



Cineclub Universitario / Aula de Cine

Programación de
marzo 2017



**MAESTROS DEL
CINE CONTEMPORÁNEO (VI):
CLINT EASTWOOD (3ª parte)**



Proyector "Marín" de 35mm (ca.1970). Cineclub Universitario

Foto: Jacar [indiscreetlens.blogspot.com] (2015).

EL CINECLUB UNIVERSITARIO se crea en 1949 con el nombre de "Cineclub de Granada". Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2016-2017 cumplimos 63 (67) años.

MARZO 2017
MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VI):
CLINT EASTWOOD (3ª parte)

MARCH 2017
MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VI):
CLINT EASTWOOD (part 3)

Martes 21 / Tuesday 21th • 21 h.
MEDIANOCHE EN EL JARDÍN DEL BIEN Y DEL MAL (1997)
(MIDNIGHT IN THE GARDEN OF GOOD AND EVIL)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 24 / Friday 24th • 21 h.
SPACE COWBOYS (2000)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 28 / Tuesday 28th • 21 h.
MYSTIC RIVER (2003)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 31 / Friday 31th • 21 h.
MILLION DOLLAR BABY (2004)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Todas las proyecciones en la Sala Máxima
de la ANTIGUA FACULTAD DE MEDICINA (Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

All projections at the Assembly Hall
in the Former Medical College (Av. de Madrid)
Free admission up to full room



Martes 21 • 21 h.

Sala Máxima de la Antigua Facultad de Medicina (Av. de Madrid)

Entrada libre hasta completar aforo

MEDIANOCHE EN EL JARDÍN DEL BIEN Y DEL MAL

(1997) • EE.UU. • 155 min.

Título Orig. Midnight in the garden of good and evil. **Director.** Clint Eastwood. **Argu-**

mento. El libro homónimo (1994) de John Berendt. **Guión.** John Lee Hancock. **Foto-**

grafía. Jack N. Green (1.85-Technicolor). **Montaje.** Joel Cox. **Música.** Lennie Niehaus.

Canciones. Selección de canciones de Johnny Mercer. **Productor.** Clint Eastwood &

Arnold Stiefel. **Producción.** Malpaso Produc-

tions / Silver Pictures para Warner Bros. **Intérpretes.** Kevin Spacey (*Jim Williams*), John

Cusack (*John Kelso*), Jack Thompson (*Sonny Seiler*), Lady Chablis (*Chablis Deveau*), Ali-

son Eastwood (*Mandy Nichols*), Jude Law (*Billy Hanson*), Irma P. Hall (*Minerva*), Paul Hipp

(*Joe Odom*), Dorothy Loudon (*Serena Dawes*), Anne Haney (*Margaret Williams*), Kim

Hunter (*Betty Harty*), Geoffrey Lewis (*Luther Driggers*). **Versión Original En Inglés Con**

Subtítulos En Español.



Película nº 22 de la filmografía de Clint Eastwood (de 38 como director)

Música de sala:

Medianoche en el jardín del bien y del mal

(Midnight in the garden of good and evil, 1997) de Clint Eastwood

Canciones de **Johnny Mercer**

“Medianoche en el jardín del bien y del mal” es un libro extraordinario que le valió a su autor, John Berendt, el premio Pulitzer de 1996. Pero, además, es uno de esos fenómenos literarios únicos que se dan en el rico panorama literario estadounidense. A lo largo de los últimos cuatro años, ha vendido más de dos millones de ejemplares sólo en los EE.UU. y continúa en la lista de libros de no ficción de más éxito. Berendt, a lo largo de las 600 páginas de su obra, describe el día a día de Savannah, una ciudad



elitista del estado sureño de Georgia. Sus habitantes, anclados en un pasado ensañador, viviendo un presente quimérico e ignorando el futuro, conforman un mosaico de historias breves, excéntricas, insospechadas, por encima de todo, seductoras. En el centro de todas ellas, Jim Williams, un coleccionista de arte, y John Berendt, el periodista que tiene la oportunidad única de adentrarse, de ser aceptado, en la sociedad de Savannah. Los cuatro juicios a los que Williams es sometido a lo largo del libro son una mera excusa argumental que sirve de cohesión para cada uno de los relatos. Estos son presentados a través de un estilo suntuoso y un tanto decadente. La pluma de Berendt se detiene, se recrea con indolente minuciosidad en los detalles que conforman cada ambiente, en la evocación de sucesos y personas, en la descripción de psicologías. Así esboza las historias que de por sí podrían dar lugar a varios volúmenes, como demuestran las vidas de *Jim Williams*, *Billy Hanson* —su amante y víctima—, *Lady Chablis* —el transexual—, *Luther Driggins* —el inventor—, *Sonny Seiler* —el abogado y propietario del equipo de rugby local—, *Joe Odom* —el “bon vivant”—, *Minerva* —la experta en vudú— y el mismo *John Berendt* —el narrador—. En resumidas cuentas, “Medianoche en el jardín del bien y del mal” es un retrato inteligente de un mundo singular, único, del que su autor nunca pretende dictar (pre)juicios de valor.

MEDIANOCHE EN EL JARDÍN DEL BIEN Y DEL MAL, de Clint Eastwood, es una adaptación ciertamente arriesgada del libro de Berendt. Durante las más de dos horas y media de metraje, Eastwood y el guionista John Lee Hancock, con el que ya trabajó en **Un mundo perfecto** (*A perfect world*, 1993), diseccionan la obra original



—que no novela, como afirman los créditos americanos del film— para acabar en el mismo punto de partida que el escritor. Lo que de verdad interesa al director de **Sin perdón** (*Unforgiven*, 1992) no es un asesinato sin misterio, ni un juicio de mentirijillas. Eastwood, al igual que Berendt, prefiere acompañar con su cámara a cada uno de los personajes que pululan por las calles de Savannah. Esta es una de esas ocasiones en las que el espectador es cogido de la mano y llevado al corazón del relato. Su dibujo de las figuras que integran el film es amable, espontáneo, cómplice. Pero si John Berendt evitaba construir su libro alrededor del proceso que envuelve al personaje principal, *Jim Williams*, orquestando una serie de anécdotas de diversa importancia e interés, Eastwood y Hancock se ven incapaces de trascender dicho episodio, creando su película a partir del mismo. Esto no sería un problema si su propósito principal hubiera sido el seguimiento del juicio (uno en el film, cuatro en el libro). Pero el director de **Los puentes de Madison** (*The bridges of Madison County*, 1995), al igual que Steven Spielberg en **Amistad** (*id.*, 1997), parece desentenderse del mismo, a pesar de su protagonismo indiscutible. Esto queda bien patente en la construcción del guión.

Una de las primeras secuencias de **MEDIANOCHE EN EL JARDÍN DEL BIEN Y DEL MAL** tiene lugar en un parque de Savannah. Allí, *John Kelso* tiene ocasión de hablar por primera vez con *Jim Williams*. En el camino se cruzan con un hombre que pasea a un perro atado a una correa. Lo curioso del caso es que a su alrededor no hay perro alguno. Esta es la forma que emplea Eastwood para introducirnos en el mundo de excentricidades de su película. Excentricidades que, pronto, se transforman

en situaciones comunes. En ningún momento el director presenta escenas como ésta para provocar la carcajada o el rechazo. Nunca se produce una reacción de prepotencia contra personajes alejados de la norma general. Ello no debería sorprender en absoluto, primero, porque sucede lo mismo en la obra de John Berendt, y segundo, porque la filmografía de Clint Eastwood está repleta de títulos en los que sus protagonistas son “outsiders” que viven en un mundo del que no se sienten parte integrante —cfr. **El fuera de la ley** (*The outlaw Josey Wales*, 1976), **Bronco Billy** (*id.*, 1980), **El aventurero de medianoche** (*Honkytonk man*, 1982), **El jinete pálido** (*Pale rider*, 1985), **Sin perdón**, **Los puentes de Madison** o **Poder absoluto** (*Absolute power*, 1997)—. Por lo tanto, esta mirada que antes ya he calificado de afectuosa hacia los personajes se convierte en la mejor baza del film. Es un homenaje hacia una sociedad orgullosa de sus raíces, satisfecha de sus conquistas y segura de sus convicciones. Puede estar equivocada, pero ningún forastero tiene el derecho de inmiscuirse en sus problemas o criticar sus acciones.

Aunque siempre cabe aplaudir cuando en una adaptación cinematográfica sus responsables adoptan un enfoque personal a la historia alejado del autor de la obra original, en el caso de **MEDIANOCHE EN EL JARDÍN DEL BIEN Y DEL MAL** esta opción se convierte en el enemigo de la cinta. Los cambios que presenta el film con respecto al libro no añaden ideas nuevas. Así, la relación entre *Kelso* y *Nichols*, absolutamente innecesaria, aparece sólo para desechar la idea palpable en las páginas del texto de



que el narrador es homosexual, la prolongación del protagonismo de *Lady Chablis* es fruto de la personalidad de la actriz, que se interpreta a sí misma, no de su influencia en los parajes del relato —su participación en el juicio, inexistente en el libro, es ejemplo de ello—; la eliminación de los capítulos dedicados a *Hanson* benefician la percepción del espectador hacia *Williams*; y la extensión del proceso, del que Berendt comienza a escribir más allá de la mitad de su libro, perjudica el ritmo de la película, ya que constantemente interrumpe la descripción de los personajes de Savannah (*Williams* incluido), que resulta mucho más interesante que las disquisiciones frente al juez.

Afortunadamente, el film, con todos sus defectos (especialmente su duración), se convierte en un título osado, alejado de corrientes cinematográficas moralizantes o políticamente correctas, tal y como atestiguan imágenes como la de la reacción del público presente en la sala del tribunal cuando se da a conocer la inclinación sexual de *Jim Williams* y su relación personal con *Billy Hanson*; la llegada de las mujeres de Savannah a una de sus reuniones sociales, con extravagantes vestidos sureños; o la entrada de *Lady Chablis* al baile organizado por una agrupación de ciudadanos negros, en el que no ha sido invitada. Por supuesto, éstas y otras secuencias se benefician de las magníficas interpretaciones de todo el reparto, destacando Kevin Spacey, que con su ademán y presencia otorga a *Jim Williams* la compostura adecuada; la misma *Lady Chablis*, una robaescenas nata; y Jack Thompson, un actor australiano de porte enérgico. John Cusack cumple con su función de observador, el otro yo de Clint Eastwood, y es por



ello que su aparente inexpresividad acaba por decantarse a su favor. Y es precisamente la inexpresividad o, aplicándola a una película, la frialdad de la que **MEDIANOCH EN EL JARDÍN DEL BIEN Y DEL MAL** hace gala, la que puede repercutir en una percepción equivocada del film. Este, en su falsa artificialidad, se presenta como una pincelada incisiva de un mundo en apariencia perfecto, un microcosmos de personas y hechos cuya extensión nos abarca a todos.

Texto (extractos):

Mark Robbins, "Medianoche en el jardín del bien y del mal: un mundo imperfecto", en sección "En primer plano", rev. Dirigido, marzo 1998.

Para escribir la adaptación cinematográfica de "Medianoche en el jardín del bien y del mal", de John Berendt, un bello libro que describe la vida cotidiana en una ciudad sureña de los Estados Unidos, Savannah (estado de Georgia), a través de la mirada de un periodista neoyorquino, John Lee Hancock optó por lo más sencillo: centrar el guión en el tema que podía dar más juego narrativo, el asesinato del chapero *Billy Hanson* a manos de su amante, el anticuario homosexual *Jim Williams*, así como en los juicios que se celebran contra éste, y eliminar todo lo que no tuviera relación con ello, o darle una presencia tangencial, hasta crear la ilusión de que estamos ante un film con trama: la aparición de la conciencia del pecado en el jardín del Bien y del Mal, o, dicho de otro modo, un drama sobre la pérdida de la inocencia. De los numerosos personajes, temas y situaciones que figuran en el libro, se seleccionó lo que podía encontrarse más próximo a una intriga cinematográfica tradicional: un asesinato y un juicio. A pesar de ello, el film, rodado por Clint Eastwood, no sólo tiene consistencia sino que consigue transmitir acertadamente la fascinación que Savannah despertó en el escritor (descrita como una ciudad que crece para sus adentros, de manera semejante a las plantas de invernadero que cuida un jardinero atentísimo), en la que no resulta difícil detectar ecos de la remota fascinación que los paraísos perdidos y los mundos cerrados ejercen sobre los seres humanos. En los iniciales planos descriptivos de la ciudad —cuyos habitantes, más que anclados en el pasado, parecen empeñados en vivir un presente sensual, soñador, de espaldas al tiempo; un lugar cuyas mansiones dan la impresión de haber florecido a la vez que los jardines y los parques—, Eastwood, con la cámara en continuo movimiento, parece dejarse arrastrar también, como le sucede al recién llegado *John Kelso*, por el hechizo de ese paisaje urbano, pero su logro radica en que, pese al mencionado recorte de temas y de personajes, que inevitablemente afecta a la densidad de la atmósfera, sabe retomar el aspecto más íntimo de la obra de Berendt: el calor humano con que están descritos los personajes y las situaciones, incluso los que se encuentran más alejados del pensamiento del cineasta o se prestan a la caricatura (el transexual *Lady Chablis*

o el hombre encargado de pasear todos los días a un perro que ya no existe). Para armonizar la trama con la decadente belleza de los decorados naturales, Clint Eastwood recurre a su capacidad, creciente a cada nuevo film que realiza



desde los tiempos de **Bird** (*id.*, 1988), de musicalizar la imagen, y sustituye la mágica indolencia de la palabra de Berendt por un estilo visual que a veces roza lo lánguido y, otras, lo suntuoso, y en el que los movimientos de cámara son como ráfagas de una poesía venenosa oculta entre ramilletes de flores del mal teñidas de flores del bien. Este largo y, en ocasiones, melancólico paseo por los días y por las noches de Savannah tiene algo de rito, de ceremonia cruenta —hay un asesinato que empaña la limpieza del aire—, cuyo objetivo es descubrir que el aislamiento facilita el cultivo de la hipocresía, y cuyo secreto encanto es mayor que el de las escenas que sirven abiertamente a la intriga criminal.

Texto (extractos):

José M^o Latorre, “Medianoche en el jardín del bien y del mal: unos días en Savannah”, en sección “Última sesión”, rev. Dirigido, septiembre 2001.

Quienes arrugaron la nariz ante las excelencias de **Poder absoluto** suspiraron aliviados con el siguiente trabajo de Eastwood como realizador, en el cual además ni siquiera aparecía como actor: **MEDIANOCHE EN EL JARDÍN DEL BIEN Y DEL MAL**. Con un planteamiento relativamente similar, salvando todas las distancias del mundo, al que llevó a cabo Jean-Jacques Annaud cuando realizó **El nombre de la rosa** (*Der name der rose*, 1986) a partir del famoso volumen homónimo de Umberto Eco, potenciando su trama detectivesca en perjuicio de sus largos soliloquios filosóficos y culturales, el guionista John Lee Hancock también redujo en su guión la novela de Berendt colocando en primer término del relato el proceso judicial contra el personaje de *Jim Williams* por el asesinato de su amante *Billy Hanson*, que en el libro no se produce hasta aproximadamente la mitad del mismo. Y si bien es necesario reconocer de entrada que el film de Eastwood no consigue concentrar en sus dos horas y media de metraje todo el contenido de libro de Berendt, algo prácticamente imposible como

bien sabrá cualquiera que lo haya leído, el resultado no está en absoluto exento de interés, ya que el guión consigue conservar lo esencial de la novela y, lo que es más importante, Eastwood logró hacer a partir de semejante material un producto personal, atractivo y agradable de ver, toda una rareza ya en el contexto del cine norteamericano del momento de su estreno.

Al principio del relato, el periodista *John Kelso*, que vendría a ser un émulo del propio John Berendt, llega a la localidad de Savannah, Georgia, con la intención de hacer un artículo, pero a los pocos días de estar allí lo que la ciudad le brinda le parece tan estimulante que decide quedarse y preparar un libro. No es para menos: en Savannah nació uno de los clásicos de la música popular estadounidense, Johnny Mercer, cuyas canciones jalonan la banda sonora del film; la ciudad, que resistió heroicamente el ataque de los yanquis, se dice que fue respetada por estos últimos después de que sus habitantes les invitaran a un fenomenal banquete, de ahí que su centro histórico conserve prácticamente intacta su bella arquitectura sureña; y por sus calles pululan personajes tan pintorescos como un viejo criado negro que pasea un perro invisible (en realidad, muerto hace ya muchos años, pero al que sigue paseando para que el anciano no pierda su empleo), o un hombre llamado *Luther Driggers* (Geoffrey Lewis) que lleva atadas alrededor de su cuello un puñado de moscas que revolotean junto a su cabeza (sic), y de quien se rumorea que desde hace veinte años tiene siempre en el bolsillo de su chaqueta un frasco con suficiente veneno como para aniquilar a toda la población de Savannah si lo vierte dentro del depósito de agua de la ciudad: una camarera le advierte a *Kelso* que, cuando *Driggers* va por la calle y se le ve enfadado, ese día es mejor beber agua embotellada...

La novela de Berendt y el guión de Hancock dan pie a Eastwood para que firme la que posiblemente sea la película más femenina, en el sentido más amplio de la expresión, de toda su carrera como director. El relato está lleno de mujeres y hombres afeminados que así lo atestiguan, todos ellos personajes que, una vez más, son quienes impulsan el devenir de la narración. Una noche, *Kelson* conoce a *Mandy Nicholls* (Alison Eastwood), una hermosa muchacha que se cuele en su apartamento para pedirle hielo para sus bebidas y acaba invitándole a la sonada fiesta que está dando en la casa de al lado el extravertido y amistoso juerguista *Joe Odom* (Paul Hipp). En el parque central suele sentarse una anciana negra, *Minerva* (Irma P. Hall), que demuestra ser una experta en vudú y magia negra a la cual *Jim Williams* consulta con asiduidad para que le advina el porvenir o para que contacte con los espíritus de los difuntos y aleje el mal de ojo que pueden haberle echado, en particular el fantasma de *Billy Hanson*, al que *Williams* mató, afirma, en defensa propia. Precisamente los dos personajes mencionados en último lugar son homosexuales, cuestión ésta que añade mayor escabrosidad al crimen y que amenaza con destruir la excelente imagen de *Williams* tan pronto como dicha cuestión tenga que salir a relucir en el proceso judicial contra su persona, tal y como le

aconseja su abogado *Sonny Seiler* (Jack Thompson). Hay otro personaje de ambigua sexualidad, llamado *Lady Chablis* —interpretado por la auténtica *Lady Chablis* de Savannah¹—, un travesti negro que se hace amigo de *Kelso* y acaba aportando su testimonio en el juicio contra *Williams* porque también había conocido a *Billy Hanson*. No por casualidad, el film se abre y se cierra con sendas imágenes de una hermosa estatua de una niña que parece simbolizar una suerte de eterno femenino que parece flotar en diversos momentos del relato, donde no faltan apuntes sobre rituales y actos sociales donde las mujeres vuelven a tener un papel relevante o incluso exclusivo, tal es el caso del baile de debutantes o la reunión del club de casadas.

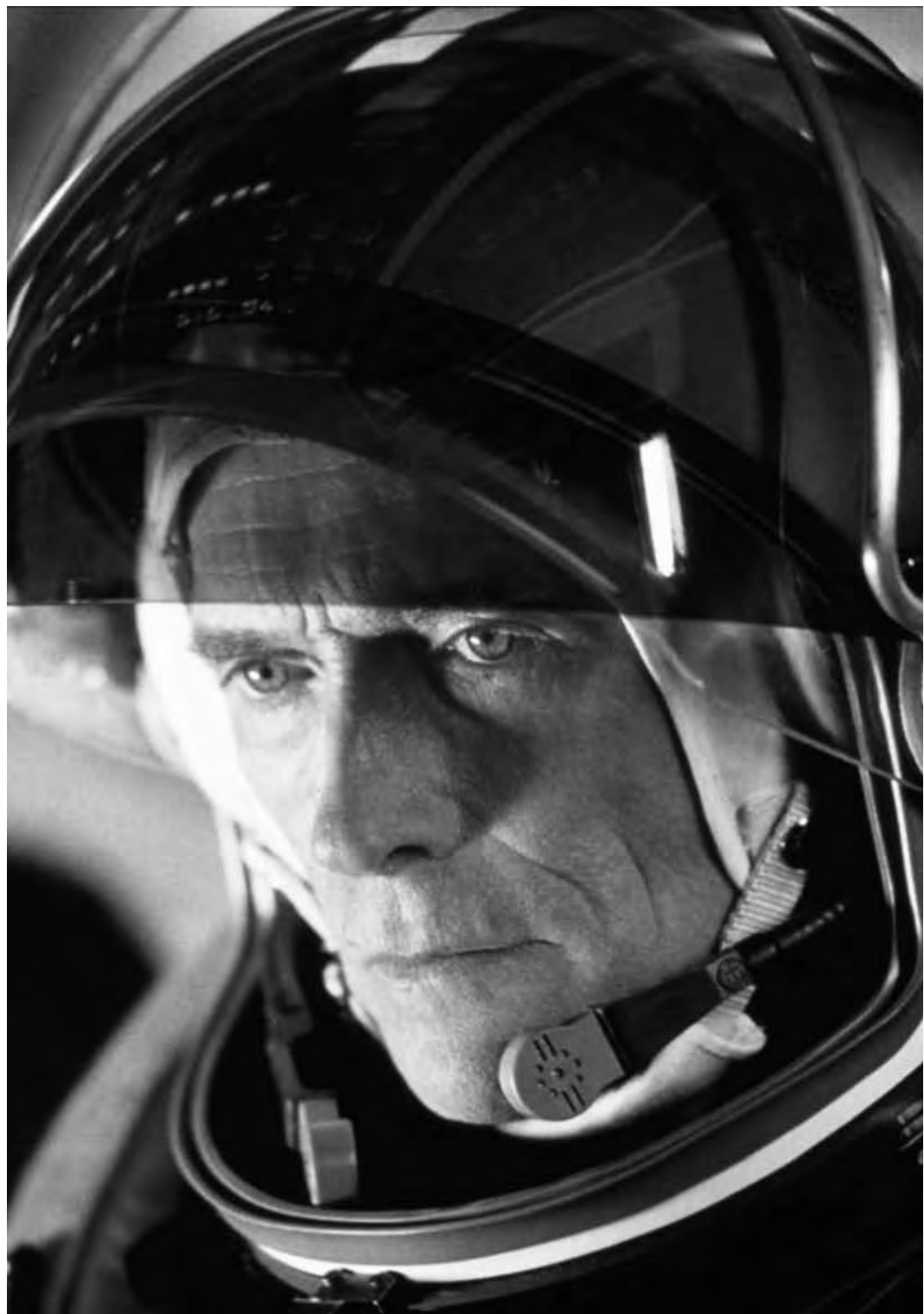


MEDIANOCHE EN EL JARDÍN DEL BIEN Y DEL MAL es, como el libro de Berendt, una película pausada y descriptiva, irónica y atmosférica a partes iguales, donde conviven con rara armonía el dibujo de sus extraños personajes (todos excelentemente interpretados) y la descripción de ambientes bizarros: en particular, las secuencias nocturnas en el cementerio al cual acuden *Williams* y *Kelson* para que *Minerva* lleve a cabo sus conjuros. A pesar de que es en estos momentos y en otros, cercanos a la iconografía del cine de terror, donde el film hace gala de una atmósfera fantástica nada despreciable (sobre todo, la excelente escena del ataque cardíaco que acaba con *Williams*, quien con su último suspiro ve, o cree ver, a *Billy Hanson*, herido de muerte, tumbado simétricamente a su lado en el suelo), lo más curioso de **MEDIANOCHE EN EL JARDÍN DEL BIEN Y DEL MAL**, dentro del contexto del cine dirigido por Eastwood, es que aún volviendo a ser una fantasmagoría, resulta limpia y luminosa: hasta las escenas nocturnas carecen aquí de su estética tenebrosa habitual, a tono con la livianidad del planteamiento.

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, "Medianoche en el jardín del bien y del mal: asesinato en Savannah", en estudio "Clint Eastwood: el fuera de la ley de Hollywood" (2ª parte), rev. Dirigido, enero 2009.

1. Si bien la novela de Berendt como el film de Eastwood son relatos de ficción, se inspiran parcialmente en hechos reales, y en la película algunos personajes secundarios corren a cargo de los auténticos en los cuales se inspiró Berendt para su libro, como es el caso de *Lady Chablis*, la veterana cantante y pianista *Emma Kelly* (1918-2001), muy famosa en Savannah, como intérprete de las canciones de *Johnny Mercer*, y *Sonny Seiler*, al abogado del auténtico *Jim Williams*, que aquí interpreta, irónicamente, al juez.



Viernes 24 • 21 h.

**Sala Máxima de la Antigua Facultad
de Medicina (Av. de Madrid)**

Entrada libre hasta completar aforo

SPACE COWBOYS

(2000) • EE.UU. • 130 min.

Título Orig. Space cowboys. **Director.** Clint Eastwood. **Guión.** Ken Kaufman y Howard Klausner. **Fotografía.** Jack N. Green (Panavisión 2.35 - Technicolor). **Montaje.** Joel Cox. **Música.** Lennie Niehaus. **Productor.** Clint Eastwood & Andrew Lazar. **Producción.** Malpaso Productions/Mad Chance / Village Roadshow Pictures / Clipsal Film Silver para Warner Bros. **Intérpretes.** Clint Eastwood (*Frank Corvin*), Tommy Lee Jones (*Hawk Hawkins*), Donald Sutherland (*Jerry O'Neill*), James Garner (*Tank Sullivan*), James Cromwell (*Bob Gerson*), William Devane (*Eugene Davis*), Marcia Gay Harden (*Sara Holland*), Loren Dean (*Ethan Glance*), Courtney B. Vance (*Roger Hines*), Rade Serbedzija (*general Vostov*), Barbara Babcock (*Barbara Corvin*), Blair Brown (*dr. Anne Caruthers*). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



Película nº 24 de la filmografía de Clint Eastwood (de 38 como director)

Película nº 62 de la filmografía de Clint Eastwood (de 67 como actor)

1 candidatura a los Oscars: Montaje de sonido (Alan Robert Murray y Bub Asman)

In memoriam:

James Garner (1928-2014)

Música de sala:

Space Cowboys (*Space cowboys*, 2000) de Clint Eastwood

No sé si es una casualidad que, mientras la NASA trata de reflotar su programa espacial, proliferan las películas de tema astronáutico, y no sólo las habituales fantasías que negocian con facilidad los viajes a la velocidad de la luz —y más



allá..., que diría el hombre espacial de **Toy Story** (*id.*, John Lasseter, 1995), sino las que describen trayectos más modestos y situaciones más realistas, es decir, más cercanas a ese imaginario de lo posible que alimentaría el apoyo popular a la agencia astronáutica americana. Supongo que sería difícil demostrar esta hipótesis (en lo que pueda tener de retórica), pero lo cierto es que la película que nos ocupa contiene una alusión al respecto que, de puro transparente, se convierte en auto-reflexiva: se anuncia que cuatro viejos pilotos, que suman un cuarto de milenio de edad, serán lanzados al espacio para arreglar un viejo satélite de comunicaciones ruso (cuya tecnología es, gracias a ese avatar de la guerra fría que fue el espionaje, idéntica a la que diseñó en su momento uno de los cuatro pilotos americanos); y la noticia captura hasta tal punto la imaginación popular y el interés de los medios que llega a hacer imposible la sustitución de los veteranos por astronautas más jóvenes y mejor preparados, y, de rebote, sirve para reactivar el interés oficial por el programa espacial. ¿Es una razón de este estilo lo que explica la existencia de una película como **SPACE COWBOYS**?

Una razón menos remota es que el guión de la película llevaba cierto tiempo hibernado en un estante de la Warner hasta que alguien se lo ofreció a Clint Eastwood, que tiene abundantes credenciales como vaquero pero pocas como director de cine espacial. Comprensiblemente, el amigo Clint dudó antes de aceptar la misión. No

es un director a quien le interese especialmente trabajar con una plétora de efectos especiales: en alguna entrevista ha lamentado el largo proceso de preparación y de postproducción (con la ILM) de la película, cuando lo que a él le gusta —es famoso por ello— es rodar de forma rápida, precisa y económica. Pero Eastwood supo encontrar en el guión una serie de situaciones que evocaban los temas que suele tratar en sus películas y debió de ser eso lo que le animó a rodarla y a enfrentarse con las temidas escenas de efectos. No se trata sólo del tópico kennedyano de que el espacio sea la última frontera, lo que convertiría a los astronautas en los últimos vaqueros. Al contrario: **SPACE COWBOYS** puede verse, en realidad, como una especie de secuela de **Elegidos para la gloria** (*The right stuff*, 1983), la adaptación de Philip Kaufman de la novela de Tom Wolfe sobre los pilotos de pruebas que, habiendo desafiado más que nadie las leyes de la gravedad, se vieron relegados cuando se inició el programa espacial. Eastwood toma de Kaufman (más que de Wolfe) la noción de que el verdadero héroe, el vaquero del espacio, es el piloto que arriesga su vida en un avión de prueba y no el astronauta que viaja superprotegido en una nave programada de antemano: hay una alusión directa a ello en la escena de la simulación de vuelo en la que Tommy Lee Jones hace un aterrizaje “manual” que los dos astronautas jóvenes, acostumbrados a volar con el ordenador, consideran imposible (los personajes de Eastwood y, sobre todo, del kamikaze Jones son



un trasunto de la mítica figura de Chuck Yeager, que encarnara Sam Shepard en la película de Kaufman). Donald Sutherland y James Garner completan, con Eastwood y Jones, el equipo Daedalus, el grupo de pilotos que, cuarenta años después de verse sustituidos por... un mono, vuelven a reunirse para sacar a la NASA de un aprieto. Frente a otras celebraciones del héroe individualista, ésta se enfrenta a un doble límite: los astronautas deben “trabajar en equipo” (el reproche que más veces le hacen a Eastwood en la película es que no sabe hacerlo pero, significativamente, no es él, sino Jones, el que tiene el comportamiento más anárquico y el que, ¿en consecuencia?, conoce su mayor momento de gloria personal, en el escalofriante plano final de la película), y además no cabe, como es habitual en esta épica del héroe, una posición de distancia y de desconfianza respecto a las instituciones: sólo existe una única agencia oficial astronáutica, que además presta bastante ayuda a la producción (esto no habría sido obstáculo para Eastwood, que ya quedó mal con el ejército, en una situación análoga, en la insólita **El sargento de hierro** (*Heartbreak ridge*, 1986), pero **SPACE COWBOYS** limita su crítica al personaje del antipático burócrata que encarna James Cromwell).

Puede sorprender, de todas formas, que Eastwood haga una obra tan “blanca” cuando lleva al menos quince años rodando películas que cuestionan y relativizan la tarea del héroe que ha recaído sobre sus espaldas cinematográficas. Pero es que en **SPACE COWBOYS** la noción de heroísmo aparece modificada por la cuestión de la edad, otra idea que asoma cada vez más en su cine: al aceptar rodar con unos cuantos viejos compinches esta nueva gesta en la que viejos hombres de acción se enfrentan a máquinas que ya no comprenden pero que acaban “domando”, el septuagenario Eastwood lanza un aviso a la industria a la que otras veces ha mandado mensajes sobre lo cansado que estaba de hacer de duro. Eastwood está mayor, pero no parece dispuesto a dejarse sustituir todavía por un “mono” especializado, como los jóvenes astronautas de la película, en producir con el ordenador bonitos efectos virtuales. Semejante filosofía de resistencia tendría un valor anecdótico si no estuviera acompañada por hechos.

Y los hechos se reducen a que **SPACE COWBOYS** está contada con genuina inspiración, dando tiempo narrativo a los planos y al tiempo dramático de los personajes, que no desaparecen cuando los efectos se imponen en el tramo final de la aventura. Como los cuatro protagonistas de la película, que se reúnen después de cuarenta años y siguen donde lo dejaron, Eastwood sigue rodando donde lo dejó el llamado cine clásico de los estudios. Ya es un tópico decirlo (hace un tiempo resultaba escandaloso): Eastwood es, hoy, un cineasta clásico, no sólo por su concepción de la escena y de los personajes, sino por saber acercar el cine de género, aunque sea el astronáutico, a sus preocupaciones personales.



Texto (extractos):

Antonio Weinrichter, "Space cowboys: elegidos para la gloria", en sección "En primer plano", rev. Dirigido, septiembre 2000.

SPACE COWBOYS es una variación, poco disimulada, sobre aquellas antiguas películas norteamericanas que estaban construidas sobre la idea del grupo enfrentado a un encargo o a una misión peligrosa, como **Doce del patíbulo** (*The dirty dozen*, Robert Aldrich, 1967) o **Los siete magníficos** (*The magnificent seven*, John Sturges, 1960). Las diferencias estriban en que el grupo está formado sólo por cuatro y en que la misión no los lleva a enfrentarse con una banda de pistoleros o a sabotear un centro de operaciones nazi, sino a rescatar un satélite de comunicaciones ruso averiado cuya recuperación, se asegura, es fundamental para la estabilidad de dicho país y, por tanto, de la mundial. Por lo demás, la estructura de la película es similar: hay un personaje que adopta la función de líder (*Frank Corvin*: Clint Eastwood); éste se encarga de ir reclutando uno por uno a los que serán sus compañeros de tarea; la elección de los miembros del grupo despierta rechazo o ironías entre los oficiales del llamado "alto mando" (aquí a causa de avanzada edad); los cuatro son sometidos a un severo entrenamiento; y, al fin, hacen frente a la misión encomendada, en el curso de la cual, por supuesto, habrá entre ellos una baja heroica. Por otra parte, la película revela otras raíces, nada ocultas tampoco, que se hunden en la tierra de la vejez o la decadencia física del héroe, tan cultivada en los años sesenta y primeros setenta, por la cual paseaban



unos personajes que no podían hacer ningún movimiento sin expresar a la vez que les dolía la espalda, o tenían hinchados los pies, o les fallaba la vista. Peckinpah lo supo rentabilizar bien, y la prueba es que todavía hay cinéfilos que siguen hablando de lo mismo que entonces, pero no fue el único en hacerla. En efecto, los tres ayudantes que busca el más que maduro *Frank Corvin* (que recluta, se podría decir) coinciden en ser antiguos pilotos y compañeros de vuelo que soñaban, como él mismo, en participar en la carrera espacial (un prólogo en virado de tono azul explica eso situando la acción en el año 1958, cuando *Frank* y los demás formaban parte de un equipo destinado a esa carrera, antes de ser sustituidos por un mono). La cuestión radica en que, en principio, sólo *Frank Corvin* puede encargarse de la tarea porque fue él precisamente quien diseñó entonces la tecnología de ese satélite, hoy en manos rusas (el desarrollo del relato va desvelando algún dato nuevo, pero no es necesario comentarlo porque no aporta nada esencial). Más interés tiene, de cara a la carrera de Eastwood como realizador, apuntar que **SPACE COWBOYS** viene a demostrar, por si no hubiera quedado claro con anterioridad, que su clasicismo, tan aplaudido por sus numerosos fans, tiene sus raíces en el cine de los años sesenta antes que en el de los “viejos osos” de Hollywood; dicho de otra forma, los films rodados por Eastwood siguen, en general, la línea abierta en aquellos años y se convierten a veces en una especie de complemento suyo, sacado



a la luz mucho tiempo después. Entiéndase que no lo digo peyorativamente: es un camino tan válido como otro cualquiera, que Clint Eastwood recorre. La cuestión es que detrás de eso asoma algo que se hallaba implícito en algunos films que rodaron los viejos realizadores en los años sesenta, al final de sus carreras: la convicción de que su forma de trabajo, reflejo de una manera de entender el cine y la vida, iba a convertirse ya en historia, hizo que aquellas películas —las cuales se esforzaban por rodar de otro modo, en un vano intento de “aggiornamento”— fueran un manifiesto crepuscular más emotivo, por cuanto tenía de involuntario, y también más poético, que los ocasos manufacturados por quienes sólo conocían dicho pasado por referencia: el discurso crepuscular estaba en la forma. En este sentido, **SPACE COWBOYS** es como un viaje en el tiempo: se tiene la sensación de estar viendo, reciclado, alguna de esas películas. ¿Es eso neoclasicismo o, más bien, cine neocrepuscular? ¿O el clasicismo de Clint Eastwood tiene sus raíces en los films de ocaso de Raoul Walsh, Henry Hathaway, Don Siegel o John Sturges?

Texto (extractos):

José M^o Latorre, “Space cowboys: maduros para la gloria”, en sección “Última sesión”, rev. Dirigido, enero 2003.



Martes 28 • 21 h.

Sala Máxima de la Antigua Facultad de Medicina (Av. de Madrid)

Entrada libre hasta completar aforo

MYSTIC RIVER

(2003) • EE.UU. • 137 min.

Título Orig. Mystic River. **Director.** Clint Eastwood. **Argumento.** La novela homónima (2001) de Dennis Lehane. **Guión.** Brian Koppelman. **Fotografía.** Tom Stern (Panavisión 2.35 - Technicolor). **Montaje.** Joel Cox. **Música.** Clint Eastwood. **Productor.** Clint Eastwood, Judie G. Hoyt & Robert Lorenz. **Producción.** Malpaso Productions/NPV Entertainment/Village Roadshow para Warner Bros. **Intérpretes.** Sean Penn (*Jimmy Markum*), Tim Robbins (*Dave Doyle*), Kevin Bacon (*Sean Devine*), Laurence Fishburne (*Whitey Powers*), Marcia Gay Harden (*Celeste Boyle*), Laura Linney (*Annabeth Markum*), Kevin Chapman (*Val Savage*), Thomas Guiry (*Brendan Harris*), Emmy Rossum (*Katie Markum*), Jenny O'Hara (*Esther Harris*). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



Película nº 26 de la filmografía de Clint Eastwood (de 38 como director)

2 Oscars: Actor principal (Sean Penn) y Actor de reparto (Tim Robbins)

4 candidaturas: Película, Actriz de reparto (Marcia Gay Harden),

Director y Guión adaptado

Música de sala:

Mystic River (*Mystic River*, 2003) de Clint Eastwood

Banda sonora original de **Clint Eastwood**

Un reflexivo discurso recorre, de forma subyacente, el itinerario que puede enlazar entre sí títulos como **El jinete pálido**, **Sin perdón**, **Un mundo perfecto**, **Medianoche en el jardín del bien y del mal** y **MYSTIC RIVER**: la violencia como carcoma, como gangrena de una sociedad edificada sobre la violencia, como eco persistente que no se agota en su propia expresión, sino que reverbera en forma de metástasis cancerosa y



que se ramifica portado el cuerpo social envenenando, cual fatum irreversible, el futuro y el horizonte vital de cuantos se han visto arrastrados por ella, ya sea por su condición de víctimas, ya por su rol de agentes inductores.

Que el autor de **Sin perdón** haya decidido embarcarse con armas y bagajes en la trasposición fílmica de la novela homónima de Dennis Lehane adquiere, desde este punto de vista, toda su coherencia. La historia le ofrecía la posibilidad de volver a hundir el bisturí en los pliegues más inquietantes, en los demonios más oscuros que merodean por las profundidades de su país en el momento presente, y en modo alguno quería dejar pasar la ocasión. Reclamó por ello de la Warner libertad absoluta para rodar en las condiciones que necesitaba, con los actores que consideraba oportuno, en el mismo y preciso escenario en el que transcurren los hechos (la ciudad de Boston), componiendo él mismo —por primera vez— la totalidad de la partitura musical y con un control absoluto de lo que filmaba y del copión de trabajo (nunca enseñó los rushes al estudio), para lo que aceptó contar con un presupuesto reducido y limitar su salario a un porcentaje de los hipotéticos beneficios que pudiera dar la película.

Tenía claro lo que quería contar, y esto no se limitaba —evidentemente— a la intriga criminal modelo “whodunit” y al “police procedural” que guía la investigación del asesinato de una joven adolescente. A Eastwood no le interesa tanto esclarecer el crimen como abrir una reflexión sobre las repercusiones de la violencia a partir de un suceso fundador: el secuestro y la violación de un niño, un acontecimiento que no sólo dejará una herida profunda —quizás incurable— en el adulto que muchos años después



arrastra la memoria de aquella agresión (*Dave*, un superlativo Tim Robbins, creador de una composición impactante para encarnar al atribulado padre de familia que vive en silencio, pero de manera traumática y convulsa, esa pesada carga), sino —sobre todo— en sus amigos y en sus familias, en los hijos de éstas y en todo el entorno que se ve afectado por el recuerdo o por el olvido, más o menos conscientes, de aquel suceso.

El hilo narrativo toma como pretexto y como guía conductora el itinerario de la investigación policíaca, pero el punto de vista del relato salta de unas figuras a otras con libertad para configurar un caleidoscopio del abismo por el que se precipitan los personajes. El pretérito invade el presente y se extiende como una mancha de aceite. Su eco persistente envuelve las vidas de todos y, en primer lugar, las de los dos amigos de *Dave*, que en su día debieron contemplar —impasibles— cómo su compañero de juegos era introducido en el coche que habría de conducirlo, fatalmente, a su posterior violación: *Jimmy Markum*, un Sean Penn de múltiples registros en su caracterización del padre de la nueva víctima, cuyo asesinato hace resurgir en él sus instintos y sus modales de antiguo delincuente, ahora retirado y convertido en apacible padre de familia, y *Sean Devine* (Kevin Bacon), el policía que debe encontrar al asesino de la hija de *Jimmy*.

La radiografía de conjunto es tan sombría como pesimista. La inquietud que genera el nuevo crimen revuelve las aguas y saca a la superficie todas las heridas que todavía supuran. *Sean* arrastra una difícil relación con su esposa, que parece estar en trance de abandonarlo. *Jimmy* se ve empujado por un vendaval telúrico y está dispuesto a tomarse la venganza por su mano sin importarle demasiado ni los tiempos, ni los



procedimientos de la policía, ni tampoco, a fin de cuentas, la verdadera o debidamente probada identidad del asesino. *Dave* convive en silencio con el fantasma del pasado y su reino pertenece a la noche. Cual muerto viviente, se mueve con sigilo por la oscuridad, se abstrae del universo que le circunda (incluida su esposa) y contempla en la televisión **Vampiros** (*Vampires*, John Carpenter, 1998): una malévolamente acotada de Eastwood, como si el cineasta viera en él a un ser que, tras haber sido mordido, arrastra fatalmente consigo la maldición heredada.

Las esposas de *Dave* (*Celeste*: Marcia Gray Harden) y de *Jimmy* (*Annabeth*: Laura Linney) más el compañero de *Sean* en las tareas de investigación (*Whitey*: Laurence Fishburne),

ofrecen el contrapunto sobre el que se proyectan las figuras anteriores y, a la vez, una prolongación —en diferentes sentidos y direcciones— del mal que se expande por toda la atmósfera, de la criminalidad por la que se despeña la comunidad entera: la que padecen unos, la que investigan otros o a la que pueden entregarse los demás en cualquier momento, como si esa amenaza flotante contaminara el aire que respiran todos ellos y hasta los espacios por los que se mueven.

Igual que ocurría en **Sin perdón** (película con la que **MYSTIC RIVER** dialoga en la concepción del término acuñada por Umberto Eco), la fatalidad arrastra a los personajes como si éstos no pudieran hacer nada por impedirlo. Pero aquí no hay un protagonista central, un antihéroe prisionero del destino fatal que lleva consigo, sino que Eastwood se enfrenta ahora a un microcosmos coral del que pretende radiografiar su interior y del que, al mismo tiempo, trata de tomar distancias: de ahí la abundancia de planos aéreos y de panorámicas de conjunto. Del interior de *Dave* y de *Jimmy* resurge un grito de angustia que viene del pasado y que reverbera trágicamente en el presente, pero el colectivo de la comunidad parece atado a una maldición que parece no tener fin. Movimientos de proximidad (para acercarse a la vivencia existencial de los personajes) y de distanciamiento (para dejar ver el dibujo de conjunto, lo enmarañado del tapiz) se alternan en la planificación y en la dinámica visual de un film cuya densi-

dad atmosférica —hecha de miradas furtivas capturadas por la cámara, de silencios ruidosos y de sordas amenazas de violencia— genera la complejidad y la dimensión sinfónica con las que vibra el relato.

El espesor dramático de la narración corre paralelo a la naturaleza sombría de las imágenes. Eastwood filma con el pulso clásico que es habitual en él, pero aquí la tersura visual, las líneas de fuerza de las composiciones, los ángulos de los encuadres y el tamaño de los planos tensan el clima de las situaciones y el sentido de los diálogos hasta encarnar —en términos de discurso fílmico— la reflexión de fondo que se nos propone sobre la extensión, la profundidad y la durabilidad de una violencia que no sacude solamente a las víctimas, sino que se propaga en cadena por las arterias de la comunidad que la engendra o que la padece.



Tan volcada y tan concentrada está la película en el desarrollo dramático y visual de este discurso de fondo que sorprenden —por innecesarias, por su escasa productividad para la armonía y para el sentido orgánico del conjunto, a los que llegan a dañar de forma transitoria— algunas concesiones a los factores más retóricos o convencionales de la intriga (el papel jugado por el novio de la víctima y por su hermano), algunas relaciones insuficientemente perfiladas (la de *Sean* con su esposa, resuelta de forma atropellada y poco convincente en el desenlace) e incluso la intromisión —más bien forzada— de los breves flashbacks que introducen la visualización del pasado que tanto pesa sobre los personajes: un recurso que, en lugar de reforzar el origen y la naturaleza del horror, consigue casi el efecto contrario, porque no son precisamente esas secuencias las más resonantes de un film que abunda en imágenes de rica complejidad.

No por casualidad, el río sin retorno por el que se precipitan los acontecimientos desemboca en un estuario cuya capacidad de resonancia simbólica ilumina hacia atrás, y proyecta hacia delante, el sentido fatídico y cíclico de cuanto había sucedido hasta entonces. Primero, cuando —tras la consumación de la venganza— la esposa de *Jimmy* consuela a su marido y le incita a resucitar de sus remordimientos dentro de

la secuencia más dolorosa, más intensa y con más capacidad metafórica de toda la película. Después cuando los protagonistas se reencuentran en torno al desfile comunal del “Columbus Day”. Allí mientras *Celeste* se esfuerza en seguir con la mirada el caminar de su hijo para no perderlo de vista, *Sean* se encara con *Jimmy* (que lo contempla desde la acera de enfrente) y hace el gesto de ir a disparar contra él —luego desiste de hacerlo— un revolver imaginario a modo de guiño cómplice que desvela la plena conciencia del policía sobre la actuación anterior de su amigo.

Bajo esta encadenada construcción secuencial resuena la necesidad de “proteger a los nuestros” por encima o incluso al margen de la ley, a cualquier precio y por cualquier método: una opción que no sólo resulta encubierta por las fuerzas del orden, sino que es comprendida y amparada por la propia familia, que contempla al vengador como el “rey” de un universo condenado a repetir, incesantemente, el ritual del asesinato y de la tragedia. “*Annabeth le dice a Jimmy que podría reinar sobre toda la ciudad. Se convierte en Lady Macbeth*”, comenta el propio Eastwood, que muestra a continuación cómo la celebración de los orígenes de la nación acaba por subsumir entre sus oropeles mítico-folclóricos, simultáneamente, a la aceptación institucional de la violencia (una implícita ley del silencio impone su dictado para que la convivencia no termine por descomponerse, para que la gangrena interior no acabe de aflorar) y a la



impotencia con que apenas se puede hacer frente a un fatum amenazante: ese rostro del niño que se desvanece entre la multitud y que se aleja de la vigilancia de su madre, como si nada pudiera interrumpir el curso de una genealogía maldita subyacente a la fantasía de una América irreal.

De nuevo, como sucedía ya en **Un mundo perfecto**, la metáfora se abre paso en el desenlace con demoledora contundencia. Igual que allí, la signifi-
cante puesta en escena de la solución argumental hace resonar —bajo el sentido inmediato de sus imágenes— el eco expansivo que un acto de violencia emblemático proyecta sobre la totalidad del país. La metáfora nos remitía en aquel film al asesinato de Kennedy y aquí parece extraída directamente de la atmósfera envenenada

que envuelve a la sociedad norteamericana desde la convulsión traumática del 11 de septiembre: la violencia ilegítima asumida colectivamente como necesidad frente a una agresión criminal. Las contradicciones se ocultan bajo el ilusorio ropaje del mito fundacional para que la liturgia pueda volver a celebrarse.

Pocas veces una ficción criminal (que reelabora a fondo y de manera harto significativa el desenlace argumental de la novela en la que se inspira) ha trazado una radiografía tan pesimista y tan dura, tan lúcida y tan descarnada del estado de ánimo de toda una sociedad. Anatomía y disección de una tragedia norteamericana que nos habla de la pérdida irremediable y definitiva de la inocencia, **MYSTIC RIVER** se erige como uno de los grandes pilares del cine negro contemporáneo, y de nuevo, como las grandes ficciones del género, vuelve a levantar acta crítica y doliente del estado de las cosas.

Texto (extractos):

Carlos F. Heredero, "Mystic River: anatomía de una tragedia americana", en sección "En primer plano", rev. Dirigido, octubre 2003.

Se ha recalcado de qué manera el peso del pasado suele ser muy importante en las tramas y personajes que acostumbra a manejar Eastwood en sus trabajos como realizador. Pero probablemente ninguno de ellos se detiene a describir unos hechos del pasado de los personajes y su terrible repercusión en el futuro de los mismos con tanta minuciosidad como **MYSTIC RIVER**. El relato empieza y en cierta medida concluye en el mismo escenario, pero hay una sensible diferencia de época y, sobre todo, de número de personajes presentes en ella. El lugar es una calle de Boston. La época, al principio de la narración, es el año 1975; los personajes, en ese mismo arranque, son tres niños que juegan a hockey en la calzada, *Jimmy* (Jason Kelly), *Sean*



(Connor Paolo) y *Dave* (Cameron Bowen). Al final del relato, el lugar sigue siendo el mismo; no así la época, la actual; y dos de los personajes siguen siendo los mismos, aunque ya adultos, *Jimmy* (Sean Penn) y *Sean* (Kevin Bacon), pero falta el tercero, *Dave* (Tim Robbins).

En el pasado, un hombre que dijo ser un policía detuvo su coche cerca de los niños que jugaban para reñirles por haber grabado sus nombres en el cemento fresco de la acera, y se llevó a *Dave* consigo, alegando que iba a llevarle a casa para que sus padres le reprendieran por lo que había hecho; en realidad, lo que hizo fue secuestrarle y, junto con un cómplice, encerrarle en un sótano durante varios días y violarle sistemáticamente hasta que el chico logró escapar. En el presente, los adultos *Jimmy* y *Sean* vuelven a reunirse en la vieja calle de sus juegos: aunque *Sean* todavía no lo sabe, pero no tardará en adivinarlo, *Dave* ha sido asesinado por *Jimmy*, convencido de que era el responsable, a su vez, del asesinato de su hija *Katie* (Emmy Rossum). En el pasado, lo último que vieron *Jimmy* y *Sean* de *Dave* fue a este último sentado en la parte trasera del coche que se lo llevó; en el presente, aunque *Dave* no está físicamente con ellos, lo está espiritualmente: Eastwood inserta, desde el punto de vista subjetivo de *Jimmy* y *Sean*, de pie en medio de la calzada, un plano retrospectivo, imposible, del coche que se llevó al *Dave* niño alejándose de ellos, y a continuación un contraplano inversamente proporcional, con la cámara dentro del coche, desde el punto de vista de *Dave*, alejándose de los adultos *Jimmy* y *Sean*. Ese pasado luctuoso nunca se fue para los protagonistas de **MYSTIC RIVER**; seguía ahí, al acecho, esperando el momento oportuno para reflotar trágicamente; como muy bien expresa *Jimmy*, en realidad es como si hubiesen sido los tres niños, y no sólo *Dave*, quienes subieron a ese coche...

Entre esos dos tiempos a *Jimmy*, *Sean* y *Dave* les pasaron muchas otras cosas. *Jimmy* se convirtió en un delincuente de poca monta, y acabó dando con sus huesos en la cárcel un par de años; pero también tuvo a su hija *Katie* con una mujer hispana, *Dorita*, ya fallecida pero que dejó en él una huella indeleble (como el amor perdido de *Red Stovall* en **El aventurero de medianoche**; como *Claudia*, la joven y difunta esposa de *William Munny* en **Sin perdón**); posteriormente, *Jimmy* contrajo segundas nupcias con *Annabeth* (Laura Linney), con la que tiene dos niñas más. *Dave* acabó contrayendo matrimonio con *Celeste* (Marcia Gay Harden), y llevando una vida más o menos normal, aparentemente alejada de la traumática experiencia que vivió de pequeño; pero sólo aparentemente. Y *Sean* se hizo policía, y si bien sabe que *Jimmy* es el pequeño padrino de su barrio, nunca ha ido detrás de él en consideración a su vieja amistad de la infancia; *Sean* también se casó con una mujer llamada *Lauren* (Tori Davis), de la que está separado y al lado de la cual intenta, desesperadamente, regresar (es magnífica la manera como Eastwood visualiza la distancia emocional que existe ahora entre ambos cónyuges y cómo, al final, empieza a resolverse: *Sean* sólo habla con *Lauren*



por teléfono; en los contraplanos de esta última, que siempre escucha las súplicas de *Sean* por el auricular pero sin contestarle nunca, Eastwood la encuadra tomando un gran primer plano de su boca, en silencio; sólo en la última conversación entre *Sean* y *Lauren*, cuando el primero le pide a la segunda que le deje volver con ella y ésta accede a hablar con él, en el nuevo contraplano de la mujer Eastwood abre un poco la imagen desde la boca de *Lauren*, mostrándonos por fin sus ojos y casi todo su rostro: *Lauren* ha dejado de ser un silencio al otro lado del auricular para convertirse, por fin, en un rostro humano identificable).

Abundan en los films de Eastwood relaciones familiares rotas y conflictivas. Pero, una vez más, ninguna de ellas muestra a la familia como un núcleo cerrado y opresivo de una forma tan agobiante como se hace en **MYSTIC RIVER**. *Jimmy* cuenta con un par de ayudantes, los hermanos *Nick* y *Kevin Savage* (Adam Nelson y Robert Wahlberg), a los que les encarga investigar la muerte de *Katie*. *Dave* será traicionado por su propia y timorata esposa *Celeste*, la cual conoce el trauma de su pasado y, consciente del desequilibrio mental que arrastra desde entonces, está convencida de que, la noche que regresó a casa con las manos manchadas de sangre, la misma en la que murió *Katie*, pudo haber sido *Dave* quien la asesinara, y así se lo hace saber a *Jimmy*: uno de los mejores momentos de la película, quizá uno de los más bellos y aterradores que haya rodado nunca Eastwood, es la tenebrosa secuencia hogareña

en la que *Dave* da rienda suelta a sus miedos más profundos en presencia de *Celeste*; ambos están en el salón de su casa, prácticamente a oscuras, mientras en el televisor se emite una película de vampiros, todo lo cual contribuye a la atmósfera pesadillesca de una secuencia que, además, deja muy claro que *Dave* y *Celeste* no se conocen a pesar de sus años de convivencia, algo extensible al resto de personajes: *Sean* hace la vista gorda con los trapicheos en el borde de la legalidad de *Jimmy*; *Jimmy* no quiso creer que su hija *Katie* pudiese estar saliendo con algún chico hasta que fue demasiado tarde; *Celeste* hará partícipe a *Jimmy* de sus sospechas hacia *Dave* sin ser consciente de la posible reacción violenta de *Jimmy*; asimismo, *Brendan* (Tom Guiry), el novio de *Katie*, descubrirá, también demasiado tarde, la oscura personalidad de su silencioso hermano menor *Ray* (Spencer Treat Clark) y el amigo de éste, *John* (Andrew Mackin). Incluso un personaje que durante la mayor parte del relato se encuentra en segundo término, *Annabeth*, adquirirá al final una relevancia fundamental: tras haber asesinado a *Dave*, *Jimmy* se lo confiesa a su mujer en el dormitorio, y la reacción de *Annabeth* no será otra que confortar a su marido y hacerle ver que hizo lo mejor que podía hacer, quedando claro que la esposa está a la misma altura, o catadura moral, que su esposo.

Dado lo visto, resulta lógico y coherente que los momentos culminantes de **MYSTIC RIVER** sean, en primer lugar, el montaje en paralelo que muestra, por un lado, a *Sean* y a su colega de la policía *Whitey Powers* (Laurence Fishburne) irrumpiendo en el apartamento donde *Brendan* planta cara a *Ray* y *John*, y por otro, el terrible momento en que *Jimmy* asesina a *Dave* a puñaladas y de un disparo en la orilla del río *Mystic* en presencia de los hermanos *Savage*; y, en segundo lugar, la secuencia que cierra el film, en la cual un bullicioso desfile festivo sirve de amargo contrapunto a los cruces de miradas finales entre una desesperada y recientemente enviudada *Celeste* y una despiadada *Annabeth*, que finge no verla, y entre *Sean* y *Jimmy*, insinuando la posibilidad de que el primero se decida por fin a ir tras los trapicheos del segundo.

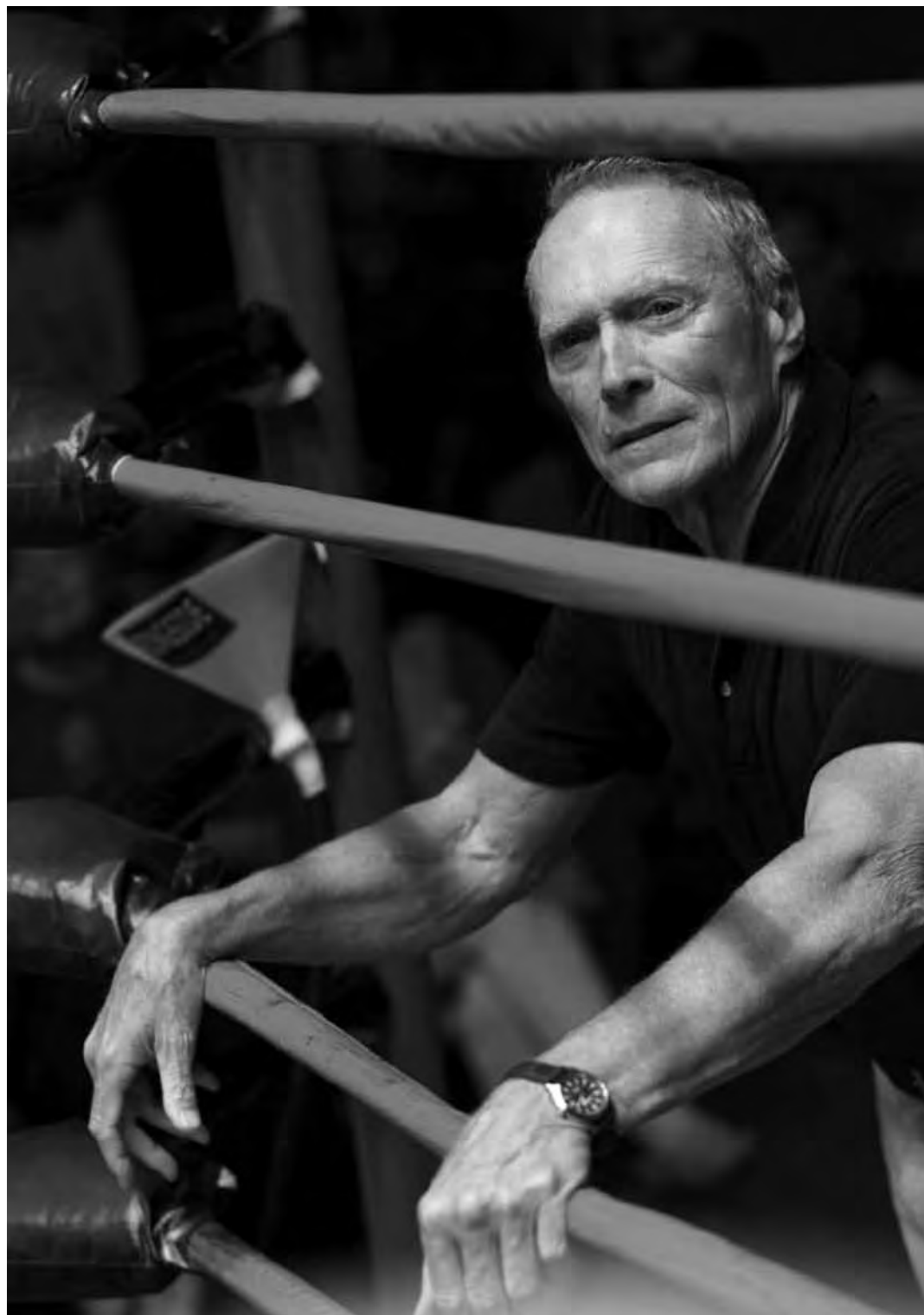
MYSTIC RIVER es un film duro y sombrío, frío y cortante como el hielo resquebrajado, en el cual Eastwood ensaya de nuevo una técnica narrativa empleada subrepticamente en anteriores trabajos suyos y que depurará todavía más en **Banderas de nuestros padres** (*Flags of our fathers*, 2006), **Cartas desde Iwo Jima** (*Letters from Iwo Jima*, 2006) y **El intercambio** (*Changeling*, 2008), sobre todo esta última. Me refiero a la inserción de breves secuencias retrospectivas o a veces incluso tan sólo unos pocos planos que, a modo de flashbacks, visualizan no tanto recuerdos de los personajes como, sobre todo, representaciones visuales de sus pensamientos, a modo de "fugas mentales": no se trata tanto de enseñar lo que esos personajes recuerdan como, en particular, mostrar lo que piensan (cuando lo hace Alain Resnais, pongamos por caso, todo el mundo empieza a lanzar largos y profundas disquisicio-



nes sobre la mecánica del recuerdo y los laberintos de la memoria; pero cuando lo hace Eastwood, es un recurso efectista...). Ya hemos mencionado ese momento casi onírico en el que los adultos *Jimmy* y *Sean* “ven”, “recuerdan” o “piensan”, elíjase lo que se prefiera, el momento del secuestro del pequeño *Dave*. Señalo asimismo el momento en que el adulto *Dave* rememora, fugazmente, el golpe de impaciencia dado por el hombre que le secuestró sobre el techo del coche; o la escena en la que *Dave* recuerda —y el espectador descubre— que la sangre de sus manos era la de un tipo que intentaba abusar de un chico dentro de un coche; no es casual, asimismo, que esas “fugas” se correspondan con el personaje de *Dave*, el único cuya mente está en continua ebullición, y que sólo al final, cuando *Jimmy* y *Sean* acaben siendo conscientes de lo realmente ocurrido, participen del mundo mental de *Dave*: que “vean”, “recuerden” o “piensen” de nuevo en el coche que les arrebató a los tres su infancia y su inocencia.

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, “Mystic River: el pasado que nunca se fue”, en estudio “Clint Eastwood: el fuera de la ley de Hollywood” (2ª parte), rev. Dirigido, enero 2009.



Viernes 31 • 21 h.

**Sala Máxima de la Antigua Facultad
de Medicina (Av. de Madrid)**

Entrada libre hasta completar aforo

MILLION DOLLAR BABY

(2004) • EE.UU. • 132 min.

Título Orig. Million dollar baby. **Director.**

Clint Eastwood. **Argumento.** Los relatos cortos reunidos con el título de "Rope burns: stories from the corner" de FX Toole (alias literario de Jerry Boyd). **Guión.** Paul Haggis. **Fotografía.** Tom Stern (Panavisión 2.35 - Technicolor). **Montaje.** Joel Cox.

Música. Clint Eastwood. **Productor.** Clint Eastwood, Albert S. Ruddy, Tom Rosenberg y Paul Haggis. **Producción.** Malpaso Productions / Lakeshore Entertainment para Warner Bros.

Intérpretes. Clint Eastwood (Frankie Dunn), Hilary Swank (Maggie Fitzgerald), Morgan Freeman (Eddie "Scrap-Iron" Dupris), Anthony Mackie (Shawrelle Berry), Jay Baruchel ("Peligro" Barch), Mike Colter (Big Willie Little), Lucia Rijker (Billie "The Blue Bear"), Brian O'Byrne (padre Horvak), Margo Martindale (Earline Fitzgerald). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



Película nº 28 de la filmografía de Clint Eastwood (de 38 como director)

Película nº 64 de la filmografía de Clint Eastwood (de 67 como actor)

4 Oscars: Película, Director, Actriz principal (Hilary Swank)

y Actor de reparto (Morgan Freeman)

3 candidaturas: Actor principal (Clint Eastwood), Guión adaptado y Montaje

Música de sala:

Million Dollar Baby (Million Dollar Baby, 2004) de Clint Eastwood

Banda sonora original de **Clint Eastwood**

MILLION DOLLAR BABY es una verdadera obra maestra: conmovedora, dura, valiente, de una pureza y sencillez abrumadoras, de una autenticidad y profundidad



exultantes. Así de alto y claro. Y, ¿se me permite formular una opinión disidente?, **MILLION DOLLAR BABY** es la mejor película de Clint Eastwood desde **Los puentes de Madison** —situada, incluso, muy por delante de **Mystic River** (2003)— y, probablemente, el título más logrado de toda su carrera. Decía el filósofo y escritor inglés William Hazlitt (1778-1830) que tanto el genio como la originalidad, en su mayor parte, son cualidades fuertes de la mente que responde (y saca a la luz) algún matiz nuevo y sorprendente de la naturaleza. Con **MILLION DOLLAR BABY**, Eastwood se empeña en convertir la teoría de Hazlitt en praxis, rehuyendo de los vanos ejercicios de estilo, de esos estériles efectismos que suelen impresionar al público o de guiños solícitos con el egocentrismo de sus críticos. Al cineasta únicamente le interesa cómo hacer más creíble, más humana, una historia que siente muy próxima y a cuyo alrededor articula una poética visual capaz de trascender el propio argumento.

Maggie Fitzgerald (Hilary Swank) es una joven del sudoeste de Missouri sin ilusiones ni proyectos de futuro —trabaja como camarera desde los trece años—. Pero un día decide cambiar su suerte y empieza a prepararse como boxeadora en el gimnasio que dirigen *Frankie Dunn* (Clint Eastwood) y su socio, *Eddie “Scrap-Iron” Dupris* (Morgan Freeman). Ambos muestran un perfil dramático recurrente en el último cine de Eastwood: los dos son hombres viejos, solitarios, perdedores —*Frankie* es abandonado, al principio de relato, por su mejor boxeador, quien ficha por otro mánager, poco escrupuloso pero con contactos más cotizados; *Eddie*, encargado de los trabajos menos agradecidos del recinto, como limpiar los lavabos, mantener en buen estado las instalaciones



y utillajes o sacar la basura, fue años atrás un popular boxeador de cuyos tiempo gloriosos tan sólo conserva un ojo dañado— y ambos viven, de acuerdo con sus convicciones, al margen del sistema —marginalidad palpable físicamente en el decorado del gimnasio, tan añejo como sus propietarios, equipado y concebido al estilo de los viejos tiempos y ubicado en la periferia de Los Ángeles; desde la calle, a lo lejos, se adivinan los rascacielos del Downtown—, haciende gala de un escepticismo vital derivado de la experiencia que, si bien jamás se rememora o se menciona directamente, está presente en cada uno de sus actos, de sus palabras.

Al principio, *Frankie* rehúsa entrenar a *Maggie*, pero ella se mantiene firme en su decisión: la chica tiene voluntad y, sobre todo, madera de luchadora. La relación que se establece entre ambos —inolvidable la escena en que él, tras sellar su acuerdo con un apretón de manos, y con cierta timidez, le enseña cómo utilizar el saco ligero (speed bag)— no es el típico romance “made in Hollywood” —que, por otra parte, resultaría inverosímil, pues Eastwood, con sus setenta y cuatro años, carece de atractivos para una mujer de treinta como Hilary Swank—, sino un estrecho vínculo paterno-filial fruto de la frustración y el sufrimiento: *Maggie* es una joven sin familia o, mejor dicho, sin amor familiar, *Frankie* tiene una hija de la que no sabe nada desde hace muchos años —aunque él intente infructuosamente recuperarla: ver cómo guarda cuidadosamente las cartas sin abrir que le devuelve el servicio postal en una caja donde se amontonan todas las misivas anteriormente rechazadas...—. La autoridad paterna de *Frankie* —“*Jamás me cuestiones*”, le dice— y la entrega de *Maggie* quien, como una hija afectuosa y

obediente, sigue sus consejos con total determinación —cf. la cuerda que *Maggie* lleva atada en los tobillos para pulir su juego de pies; movimientos que la muchacha repite constantemente como si se tratara de una coreografía—, logran convertirla en una gran boxeadora, en una campeona.

En su primer tercio **MILLION DOLLAR BABY** se asemeja a una de esas películas sobre boxeo que, con mayor o con menor fortuna, Hollywood nos ha obsequiado a largo de su historia, y que explotan, cada una a su manera, dos líneas argumentales: doloroso proceso de autoconocimiento interno y de superación personal que el púgil experimenta gracias a su paso por el cuadrilátero, y la ascensión, triunfo y posterior decadencia del boxeador por diferentes —y ruines— motivos. **El campeón** (*The champ*, King Vidor, 1931), **Nadie puede vencerme** (*The set-up*, Robert Wise, 1949), **El ídolo de barro** (*Champ*, Mark Robson, 1949), **Más dura será la caída** (*The harder they fall*, Mark Robson, 1956), **Rocky** (John G. Avildsen, 1976) o **Toro salvaje** (*Raging Bull*, Martin Scorsese, 1980) son algunos de los títulos que apenas susurran las imágenes de esta película. Sin embargo, ni tan siquiera el cliché del triunfo del espíritu humano a través de una experiencia deportiva al límite forma parte del esqueleto argumental y del discurso moral de la cinta. De hecho, el boxeo es un macguffin para que Clint Eastwood nos hable de aquello que verdaderamente le interesa y le preocupa.

Y ¿qué interesa y preocupa a Eastwood? Pues la moralidad de nuestros actos, ya que cada uno de ellos comporta consecuencias. En un sorprendente requiebro de la historia, la decisión de *Maggie*, la tutela de *Frankie*, el boxeo como forma de vida, abocan a nues-



tros protagonistas hacia una trágica situación: durante un combate, la joven sufrirá un accidente que la convertirá en tetrapléjica. La vida y la muerte, representadas de forma simbólica y un tanto frívola dentro de un cuadrilátero, adquieren tintes funestos. El “padre” Eastwood, quien había “recuperado” a su hija, vuelve a perderla de nuevo por culpa del boxeo; la “hija” Maggie, feliz con su nuevo progenitor, no puede escapar de la fatalidad que ha marcado a fuego su vida, convirtiéndose en un vegetal, en una especie de zombi —la vivacidad física de antaño contrasta atrozmente con su postración en una cama, ayudada por un aparato de respiración asistida; el mánager que antes le decía cómo usar su derecha, ahora es el padre que nunca tuvo, dedicado día y noche al cuidado de su pequeña: le cura las llagas, le procura alimento, le hace compañía, cuida su aspecto...—. El semblante de Eastwood, avejentado y surcado de arrugas, refleja con absoluta elocuencia el dilema moral que se le presenta al personaje de *Frankie*: ¿su amor es tan fuerte como para liberar a Maggie de su sufrimiento, si bien ello puede condenar su alma, o aceptará los convencionalismos de una sociedad hipócritamente piadosa que defiende la (no) vida al precio que sea? Un tema delicado para un hombre a quien el tormento de sus errores y excesos del pasado le han llevado a asistir a misa y a rezar sus oraciones cada noche durante veintitrés años. *Frankie* no trata de buscar a Dios en un sentido cristiano, sino de hallar en la Trascendencia algún tipo de respuesta que alivie su congoja. Al final, el amor, la piedad, pesan más que cuestionables reglas sociales o éticas.

Sin perdón, el western de Clint Eastwood más elogiado por la crítica, estaba dedicado a Don Siegel y Sergio Leone, sus mentores cinematográficos. Los autores de pelí-



culas tan dispares como **La invasión de los ladrones de cuerpos** (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956) o **Código del hampa** (*The killers*, 1964), **Hasta que llegó su hora** (*C'era una volta il West*, 1968) o **Érase una vez en América** (*C'era una volta l'America - Once Upon a Time in America*, 1984), tienen como único nexo común la fricción entre una idea muy personal sobre los mitos que vertebran los géneros populares, como la ciencia ficción, el cine negro o el western, rechazando clichés y formulismos. Para el cineasta italiano la función del drama cinematográfico debe cambiar, lo cual altera sustancialmente la relación entre el artista y el público. Leone, sin olvidar el espectáculo, opinaba que *"no debemos forzar la conciencia política de nuestros contemporáneos. No debemos instruir a la gente sino hacerla pensar. Debemos excitar la conciencia del público, pero no manipularla"*. Su cine, pues, aspira a provocar una elevación moral de naturaleza casi mística, poniéndolo en contacto con lo más profundo de nosotros mismos. A su vez, el realizador estadounidense, cuya planificación y puesta en escena es de una sencillez y efectividad narrativa asombrosas, se siente fascinado por los personajes desubicados, los outsiders en conflicto permanente con la escala de valores (no exentos de hipocresía) que conforman la sociedad. De ahí que su filmografía se nutra de ladrones, estafadores, gánsters, policías violentos y outlaws. No hay maniqueísmo en el tratamiento de esta tipología. La ambigüedad, la mentira, la falsedad de las apariencias o la traición son aspectos que configuran un paisaje moral escéptico, desencantado, cuando no decadente.

Aunque no estén presentes de manera explícita, en **MILLION DOLLAR BABY** la huella escolástica de Siegel & Leone se palpa de manera grácil e indiscutible. De ahí que **MILLION DOLLAR BABY** sea una película visionaria y ahistórica, porque su creador exalta el hecho mismo de la subjetividad: primero, porque cada personaje es un mundo y cada uno de sus gestos, de sus miradas, exterioriza una vivencia que insinúa un universo —la propia cinta, hasta en sus más pequeños matices, transfigura en expresión estética las sensaciones y los pensamientos íntimos de su autor—; y segundo, porque la tensión narrativa, la intensidad de las emociones y la máxima estilización de la puesta en escena —austera y nada espectacular— evitan toda conciencia del pasado y, en consecuencia, toda alineación que produzca dicha conciencia. Son numerosos y de una belleza extraordinaria los instantes de cine que acreditan tal razonamiento: el breve encadenado de escenas que muestran cómo *Maggie*, mientras trabaja, va haciendo acopio pacientemente de las propinas de sus clientes, las cuales le sirven para adquirir el material deportivo que precisa —es tan divertido como enternecedor el momento en que la muchacha paga unos guantes de boxeo con una cuantiosa cantidad de monedas, ante el pasmo y desconcierto del vendedor—, o cómo va recogiendo los restos de comida en buen estado que esos mismos clientes dejan en sus platos, para ingerirlos luego en su apartamento y, de este modo, obtener la energía indispensable para proseguir con sus entrenamientos; el mimo con que se sintetiza la preparación física de



Maggie —el severo rostro de *Frankie*, casi una máscara, mientras vigila los progresos de su pupila, se transforma paulatinamente en humano, gracias a una mueca de obvia y paternal satisfacción—; la secuencia en que *Maggie*, ilusionada, le ofrece a su madre, *Earline* (Margo Martindale), la casa que le ha comprado con el dinero embolsado en los combates —*Earline* y la hermana de *Maggie* son puros ejemplares de lo que los estadounidenses llaman “white trash” (basura blanca); feas, obesas, vulgares, mezquinas, viven en una cochambrosa caravana y no parecen preocuparse mucho por la clase de vida que llevan—, y la agria discusión que mantienen —*Earline* desprecia de muy malas maneras el regalo de su hija— bajo la silenciosa mirada de *Frankie* apoyado en la baranda del porche, en el exterior de la casa; la posterior charla que *Frankie* y *Maggie* mantienen sobre lo sucedido, en el interior del automóvil que les lleva de regreso a la ciudad, con el sonido del limpiaparabrisas en funcionamiento y las sombras móviles ocasionadas por las luces de la carretera ocultando intermitentemente sus caras; la antológica secuencia en que *Frankie* y el padre *Horvak* (Brian F. O’Byrne), un buen hombre al que el atribulado manager pide consejo durante su crucial decisión de acabar con el sufrimiento de *Maggie* —otra dramática conversación envuelta en sombras—, que concluye con una frase tan inquietante como penetrante —“Si haces eso, perderás algo muy profundo de ti mismo que nunca volverás a encontrar”—; el plano final en el que *Frankie* “desaparece” de la historia, tras haber desconectado las máquinas que mantenían viva a *Maggie*, encaminándose hacia la calle lenta y silenciosamente, como un espectro, por el tenebroso pasillo del hospital; tan oscuro y vacío como su alma.

El cine corriente invita a mirar. El buen cine engendra a cada plano, a cada secuencia, la necesidad de fijar la vista. La mirada es voluntaria y también inestable; su intensidad se incrementa o mengua a medida que agota sus focos de interés. Así que el acto de fijar la vista es el más alejado del espectáculo y sus normativas, de artificios culturales, de subterfugios racionalistas. Y por eso **MILLION DOLLAR BABY** opta por una forma de representación universal que fija la vista, la atención del espectador, en su intento de resaltar los misterios que envuelven la existencia humana, hasta confines nunca antes vistos en la filmografía de Clint Eastwood. De hecho, el autor de **Impacto súbito** (*Sudden impact*, 1983) y **Cazador blanco, corazón negro** (*White Hunter Black Heart*, 1990), opta por un estilo trascendental como escribiría Paul Schrader que deja a un lado las enseñanzas de Siegel y Leone para acercarlo prudentemente al cine de Bresson, Dreyer y Ozu. ¿Con qué objeto? Pues para recalcar la desunión actual o potencial entre el hombre y su entorno, que culmina en una acción decisiva. Eastwood desmonta los mecanismos melodramáticos de su film, narración, exageración, liturgia, erigiéndose, con una seguridad inaudita, en un formalista que presta una gran atención a los detalles más nimios. La luz cenital que oscurece las siluetas de *Frankie y Maggie*, reunidas alrededor de la instalación del saco ligero, subraya la épica ternura del momento, introduciendo una pincelada de turbación y/o temor ante el futuro que les aguarda a ambos; la voz en off de *Eddie*, que pende sobre la película grave y amenazadora, instituido en demiurgo de la ficción, poseedor de todas las claves y de casi todas las respuestas; la limpieza de los encuadres en scope, por los que se mueven los personajes con total comodidad, donde viven su humanidad sin filtros psicológicos, sin presiones del montaje, de los movimientos de cámara, o de la composición pictórica del plano, exhibiendo una completa naturalidad a la hora de girar la cabeza, de mover las manos, de mirar a otro personaje, o de realizar actos tan cotidianos como tomar una taza de café: el testimonio físico de sentimientos verdaderos y, al mismo tiempo, frágiles.

Gran parte del cine contemporáneo aspira a crear una experiencia estética teledirigida, espuria, mediante diversas tácticas de blandura, reducción, despersonalización y caricaturización, con el fin de que el público no pueda añadir nada ni, por supuesto, participar emotivamente. **MILLION DOLLAR BABY**, la obra maestra de Clint Eastwood, se sitúa voluntariosamente al otro extremo de tan deplorable opción, proponiendo una ruda y delicada metáfora sobre el malestar anímico que atenaza al hombre en nuestros días, pero filtrado a través de un cristal oscuro: el del nihilismo galopante del cineasta, que si en **Mystic River** era ya notable, en **MILLION DOLLAR BABY** alcanza un completo punto sin retorno. A partir de éste título, los caminos por donde discurrirá la obra de Clint Eastwood son un enigma que ni una ni dos películas podrán desentrañar. Empero, disfrutemos de **MILLION DOLLAR BABY**, un film cuya excepcionalidad no necesita de exégetas: las imágenes hablan por sí solas.



Texto (extractos):

Antonio José Navarro, "Million Dollar Baby: más allá del cuadrilátero", en sección "En primer plano", rev. Dirigido, febrero 2005.

En el cine de Clint Eastwood, aparentemente viril, varonil y masculino en sus acepciones más simples y reductoras, se guarda un enorme respeto hacia la mujer. Y el amor entre hombres y mujeres, vehiculado a través de relaciones de pareja o relaciones paterno-filiales, se encuentra entre los intereses habituales de su autor. Pero probablemente ninguna historia de amor de las que, hasta la fecha, ha contado Eastwood es tan conmovedora como la de **MILLION DOLLAR BABY**, película escrita por Paul Haggis a partir del excelente relato homónimo de F.X. Toole recogido en el interesante volumen de cuentos "Rope burns", si bien el libreto bebe tanto de "Million Dollar Baby" como de ideas tomadas de otros relatos del libro, como es el caso de "Cara de mono", en el cual hay referencias a la habilidad del protagonista para curar heridas de los púgiles durante los combates de boxeo (así es como empieza: "Corto hemorragias y curo cortes. Lo hago entre asalto y asalto para que los boxeadores puedan seguir peleando. Soy un 'cut man') y a los pasteles de limón que, en el film, comen Frankie y Maggie; y de "Agua

helada”, cuento asimismo narrado en primera persona por el personaje de *Scrap*, de donde se toman literalmente los personajes del ingenuo y más bien trastocado “*Peligro*” *Barch* (Jay Baruchel), su confrontación con el brutal *Shawrelle* (Anthony Mackie) y el escarmiento que *Scrap* le inflige a este último por aprovecharse de “*Peligro*”.

Si bien **MILLION DOLLAR BABY** fue promocionada en su momento como un melodrama pugilístico, en la línea pongamos por caso de **El campeón, Cuerpo y alma** (*Body and Soul*, Robert Rossen, 1947), **El ídolo de barro** o **Toro salvaje**, el film de Eastwood tiene una cualidad que lo hace diferente de las mencionadas. No me refiero a lo más obvio, que aquí el púgil protagonista pertenezca al sexo femenino, sino a que, aún conteniendo los consabidos apuntes críticos en contra de la dureza de este deporte —resulta casi inevitable que cualquier película sobre el boxeo planteada con un mínimo de rigor acabe siendo en parte anti-boxeo—, **MILLION DOLLAR BABY** es probablemente el único film que sabe transmitirle al espectador, incluso a aquél que no sienta el menor interés hacia el boxeo, el porqué a los personajes que lo protagonizan les gusta. Es una demostración de hasta dónde llega el talento de Eastwood para mirar las cosas de frente y, además, mirárselas dos veces; la suya es una mirada amplia y reflexiva, dentro de la cual caben todo tipo de sugerencias, matices y puntos de vista. De ahí que, incluso repugnándome el boxeo (con perdón de sus exégetas), viendo **MILLION DOLLAR BABY** puedo entender que sus protagonistas, en cambio, lo amen. Resulta fascinante, en este sentido, la explicación simple y directa, y a la vez poética que se proporciona del boxeo: un deporte, se dice, el cual consiste en hacerlo todo al revés; cuando pegas con el puño derecho, apoyas el peso del cuerpo en el pie izquierdo, y viceversa; cuando atacas, al mismo tiempo retrocedes; y cuando te atacan, te repliegas en ti mismo para protegerte: protegerse es la primera regla del púgil, como no para de decirle *Frankie* a *Maggie*. Y eso es, sin duda, uno de los grandes méritos de una película rebosante de ellos.

MILLION DOLLAR BABY habla de grandes sentimientos, pero lo hace en voz baja, incluso con cierta distancia. La voz en off del personaje de *Scrap*, ese antiguo púgil que ahora trabaja como ayudante de *Frankie* en el gimnasio para boxeadores de este último, donde incluso duerme por las noches, es el hilo conductor del relato. Su narración, que complementa perfectamente, confiere de entrada una atmósfera íntima a un film de imágenes sobrias, austeras, casi ascéticas, en las cuales Eastwood recurre más que nunca a la iluminación tenebrosa para aislar todavía más a sus personajes del entorno que les rodea, dejándoles prácticamente a solas consigo mismos. Resulta prodigioso en este mismo sentido que el realizador sepa imprimir un aire fresco y renovador a las secuencias de los combates pugilísticos, tan gastadas a estas alturas de la historia del cine, con una planificación sencilla y eficaz, rota únicamente en momentos puntuales con la intención de destacar algo: así, en la primera pelea que vemos en escena, ese primer plano ralentizado, casi microscópico, que se cierra sobre el puñetazo en la

mejilla del boxeador *Big Willie Little* (Mike Colter); o, en el último combate de *Maggie* contra la campeona del mundo de su modalidad, *Billie Blue Bear* (Lucia Rijker), el ralenti que detalla la trágica caída que, en un par de segundos, convertirá irremisiblemente a *Maggie* en una inválida. Estos aparentes “efectismos” tienen su función narrativa: no surgen del ánimo de impactar al espectador, sino por el contrario son el resultado de la visualización del proceso mental de *Frankie*, bajo cuyo punto de vista se desarrolla buena parte del relato.

Esto último viene a propósito de un reproche que en ocasiones salta a la palestra cuando se analiza **MILLION DOLLAR BABY**, acusándola a mi entender injustamente de que proporciona un retrato grotesco y superficial de algunos de sus personajes secundarios. Es el caso de la ya mencionada púgil *Billie Blue Bear*, de la cual se dice que fue prostituta en Ámsterdam antes de dedicarse al boxeo y que tiene fama de ser la luchadora más sucia del circuito profesional femenino; o de la familia de *Maggie*, formada por una madre obesa (Margo Martindale), un hermano tosco y lleno de tatuajes (Marcus Chait) y una cuñada envidiosa (Riki Lindhome). Hay que tener presente que todos estos indeseables personajes, que por desagradables que puedan parecernos son perfectamente verosímiles, están contemplados desde el punto de vista subjetivo de *Frankie*, es decir, quizá no sean exactamente como los estamos viendo porque son aquello que a *Frankie* le parece que son. La prueba está en que, por



un lado, *Maggie* no le tiene ningún miedo a *Billie Blue Bear* e incluso quiere medirse pronto contra ella (son *Frankie* y *Scrap* quienes temen que la campeona pueda hacer daño a su luchadora); y, por otra parte, *Maggie* quiere a su familia, hasta el punto de que todo lo que hace está en gran medida motivado por el amor a los suyos: tendrá que ser al final, cuando esté paralizada, que comprenderá el egoísmo y la ingratitud de sus parientes.

Además, está muy claro que, en lo que a *Maggie*, su entorno y lo que le pueda pasar se refiere, *Frankie* no es objetivo ni imparcial. La película deja bien claro desde el principio que *Frankie* es un católico practicante, por más que lo sea de forma atípica. Reza en la intimidad de su dormitorio, pero cada vez que acude a misa se enzarza en discusiones con el sacerdote de su parroquia, el *padre Horvak*, al que suele sacar de sus casillas sobre sus preguntas en torno a la Santísima Trinidad. También juega en este sentido el hecho que *Frankie* se cartee desde hace años con una hija que le devuelve sus misivas sin siquiera abrirlas, cartas que *Frankie* guarda amorosamente en una caja que tiene llena a rebosar. Por tanto, para *Frankie*, *Maggie* acaba siendo como la hija de cuya compañía no disfruta, del mismo modo que para la joven su entrenador se convierte rápidamente en una suerte de figura paterna; el símbolo de ese cariño, estrechamente vinculado a la práctica del boxeo, reside en el albornoz que *Frankie* le regala a *Maggie*, con la expresión gaélica “*Mo cuishle*” (Mi Amor) bordada en la espalda, que se convertirá en el grito de guerra de los admiradores de *Maggie*. Pero lo que narra **MILLION DOLLAR BABY** va más allá de semejante simplificación, por más que tampoco la elude, ya que por encima de ese cariño paterno-filial lo que vincula a *Frankie* y *Maggie* es el boxeo, entendido en el caso de ambos como su última oportunidad de conseguir un éxito; para *Frankie*, *Maggie* será la primera y última luchadora a la que entrenará y su último trabajo como entrenador a alto nivel, antes de que la edad le retire por completo del circuito profesional (antes de aceptar a *Maggie*, *Frankie* ha sido abandonado por su último boxeador, *Big Willie Little*, que ya no confía en él de cara a conseguir un título mundial); y, para *Maggie*, superados ya los 30 años, una edad avanzada para empezar a boxear, tiene ante sí su última oportunidad no ya para ser púgil sino incluso para conseguir “algo” en la vida antes de que sea demasiado tarde.

MILLION DOLLAR BABY es un relato de perdedores: tras toda una vida entrenando a púgiles, *Frankie* está a punto de tirar la toalla, regentando un gimnasio de mala muerte; y *Maggie*, que trabaja como camarera y va cogiendo las sobras de carne de las mesas que limpia a fin de conseguir el aporte proteínico que necesita para mantenerse fuerte y entrenar, tiene muy claro —como afirma la voz en off de *Scrap* nada más empezar el relato— que ella sólo es “escoria”. Y tanto *Frankie* como *Maggie* acabarán dejándose la vida en sus propósitos: la joven, paralizada del cuello para abajo, con el cuerpo llagado y una pierna amputada por culpa de la gangrena, le pedirá a *Frankie*, como último favor, que acabe con su triste existencia; y *Frankie*, no sin vacilaciones,



accederá a hacerlo, aunque eso le suponga, en cierto sentido, la muerte en vida para un católico: la condenación de su alma.

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, "Million Dollar Baby: Mo Cuishle", en estudio "Clint Eastwood: el fuera de la ley de Hollywood" (2ª parte), rev. Dirigido, enero 2009.

Selección y montaje de textos e imágenes:

Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2017

Agradecimientos:

Ramón Reina/Manderley

Imprenta del Arco

María José Sánchez Carrascosa & Jesús García Jiménez

In memoriam

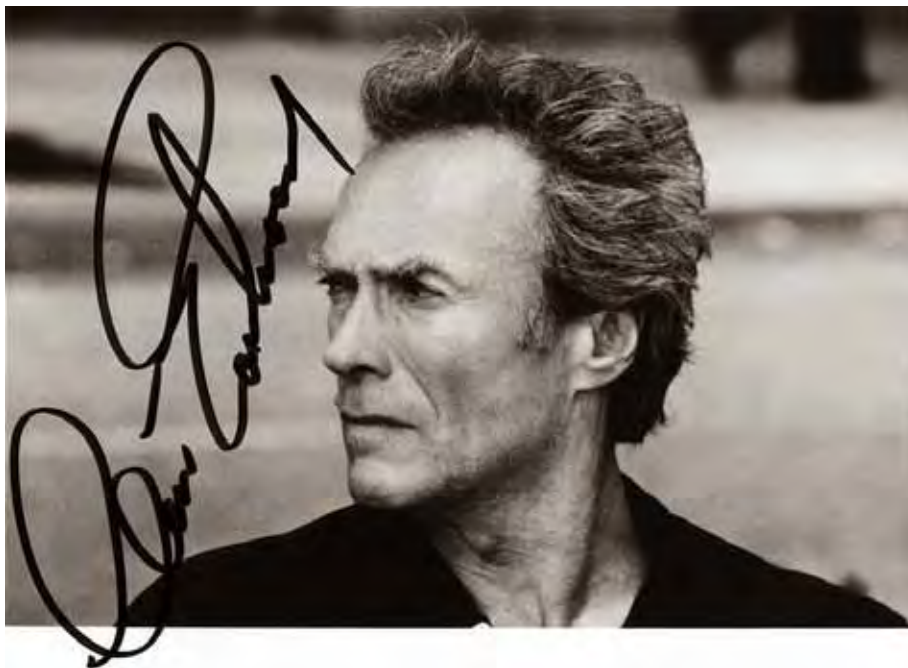
Miguel Sebastián, Miguel Mateos,
Alfonso Alcalá & Juan Carlos Rodríguez

CLINT EASTWOOD

Clint Eastwood Jr.

San Francisco, California, EE.UU., 31 de mayo de 1930

FILMOGRAFÍA (como director)



- 1971 **ESCALOFRÍO EN LA NOCHE** (*Play Misty for me*); **The beguiled: the storyteller** [corto documental].
- 1973 **INFIERNO DE COBARDES** (*High plains drifter*); **Primavera en otoño** (*Breezy*).
- 1975 **Licencia para matar** (*The Eiger sanction*).
- 1976 **EL FUERA DE LA LEY** (*The outlaw Josey wales*).
- 1977 **RUTA SUICIDA** (*The gauntlet*).
- 1980 **Bronco Billy**.
- 1982 **Firefox**; **EL AVENTURERO DE MEDIANOCHE** (*Honkytonk man*).
- 1983 **Impacto súbito** (*Sudden impact*).

1. Rev.Dirigido, enero 2009 & www.imdb.com/name/nm0000142/?ref_=tt_ov_dr#director.

- 1985** **EL JINETE PÁLIDO** (*Pale rider*); **Vanessa en el jardín** (*Vanessa in the garden*) [episodio de la serie de tv **Cuentos asombrosos** (*Amazing stories*, 1985-1987), creada por Steven Spielberg, Joshua Brand y John Falsey].
- 1986** **El sargento de hierro** (*Heartbreak ridge*).
- 1988** **BIRD.**
- 1990** **CAZADOR BLANCO, CORAZÓN NEGRO** (*White hunter, black heart*); **El principiante** (*The rookie*).
- 1992** **SIN PERDÓN** (*Unforgiven*).
- 1993** **UN MUNDO PERFECTO** (*A perfect world*).
- 1995** **LOS PUENTES DE MADISON** (*The bridges of Madison County*).
- 1997** **PODER ABSOLUTO** (*Absolute power*); **MEDIANOCHE EN EL JARDÍN DEL BIEN Y DEL MAL** (*Midnight in the garden of good and evil*).
- 1999** **Ejecución inminente** (*True crime*).
- 2000** **SPACE COWBOYS.**
- 2002** **Deuda de sangre** (*Blood work*).
- 2003** **MYSTIC RIVER; Piano Blues** [episodio de la serie de tv **El Blues** (*The Blues*, 2003), creada por Martin Scorsese].
- 2004** **MILLION DOLLAR BABY.**
- 2006** **BANDERAS DE NUESTROS PADRES** (*Flags of our fathers*); **CARTAS DESDE IWO JIMA** (*Letters from Iwo Jima*).
- 2008** **El intercambio** (*Changeling*), **GRAN TORINO.**
- 2009** **Invictus.**
- 2010** **MÁS ALLÁ DE LA VIDA** (*Hereafter*).
- 2011** **J. Edgar.**
- 2014** **Jersey Boys; El francotirador** (*American Sniper*).

En anteriores ediciones del ciclo
MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO
han sido proyectadas



(I) **MARTIN SCORSESE** (enero 2009)

Taxi driver (*Taxi driver*, 1976)

El último vals (*The last waltz*, 1978)

Toro salvaje (*Raging bull*, 1980)

El color del dinero (*The color of money*, 1986)

La edad de la inocencia (*The age of innocence*, 1993)

(II) **JOEL & ETHAN COEN**

(enero-febrero 2010)

Sangre fácil (*Blood simple*, 1984)

Muerte entre las flores

(*Miller's crossing*, 1990)

Barton Fink (1991)

El gran salto

(*The Hudsucker proxy*, 1994)

Fargo (1995)

El gran Lebowski

(*The big Lebowski*, 1997)

El hombre que nunca estuvo allí

(*The man who wasn't there*, 2001)





(III) **WOODY ALLEN** (octubre-diciembre 2010)

Toma el dinero y corre (*Take the money and run*, 1969)

Annie Hall (1977)

Manhattan (1979)

Zelig (1983)

Broadway Danny Rose (1984)

La Rosa Purpura de El Cairo (*The Purple Rose of Cairo*, 1985)

Hannah y sus hermanas (*Hannah and her sisters*, 1986)

Días de radio (*Radio days*, 1987)

Otra mujer (*Another woman*, 1988)

Delitos y faltas (*Crimes and misdemeanors*, 1989)

Balas sobre Broadway (*Bullets over Broadway*, 1994)

Poderosa Afrodita (*Mighty Aphrodite*, 1995)

Desmontando a Harry (*Deconstructing Harry*, 1997)

Todo lo demás (*Anything else*, 2003)

(IV) **MICHAEL HANEKE**

(noviembre 2013)

Funny games

(*Funny games*, 1997)

La pianista (*La pianiste*, 2001)

El tiempo del lobo

(*Le temps du loup*, 2003)

Escondido (*Caché*, 2005)

La cinta blanca

(*Das Weisse band, Eine Deutsche kindergeschichte*, 2009)

Amor (*Amour*, 2012)



(V) WONG KAR-WAI (noviembre-diciembre 2014)

Cuando pasen las lágrimas (*Wangjiiao kamen*, 1988)

Días salvajes (*A fei zhengzhuang*, 1991)

Las cenizas del tiempo (*Dongxie xidu*, 1994-2008)

Chungking Express (*Chongqing senlin*, 1994)

Ángeles caídos (*Duoluo tianshi*, 1995)

Happy together (*Chunguang zhaxie*, 1997)

Deseando amar (*Huayang nianhua*, 2000)

2046 (2046, 2004)

Eros (*Eros*, 2004) Michelangelo Antonioni, Wong Kar-Wai y Steven Soderberg

My blueberry nights (*My blueberry nights*, 2007)



(VI) CLINT EASTWOOD (noviembre-diciembre 2015 / marzo 2017)

Escalofrío en la noche (*Play Misty for me*, 1971)

Infierno de cobardes (*High plains drifter*, 1973)

El fuera de la ley (*The outlaw Josey Wales*, 1976)

Ruta suicida (*The gauntlet*, 1977)

El aventurero de medianoche (*Honkytonk man*, 1982)

El jinete pálido (*Pale rider*, 1985)

Bird (1988)

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)



Medianoche en el jardín del bien y del mal

(*Midnight in the garden of good and evil*, 1997)

Space cowboys (2000)

Mystic river (2003)

Million dollar baby (2004)

(VII) STEVEN SPIELBERG (marzo 2016)

El diablo sobre ruedas (*Duel*, 1971)

Loca evasión (*The Sugarland express*, 1974)

Tiburón (*Jaws*, 1975)

Encuentros en la tercera fase (*Close encounters of the third kind*, 1977/1980)

1941 (1941, 1979)

En busca del Arca Perdida (*Raiders of the Lost Ark*, 1981)

Indiana Jones y el Templo Maldito (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1984)

Indiana Jones y la Última Cruzada (*Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989)

Indiana Jones y el Reino de la Calavera de Cristal (*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, 2008)

E.T. (*E.T. The extra-terrestrial*, 1982)

El color púrpura (*The color purple*, 1985)

El imperio del sol (*Empire of the sun*, 1987)

Para siempre (*Always*, 1989)

Hook (1991)

Parque Jurásico (*Jurassic Park*, 1993)

La lista de Schindler (*Schindler's list*, 1993)

Amistad (1997)

Salvar al soldado Ryan (*Saving private Ryan*, 1998)





FESTIVAL DE GRANADA
CINES DEL SUR

ABRIL 2017

Cineclub Universitario *meets* Cines del Sur (I) :
Diez años compartiendo emociones
(en preparación)

APRIL 2017

Cineclub Universitario meets Cines del Sur (I):
Ten years sharing emotions
(work in progress)

Lunes 3 / Monday 3rd • 21 h.
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 4 / Tuesday 4th • 21 h.
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Miércoles 5 / Wednesday 5th • 21 h.
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Jueves 6 / Thursday 6th • 21 h.
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 7 / Friday 7th • 21 h.
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Todas las proyecciones en
la Sala Máxima de la ANTIGUA FACULTAD DE MEDICINA
(Av. de Madrid)

Entrada libre hasta completar aforo
All projections at the Assembly Hall in the Former Medical College
(Av. of Madrid)
Free admission up to full room

Organiza:
Cineclub Universitario / Aula de Cine
&
Festival de Granada Cines del Sur



AYUNTAMIENTO
DE GRANADA



GRANADA PARADISO

FESTIVAL DE CINE MUDO
Y CINE CLÁSICO

ABRIL 2017

**Cineclub Universitario meets Granada Paradiso (I):
De Pabst a Mamoulian, de Louise a Greta**

APRIL 2017

*Cineclub Universitario meets Granada Paradiso (I):
From Pabst to Mamoulian, from Louise to Greta*

Viernes 21 / Friday 21th • 21 h
LA CAJA DE PANDORA* (1928) Georg Wilhelm Pabst
(DIE BÜCHSE DER PANDORA)
intertítulos en castellano / Spanish intertitles

Sábado 22 / Saturday 22th • 17 h.
TRES PÁGINAS DE UN DIARIO* (1929) Georg Wilhelm Pabst
(DAS TAGEBUCH EINER VERLORENEN)
intertítulos en castellano / Spanish intertitles

Viernes 28 / Friday 28th • 21 h
LA REINA CRISTINA DE SUECIA** (1933) Rouben Mamoulian
(QUEEN CHRISTINA)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

* Películas pertenecientes al Ciclo (C) GEORG WILHELM PABST, OBRA SILENTE.

SECCIÓN (S) Los Clásicos que Nacieron Mudos.

BLOQUE TEMÁTICO (B) *Cineastas.*

(C) LOUISE BROOKS, ETERNA LULÚ.

(S) Sección Actrices Inmortales del Hollywood Mudo.

(B) *Estrellas de la Pantalla.*

** Película perteneciente al (C) ROUBEN MAMOULIAN, LEJOS DE LA REVOLUCIÓN.

(S) Los Otros Maestros del Cine Clásico.

(B) *Cineastas.*

(C) FRANCES MARION & SALKA VIERTTEL, LAS GUIONISTAS DE LA GARBO.

(S) Creadoras del Cine Clásico.

(B) *Cineastas.*

(C) WILLIAM H. DANIELS (DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA), MAESTRO DEL BLANCO Y NEGRO: OBRA SONORA.

(S) Mas Allá de "la Política de Autor".

(B) *Cineastas.*

(C) ¡GARBO, HABLA!

(S) Actrices Inmortales del Hollywood Clásico.

(B) *Estrellas de la Pantalla.*

Sábado 29 / Saturday 29th • 17 h.
VIVAMOS DE NUEVO*** (1934) Rouben Mamoulian
(WE LIVE AGAIN)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Todas las proyecciones en
la Sala Máxima de la ANTIGUA FACULTAD DE MEDICINA
(Av. de Madrid)

Entrada libre hasta completar aforo
*All projections at the Assembly Hall in the Former Medical College
(Av. of Madrid)*
Free admission up to full room

Organiza:
Cineclub Universitario / Aula de Cine
&
Granada Paradiso Festival de Cine Mudo y Cine Clásico

*** Película perteneciente al (C) ROUBEN MAMOULIAN, LEJOS DE LA REVOLUCIÓN.
(S) Los Otros Maestros del Cine Clásico.
(B) Cineastas.

Organiza:
CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

Descarga nuestro cuaderno de esta proyección en
lamadraza.ugr.es/publicaciones

<http://veucd.ugr.es/pages/auladecineycineclub>
<http://veucd.ugr.es/pages/AgendaCultural>



ugr | Universidad
de Granada

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA UGR



lamadraza.ugr.es
Síguenos en redes sociales:
facebook, twitter e instagram