trágica, es además vivida como una progresiva pérdida de libertad. Los palos que da la vida van limitando la libertad, incluso para amar, porque cada vez que el protagonista se da —a su hija, a su boxeadora— recibe como respuesta el rechazo o la desgracia. A la vez, estos palos merman la capacidad para ver toda la realidad, y así pesa mucho más la percepción del dolor que la búsqueda de su sentido.

No obstante, lo interesante de *Million Dollar Baby* es que muestra que no es tanto la conciencia moral como la culpa la que da a los protagonistas el eco objetivo y público de sus acciones. No se trata de que los personajes de Eastwood no tengan conciencia ya que, sin ir más lejos, Frankie la tiene, no deja tirada a la gente (su amigo Scrap cuenta que una noche Frankie hizo tres kilómetros a pie con tal de no abandonarle a su suerte). Es más bien que la progresiva pérdida de libertad que la vida misma va imprimiendo en sus existencias, incapacita a la conciencia para ver *toda* la realidad. De hecho, Eastwood es incapaz de contestar si la conciencia es capaz de “lo otro”, de dejar entrada a un criterio que no sea exclusivamente el suyo propio. Una vez que se ha desvanecido la ilusión de un hipotético hogar, Frankie es incapaz (por más que lo intente) de pensar en el futuro de Maggie en otros términos que no sean respecto de la conciencia lo que se ha perdido. Por eso, en estos personajes no es por el lado de la conciencia de donde viene la medida de las cosas sino, al igual que en *Mystic River*, por un sentimiento de culpa *a posteriori* que aparece gracias a un dato objetivo: la soledad. En ambas películas, para ejercer violencia, los personajes tienen que alienarse de sí mismos (por medio del alcohol, con nocturnidad) y eso también los aleja de la gente (Jimmy en su cama solo, Frankie en un bar solitario). Lo distintivo de *Million Dollar Baby* es que, a diferencia de *Mystic River*, no hay exaltación de la vanidad ni un esfuerzo por tapan la culpa: Frankie hace lo que hace siendo consciente de que comete un acto terrible por el que se pierde a sí mismo, tal como se subraya al final del relato de Toole:

**23** P. SÁNCHEZ, ‘*Million Dollar Baby*. El pesimismo inconformista’, en *La vida es bella. Catálogo sobre Cuestiones de Escatología en el cine contemporáneo (1990-2005)*, Ágora RIAL, Barcelona, 2006, p. 5, <[http://www.riial.org/espacios/cinecat/cinecat\\_ficha07\\_7.pdf](http://www.riial.org/espacios/cinecat/cinecat_ficha07_7.pdf)>.

**24** L. M. GARCÍA, *Clint Eastwood. De actor a autor*, Paidós, Barcelona, 2006, p. 212.

**25** En su primera aparición, Toole describe a Maggie como de “un rostro pecoso y un par de ojos de ágata, como los de la hija de Frankie”. Más adelante, en el hospital, Frankie le dice con ternura “para mi eres como una hija” y ella le comenta “usted me recuerda a mi papá” (Cf. F. X. TOOLE, *Million Dollar Baby*, trad. de J. Vidal, Ediciones B, Barcelona, 2005, pp. 88, 118 y 120).



“con sus zapatos en la mano, *pero sin su alma*, bajó en silencio la escalera de atrás y se marchó, con los ojos tan secos como una hoja agostada”.<sup>26</sup>

Así, la conciencia deja de ser la capacidad para ver o reconocer la verdad, y la culpa aparece siempre como consecuencia de un cierto abandono del *yo* que, nuevamente, necesita ser lavado. Por eso no es de extrañar que, en el plano final de *Million Dollar Baby*, se intuya la presencia de Frankie tras un cristal opaco. Asumimos que está en el bar donde acudía Maggie de niña con su padre para comer pastel de limón, un reducto de inocencia, por tanto, y un lugar tan hogareño como “infantil” al que regresar en un vano intento por encontrar un sitio donde la vida no tenga consecuencias. También es una vuelta simbólica a una cierta infancia lo que hay en *Banderas de nuestros padres*, esencialmente una película sobre la naturaleza de la representación y su relación con la verdad. En la secuencia final, mientras un grupo de soldados estadounidenses están bañándose en el mar, lo que John Bradley contempla es a un conjunto de hombres alegres, pero lo que ve ya no es una representación, sino una recreación, un tiempo de recreo y, en principio, de redefinición. Tanto este film como *Cartas desde Iwo Jima* comparten la idea (discutible) de que los soldados no sabían por qué peleaban y que, en ese sentido, eran sujetos de un destino ininteligible. El toque distintivo del Eastwood trágico es que, para escapar a la desfiguración de la representación y al sinsentido de la guerra, más que enfrentarse a *toda* la realidad (lo cual parece hasta cierto punto imposible), hay que recrearla, en el caso de *Banderas de nuestros padres* recuperando un componente lúdico de naturaleza infantil.

LOS LÍMITES DE LA ACCIÓN PROPIA. En todo caso, la capacidad que tiene el hombre para recrear es limitada y temporal y, al hacerlo, vuelve a imponer nuevas representaciones o maneras de entender la realidad. Por eso, cuando se descubre que el mal y la culpa no pueden resolverse por ninguna reordenación ni por ningún acto propio, sólo queda que sea por la aceptación de la acción de otro, que me conoce, me ama y me perdona. El problema está en quién sea ese otro y cómo tiene que ser. Los tres personajes de *Million Dollar Baby* cuentan con esto, pues, aún desprovistos de los vínculos esenciales (familia, pareja, éxito), encuentran en el otro la mirada y el abrazo necesario: ahí está la amistad leal y sincera entre Scrap y Frankie, el afecto y la confianza surgidos entre Maggie y Scrap o la relación paterno-filial entre Maggie y Frankie. Pero, si en *Los*

*puentes de Madison*, Eastwood constataba los límites del amor humano, lo que revela *Million Dollar Baby* es que el amor a las personas no es suficiente si antes no se ha aceptado un amor previo que perdona o si uno no se ha perdonado a sí mismo, caso de Frankie. Cuando su amigo sacerdote le dice que, si viene tan seguido a Misa es porque hay algo que no puede perdonarse, lo que por contraposición puede entenderse es que enmendar la culpa requiere una reconciliación, un volver a dejar entrar un amor sin condiciones que restaura a la persona y la rescata de la soledad porque la ama tal cual es y la acepta sin reservas.

Por todo ello, el cine de Eastwood —además de artísticamente relevante— dibuja una cosmovisión, como mínimo, provocativa, que finalmente enfrenta al ser humano con los límites de su propia comprensión del mundo y el sentido de la existencia en él.