

Año 7. Número 12, Enero-Junio
2016



Panorámicas

Plano Secuencia

Zoom Out

Ópera Prima

Travelling

Contracampo

Enfoques

Inicio » Zoom Out

El solitario se convierte en mentor: La odisea de Clint Eastwood



1. El fugitivo Josey Welles (1976)

Autor(a): David Benjamin Rosett

Traducido por: María Luisa Arias Moreno

RESUMEN

En el presente ensayo se analizará primero qué implica ser un tutor y la manera en que los primeros personajes de Eastwood, que eran pistoleros solitarios, están en contra del modelo de tutoría, proporcionando ejemplos de películas de vaqueros como *Pale Rider* (*El jinete pálido*, 1985) y *The Outlaw Josey Wales* (*El fugitivo Josey Wales*, 1976) y las películas policíacas de *Dirty Harry* (*Harry, el sucio*, 1971). El análisis después se centrará en cómo, a partir de la década de los años noventa, los personajes de Eastwood comienzan a alejarse del ángel vengador solitario y lo pondrán en tela de juicio en películas

Más consultadas

Sitges 2015: Abecedario
del fantástico
Martes, Abril 5, 2016
Visto 71 veces

Editorial
Martes, Marzo 15, 2016
Visto 69 veces

Mujeres cineastas en
México. El otro cine
Martes, Marzo 15, 2016
Visto 85 veces

Cine y fin del mundo.
Imaginarios distópicos
sobre la catástrofe
Martes, Marzo 15, 2016
Visto 78 veces

Miradas del cine actual.
Transnacionalidad,
literatura y género
Martes, Marzo 15, 2016
Visto 97 veces

como *Unforgiven* (Los imperdonables, 1992) y *Mystic River* (Río místico, 2003). Posteriormente examinaremos la forma en que un Eastwood con más años y más sabiduría hace un intento de tutoría en *Million Dollar Baby* (*Golpes del destino*, 2004) acercándose, pero a la larga fracasando porque la tutorada es como él: una solitaria que vive del deporte violento, sin planes grandiosos para el futuro y sin el *glamour* de esa violencia. Una breve mirada a la forma en que Eastwood disipa el mito heroico de impartir violencia por una causa justa en *Flags of our Fathers* [Banderas de nuestros padres] (2006) y en *Letters from Iwo Jima* [Cartas desde Iwo Jima] (2006) nos deja preparados para abordar el segundo intento de Eastwood de ser tutor. En *Gran Torino* (2008), vemos la forma en que el personaje de Eastwood por fin anula su culpa interior y distanciamiento al renunciar a la violencia poniéndose en servicio de su tutorado y de toda la comunidad.

Palabras clave: Clint Eastwood, mentor, mito del pistolero, violencia, renuncia a la violencia.

ABSTRACT

This essay will discuss what being a mentor involves, and how the early Eastwood persona of the loner gunman works against the model of mentoring, giving examples from such films as *Pale Rider* (1985) and *The Outlaw Josey Wales* (1976) and the *Dirty Harry* films. The discussion will then turn to how, beginning in the 1990's, the Eastwood persona begins to shift away from and question the lone angel of vengeance in such films as *Unforgiven* (1992) and *Mystic River* (2003). We will then take a look at how an older and wiser Eastwood takes a first stab at mentoring in *Million Dollar Baby* (2004), coming close, but ultimately failing because the person he is mentoring is like him, a loner who lives by violent sport, with no great plan for the future without the glamor of that sport. A brief look at how Eastwood dispels the heroic myth of dispensing violence in a righteous cause in *Flags of our Fathers* (2006) and *Letters from Iwo Jima* (2006), leaves us ready to analyze Eastwood's second attempt at mentoring in *Gran Torino*, in which he at last overturns his inner guilt and estrangement by renouncing violence in the service of his mentoring partner and the community at large.

Keywords: Clint Eastwood, mentor, myth of the gunman, violence, renouncing violence

Probablemente la última palabra que uno aplicaría a los personajes que Clint Eastwood representó en el auge de sus películas en las décadas de los años setenta y ochenta sería "tutor". Demasiado ocupados con el resplandor de las armas, interesados primordialmente en la venganza, los personajes de Eastwood de esa época estaban alejados de la comunidad, cuidando sus propias y profundas heridas psicológicas que su continuo uso de la violencia solamente exacerbaban. Aceptado por la comunidad como un mal mayor para combatir un mal necesario, Eastwood al final se quedaba solo, como único sobreviviente. ¿Podría una persona tan violenta, distanciada por su uso de la violencia y consumida por sus "demonios" interiores que ese uso de la

violencia conlleva, ser alguna vez tutor y modelo a seguir para una persona más joven? La respuesta en esa época era “no”.

No obstante, conforme ha evolucionado Eastwood, en el hombre, durante los últimos veinte años se ha llevado a cabo una extraordinaria transformación. Eastwood el director e Eastwood la estrella, a través de varias películas, han desmantelado gradualmente la estructura del distanciado ángel vengador hasta el punto de que no sólo podría ser tutor de una persona más joven, sino sería capaz de hacer las paces con la comunidad.

En el presente ensayo se analizará primero qué implica ser un tutor y la manera en que los primeros personajes de Eastwood, que eran pistoleros solitarios, están en contra del modelo de tutoría, proporcionando ejemplos de películas de vaqueros como **Pale Rider** (*El jinete pálido*, 1985) y *The Outlaw Josey Wales* (*El fugitivo Josey Wales*, 1976) y las películas policíacas *Dirty Harry* (*Harry, el sucio*, 1971). El análisis después se centrará en cómo, a partir de la década de los años noventa, los personajes de Eastwood comienzan a alejarse del ángel vengador solitario y lo pondrán en tela de juicio en películas como **Unforgiven** (*Los imperdonables*, 1992) y **Mystic River** (*Río místico*, 2003). Posteriormente examinaremos la forma en que un Eastwood con más años y más sabio hace un intento de tutoría en **Million Dollar Baby** (*Golpes del destino*, 2004) acercándose, pero a la larga fracasando porque la tutorada es como él: una solitaria que vive del deporte violento, sin planes grandiosos para el futuro y sin el *glamour* de esa violencia. Una breve mirada a la forma en que Eastwood disipa el mito heroico de impartir violencia por una causa justa en **Flags of our Fathers** (*La conquista del honor*, 2006) y a toscos estereotipos raciales en **Letters from Iwo Jima** (*Cartas desde Iwo Jima*, 2006) nos deja preparados para abordar el segundo intento de Eastwood de ser tutor. En **Gran Torino** (2008), vemos la forma en que el personaje por fin anula su culpa interior y distanciamiento al renunciar a la violencia en servicio de su tutorado y de toda la comunidad.

El papel de tutor

Por lo general, un tutor es una persona de más edad que trata de guiar a una persona más joven, que no está emparentada con el tutor. A menudo las sesiones de tutoría consisten en ayudar a la persona más joven con aspectos de una carrera o trabajo. Según Marty Brounstein,[1] la tutoría es enseñar a alguien “a superarse”, promoviendo “el desarrollo personal y la autosuficiencia”. Las sesiones de tutoría a menudo incluyen una guía sobre valores y habilidades tan esenciales como: aprender a enfocarse en lo que se necesita lograr; aprender cómo participar directamente en la planeación, la resolución de problemas y la toma de decisiones; aprender a desarrollar continuamente conocimientos, habilidades y experiencia; aprender a mostrar apreciación y gratitud por un trabajo bien hecho; y aprender a ser responsable para hacer trabajo de alta calidad.[2]

Sin embargo, el trabajo en sí no es el único tema de muchas relaciones de tutoría. Las motivaciones para ser tutor pueden variar, pero un denominador común es el deseo de retribuir a la comunidad ayudando a otra persona a vivir una vida significativa y próspera. David Stoddard en *The Heart of Mentoring: Ten Proven Principles for Developing People to Their Fullest Potential*[3] afirma que existen factores y valores humanísticos básicos que conllevan a ser un tutor eficaz. Estos pueden incluir la necesidad de dar de uno mismo, de compartir verdaderamente la propia comprensión del mundo y de perseverar en el proceso de tutoría, incluso cuando las cosas no estén funcionando tan bien. En

esos momentos también son esenciales otras cualidades. Por ejemplo, es importante no sólo modelar el carácter propio, sino tomar en cuenta la necesidad del tutorado de sentir que no está solo en la lucha, que la comparte con el tutor. Igualmente importante es convencer al tutorado de que necesita poner en acción sus valores personales, que debe seguir su propia pasión, no la del tutor.

Esta atención a las necesidades del tutorado señala otra motivación para un tutor. Hendricks y Hendricks[4] observan que, conforme avanzan los tutores en edad, la tutoría puede ser también una manera de dejar un legado. Al compartir consejos e instrucción basados en años de experiencia, el tutor proporciona un puente que va de su propia vida y carrera hacia el futuro a través de la persona más joven.

Los personajes estelares de Eastwood: el solitario violento distanciado de la comunidad

Incluso una rápida mirada a las películas de vaqueros que Eastwood dirigió de la década de los años setenta a los ochenta no revela un personaje central capaz de dar tutoría. Parte de esto tiene que ver con la falta de permanencia de ese personaje. Un pistolero no tiene una larga vida útil, porque el siguiente tiroteo muy bien podría ser el último para él. Además, como los protagonistas de Eastwood en películas como *Pale Rider (El jinete pálido, 1985)* y *The Outlaw Josey Wales (El fugitivo Josey Wales, 1976)* triunfan al final eliminando a todos los malvados violentos que amenazan a la comunidad, su proeza es suficiente para dar a la comunidad una pausa al acogerlos en medio de todo. Un pistolero con el dedo nervioso podría terminar él mismo amenazando a la comunidad, porque habiendo ya eliminado a los otros pistoleros profesionales, realmente ya no habría nadie más que le hiciera frente. Y ¿cómo sería si ese pistolero tomara a un joven aprendiz para darle tutoría? Ese aprendiz muy bien podría terminar siendo rival de su tutor, quizás incluso acortar su vida.

Más allá de las preocupaciones prácticas de un oficio mortal, las consideraciones humanísticas son todavía más preocupantes. Tanto el predicador en *Pale Rider* como Josey Wales son una personificación de la venganza. Vemos al inicio de *Pale Rider* que el predicador tiene agujeros de bala en la espalda. Nunca nos enteramos de cómo pasó, sólo que es obvio que tiene un pasado, una herida antigua, que no comparte con nadie, pero que parece impulsarlo permanentemente. En el caso de Josey Wales, somos testigos de cómo la destrucción de su familia y de su granja lo impulsan a unirse a la Confederación. Después vemos cómo un intento de rendición por parte del bando confederado al final de la guerra resulta en una masacre, de la que Wales apenas escapa. Pasa mucho tiempo del resto de la película huyendo de sus perseguidores, matando sólo cuando es necesario, pero cada asesinato lo lleva más al estatus eterno de fugitivo. Sin embargo, la necesidad perpetua de venganza también es una barrera social entre los personajes y la gente que conocen. Como observa Drucilla Cornell, los pistoleros nunca pueden revelar las heridas emocionales que los han colocado en la senda perpetua de la violencia, pues cada nuevo acto de violencia vuelve a reproducir el trauma una y otra vez.[5]

Con tal apego al trauma, no es sorprendente que, al final, el predicador en *Pale Rider* y Josey Wales salgan cabalgando del pueblo solos. Para aquéllos a los que ha salvado el pistolero, éste es digno de respeto, pero también hay recelo. Por su parte, él sabe que nunca regresará con esta gente y que continuará su viaje, el cual es probable que presente más violencia armada en su futuro.

Dirty Harry: lo mismo o peor

Una vez que Clint Eastwood se encuentra en una ciudad grande como el detective policíaco Harry Callahan, la soledad distante no desaparece. En todo caso, es más pronunciada. A diferencia del pistolero del viejo oeste, que no está afiliado a ninguna institución del orden público, Callahan, de hecho, pertenece al Departamento de Policía de San Francisco. Esto le crea un conjunto completo de problemas. Como señala Tony Jacklin: "En el viejo oeste, Harry habría ido tras Scorpio y habrían tenido su balacera. Sin embargo, las fuerzas del orden no se lo permiten".[6] Parece que todos están contra él: los fiscales que insisten en los derechos del sospechoso; los profesores de derecho que valoran las libertades civiles por encima de los derechos de las víctimas; los superiores, envidiosos de su récord de arrestos que insisten en que siga reglas arcanas; y aquellas almas pusilánimes que ponen en tela de juicio su costumbre de disparar su enorme pistola magnum .357 primero antes de preguntar.

Sí, es Callahan contra el mundo, y en todas las películas de "Harry, el sucio", desde la original *Dirty Harry* (1971) hasta *The Dead Pool* (*Sala de espera al infierno*, 1988), nunca sabemos realmente cuál fue el trauma original. Puesto que nunca sale cabalgando del pueblo, nos obsequian a Callahan liquidando a los malvados una y otra vez. Y esos malvados a menudo son la variedad caricaturesca estereotipada, figuras acartonadas que carecen de toda humanidad real. ¿Por qué un policía sobrecargado de trabajo se molestaría en mostrar la suya? Sin embargo, sin una humanidad discernible, un policía de este tipo realmente nunca podría ser tutor de nadie. Está distanciado de la comunidad a la que supuestamente representa y no es realmente un integrante cooperador del departamento. Aparte de comenzar a entender la necesidad de Callahan de ser poco convencional y estar resentido, en la medida en que Callahan es tutor de su grupo cambiante de compañeros, parecería que su mensaje para ellos sería: "Lo que hago es necesario, pero no hagas lo que yo hago".

Una ironía oculta: el Eastwood ético

Una ironía oculta de los personajes de Eastwood es que su atribulada intransigencia masculina se puede confundir con una inmoralidad fascista. Los críticos de la izquierda como Pauline Kael consideraban a *Dirty Harry* una "película inmoral" y a Eastwood, por extensión, un anarquista malvado.[7] Akiva Gottlieb llama a Eastwood un "imán para la predicación barata sobre la moralidad".[8] Sin embargo, no todos los críticos ven a Eastwood de esta manera. Algunos, de hecho, consideran que sus películas tienen un elemento extremadamente ético en ellas. Sara Anson Vaux dice que, en las películas de Eastwood, éste "está en contra de la exclusión del débil y marginalizado y a favor de la compasión, la caridad, el dar refugio y la justicia. Amar al prójimo, hospedar al extranjero, tratar a los otros como uno desea que lo traten y buscar justicia para todos".[9] Como prueba en *Pale Rider*, cita la simpatía que

siente el predicador por los mineros del pueblo que están tratando de ganarse la vida. En *Josey Wales*, el personaje de este título está en verdad destruido por su trauma interior, como ya lo mencionamos, pero “gradualmente reclama su humanidad mediante la compasión por los otros”.^[10] Vaux cita como ejemplos la amistad de Welles con un indio anciano y su disposición para defender a una familia indefensa primero de otros indios (a los que trata con mucho respeto y con los que a la larga negocia una tregua) y después de los mismos hombres que lo han estado persiguiendo. Si bien no pueden ser tutores de nadie, estos personajes sí demuestran una cierta moral necesaria para serlo.^[11]

Christopher Orr cita una secuencia de *Dirty Harry* en particular: *Magnum Force* (*Magnum 44*, 1973) como un ejemplo de algo más que una apreciación de dientes para afuera de las libertades civiles.^[12] Los malos de esta película son un escuadrón de la muerte de policías encubiertos que asesinan a todos los que sienten que son una amenaza para el orden público, incluidos los dirigentes del trabajo liberales. Invitan a Callahan a unirse a este escuadrón, pero se niega y, al final, los acribilla. Si bien nominalmente es ético y con principios, el final todavía tiene un aroma a venganza. Es una contradicción que aparecerá de nuevo en una de las películas más laureadas de Eastwood, película por la que no sólo ganó el Oscar por Mejor Director, sino también por Mejor Película.

***Unforgiven*: ¿un paso hacia delante?**

Unforgiven (1993) pone en tela de juicio el código del pistolero e incluso pone en tela de juicio el uso de la violencia física como un medio para impedir la violencia armada. El personaje de Eastwood, Bill Munny, ex pistolero a sueldo, ha dejado la bebida y la violencia armada debido a su difunta esposa. Cuando se acerca a él un adolescente ansioso que se da a sí mismo el nombre de Schofield Kid (Jaimz Woolvert) con el fin de contratarlo para que mate a dos vaqueros jóvenes por haber cortado la cara de una joven prostituta, al principio se siente muy renuente. Sin embargo, como necesita el dinero para sus hijos, contrata la ayuda de su viejo amigo Ned (Morgan Freeman) para realizar el trabajo.

Eastwood, como director, hace muy buen trabajo cuando establece la supuesta renuencia de todos los involucrados a emplear la violencia armada. El alguacil del pueblo, Little Bill Daggett (Gene Hackman) no sólo trata de disuadir a las prostitutas de contratar a un pistolero, al lograr que los dos vaqueros prometan traer dos de sus mejores caballos como recompensa, sino que Daggett golpeará a todo hombre que no se adhiera a su estricto mandato de dejar las armas al entrar al pueblo. En el caso de un pistolero rival, Bob el Inglés (Richard Harris), la sola arrogancia del pistolero parece invitar al alguacil a los puños y Daggett, después de avergonzar a Bob tanto de manera pública como privada, consigue a la larga ahuyentar a Bob. El guión de David Webb Peoples también logra muy bien mostrar cómo la prensa, en forma de folletines, ayuda a exagerar las hazañas del pistolero, creando un mito de publicidad que alienta a éste a hacer algo realmente estúpido.

A la larga, sin embargo, es Daggett el que hace algo estúpido y excesivo. Inicialmente, Cuando Bill Munny entra al pueblo, resfriado (lo que puede representar su conciencia), Daggett lo golpea igual como lo hizo con Bob el Inglés. Como Munny ha empezado a caernos bien por mostrar control y renuencia hacia la misión, podemos sentir su sentido de la injusticia y, conociendo el código del pistolero, su renuencia a estar a merced de un rival.

Daggett claramente ha sobrepasado los límites, y lo que es peor, posiblemente ha despertado el trauma inicial de Munny.

Cambia la actitud de Munny hacia el trabajo. A medida que se acerca el momento de llevar a cabo el contrato (las prostitutas habían dado a The Kid y Ned "muestras gratis" como anticipo), Munny es más frío que los otros dos y es éste el que dispara calmadamente a un vaquero, mientras Ned tiembla de remordimiento. The Kid encuentra su blanco, el segundo vaquero, cuando está a punto de salir de una letrina. El paso de lo sublime a lo común deja a Munny impasible después. "Todos lo veíamos venir, Kid", responde a The Kid, que llorando renuncia a la violencia para siempre. ¡Vaya técnica para dar tutoría! De hecho, al rememorar todas las fanfarronadas anteriores de The Kid, se puede observar que Munny había hecho muy poco para desengañar las fantasías de The Kid de ser un pistolero a sueldo. Incluso cuando es evidente que the Kid es un lastre debido a su miopía y a su incesante alardeo, es Ned el que trata de mostrarle la locura de su comportamiento y el que sugiere a Munny que todos deben darse media vuelta. Sin embargo, Munny no acepta. Aparentemente el dinero que ganará se encuentra más profundo en su sistema de valores, no importa qué tan desagradable se torne ganarlo.

Y verdaderamente se vuelve desagradable cuando Munny descubre que Daggett ha capturado, torturado y matado a Ned. Ahora, a pesar de todo lo que se ha montado antes sobre lo malo de la violencia en todas sus formas y la idiotez de hacerle publicidad, Munny se transforma en el ángel vengador estándar de Eastwood, lo que parece trastocar todo lo que ha pasado antes. Como observa David Denby: "Uno se pregunta ¿cuál fue el sentido de todo ese asunto de la antiviolencia si todo se reduce a esto? Los homicidas personajes previos de Eastwood y su nuevo estado de ánimo arrepentido parecen haber chocado en una calle del oeste".[13] Eastwood acribilla a todo un grupo de hombres, incluido el alguacil, lo que proporciona al periodista un nuevo héroe, ya que una vez más el ángel vengador sale solo del pueblo. Esta vez deja a la gente del pueblo aterrada en el velorio y un engañoso epílogo en el que se pregunta por qué se habría casado su mujer con él en primer lugar. Es evidente que el deseo de venganza ha superado todo deseo de cambio y, mientras eso sucede, como hemos visto, no habrá nadie a quien dar tutoría ni nadie a quien guiar a un mejor lugar en su vida.

***Mystic River*: la futilidad de la venganza**

Obviamente Eastwood, la estrella, no estaba dispuesto a renunciar a sus personajes de ángel vengador, aun cuando la violencia había comenzado a perturbar a Eastwood, el artista. Diez años después regresaría al tema de la venganza y esta vez se enfocaría, como Merrill, Robert y John L. Simons sugieren,[14] en una historia similar a una tragedia griega. En *Mystic River* (2003) tres hombres de un barrio de Boston han sido testigos de un acto terrible cuando eran jóvenes. Uno de ellos, Dave Boyle (Tim Robbins) fue atraído con engaños a un automóvil y abusado sexualmente hasta que se escapó cuatro días después. La herida de esa día persiste hasta la edad adulta, en gran medida porque no había nadie que les diera tutoría a ninguno de ellos, nadie que los guiara para superar esa ira y vergüenza que han estado sintiendo por tantos años, y nadie que les sugiriera que trataran algún tipo de asesoría terapéutica. Dave nunca recuperó la confianza en sí mismo. Sean Devine (Kevin Bacon) ha invertido una parte tan grande de su alma dando con el paradero de criminales como detective de policía, que se ha distanciado de su mujer, que acaba de dar a luz una niña. Jimmy Markum (Sean Penn)

inicialmente fue durante muchos años un criminal de poca monta, pero lo dejó para ser padre de familia con su esposa Annabeth (Laura Linney) y su hija, Katie (Emmy Rossum). Una noche Katie no llega a casa y descubren su cuerpo en un parque cercano. Lleno de culpa por no haberla protegido, Jimmy jura que encontrará a su asesino. Hará todo lo que esté en su poder para tomar la ley en sus propias manos, a pesar de las advertencias de Sean de que deje que la policía sea la que investigue. Pronto resulta obvio que Dave no puede dar cuenta de su paradero esa noche y la esposa de Dave, Celeste (Marcia Gay Harden) ve a Dave regresar a su casa todo manchado de sangre. Como es una antigua conocida de los Markum, Celeste cuenta a Jimmy sus sospechas y Dave, cuando lo confronta Jimmy, relata una historia que no cuadra. Jimmy cree que Dave es el culpable y, con un ayudante, mata a Dave. Pronto se sabe que Jimmy asesinó al hombre equivocado por el crimen equivocado. Dave no había matado a Katie, sino a un pederasta, porque sus "demonios" le decían que si no lo hacía, él se convertiría en un pedófilo. Ahora, aunque Annabeth dice a Jimmy que sabe que lo hizo en su papel de protector de la familia, la herida nunca desaparecerá y nadie nunca más discutirá ni el trauma original ni su repercusión devastadora. Como señala David Edelstein: "... la película explora las consecuencias para la gente que no es tanto que sea mala, sino que está profundamente dañada, lo que culmina en un acto inapropiado de tomarse la ley en las propias manos... los ángeles vengadores no disparan a la gente indicada y continúa el ciclo de violencia".[15]

La película es importante en la evolución de Eastwood, después de *Unforgiven*. En esa película, mostró cuán conflictivo realmente era matar gente y cómo todo uso de violencia puede resultar contraproducente. Ahora, en *Mystic River*, muestra que la venganza en sí puede ser bastante conflictiva e ilusoria, cómo el trauma de un acontecimiento antiguo puede llevar a otro trauma a expensas de alguien más. Es una grieta más en el edificio del distanciamiento, aunque en este punto, Eastwood no permite que su propio personaje cinematográfico lo descubra, sino sólo lo muestra como director que trabaja con otros actores destacados. Aun así, quizás se está llevando a cabo un examen de conciencia en el que puede surgir un papel protagónico con un personaje más consciente de sí mismo, que hasta es posible que, a pesar de sí mismo, tenga la capacidad de dar tutoría a alguien más.

***Million Dollar Baby*: primer intento de ser un mentor**

Se trata una pareja dispareja o eso parece. Maggie Fitzgerald (Hilary Swank) es la única mujer en un gimnasio que administra Frankie Dunn (Eastwood), quien la ignora testarudamente. Tiene buenas razones. Está ocupado entrenando a Big Willie Little (Mike Colter), contendiente al campeonato. Y Maggie parece una estudiante que trabaja duro, de pies planos y ya no tan joven que no sabe nada sobre el juego de piernas o golpear una pera. La toleran porque paga una cuota mensual para usar el gimnasio, dinero que gana trabajando como mesera en una cafetería de un barrio pobre y difícil. Algo sobre su persistencia despierta un poco de interés en Eddie Dupris (Morgan Freeman), boxeador que Frankie ha conocido por mucho tiempo y a quien le permite vivir en el gimnasio a cambio de administrar el negocio diariamente. Eddie enseña a Maggie cómo mover los pies y encuentra una pera vieja para que empiece a practicar con ella. Frankie continúa sin prestarle atención hasta que Big Willie lo abandona para firmar contrato con otro entrenador.

Maggie se muestra desesperadamente ansiosa de aprender: distanciada de su familia, consciente de que está envejeciendo, está determinada a pelear por un campeonato. Frankie, de manera renuente, cede y acepta trabajar con ella. De dichos inicios poco entusiastas a veces nacen las tutorías.

Frankie mismo sabe algo del distanciamiento. El oscuro trauma familiar que nunca se nos revela parece una vez más encontrarse en el fondo de sus problemas. Lo que sí descubrimos es que ha mandado muchas cartas a su hija, que las ha regresado sin abrir. Así que conocer a Maggie es una manera de tener una hija sustituta y, como una hija, tiene sus propios momentos de obstinación y rebeldía. Peleará siguiendo sus propios instintos, no las instrucciones detalladas que él le da. Una vez que se establece que Maggie tiene un puñetazo poderoso, no duda en usarlo en el cuadrilátero, noqueando a sus oponentes en el primer asalto. Muy a su pesar, porque sabe que Maggie todavía no está madura y es limitada como boxeadora, Frankie consigue una pelea de campeonato con una boxeadora de la ex Alemania Oriental, Billie "la Osa Azul" (Lucia Rijker).

La pelea resulta un desastre. Billie pega a Maggie después de que suena la campana y Maggie sufre una severa lesión medular que la deja cuadrapléjica. Frankie apoya a Maggie y actúa como su cuidador. Ya conoció a la familia de ella y sabe que la están usando por su dinero, aunque no aprueban lo que hace y no parecen querer cuidarla ahora que está indefensa. Por fin el personaje de Eastwood revela un personaje que Christopher Orr llama "un aspirante a sanador, no a ángel vengador".[16]

Sin embargo, en todo esto, Frankie ha perdido la noción de aspectos importantes de la tutoría. No es sino hasta que Maggie ha resultado gravemente lesionada que piensa seriamente en el futuro de esta, en lo que podría ser mejor para ella. Demasiado tarde, sugiere que trate de ingresar a la universidad. Él, tanto como ella, ha caído bajo el encanto de la capacidad que tiene un deporte violento de generar fama y fortuna a costa de su bienestar físico futuro. Al final, el personaje de Eastwood está solo de nuevo y ha desaparecido incluso de la pequeña comunidad de boxeadores de la que ha formado parte durante décadas. Ha fallado su tutoría y lo sabe.

Flags of our Fathers/Letters from Iwo Jima: la guerra con su violencia y racismo no es glamorosa

¿Fue sólo una coincidencia que el siguiente proyecto de Eastwood como director fuera hacer dos películas que ponían en tela de juicio la complacencia del público sobre la violencia de la guerra? Quizás, pero siguiendo con la noción de que el fracaso drástico de la tutoría que realizó Frankie con Maggie en *Million Dollar Baby* fue que se vio atrapado en el *glamour* del campeonato, es también posible que Eastwood decidiera desafiar al héroe de guerra y mostrar la muerte nada glamorosa de miles de soldados estadounidenses que apenas habían salido de la adolescencia.

Flags of Our Fathers (2006) funciona desde una perspectiva sorprendente. El célebre monumento a los marines en Washington está basado en una famosa imagen tomada por el fotógrafo de guerra Harold Rosenthal. Lo que una gran parte del público cinéfilo no sabía antes de que se estrenara la película de Eastwood era que la fotografía en realidad era un nuevo montaje de un izamiento de bandera que había sucedido horas antes. Los hombres a los que se fotografió en el montaje sí formaron parte

importante de la batalla, pero no eran los hombres que habían peleado hasta llegar a la cima a plantar la bandera. Este sería un detalle casi trivial si no fuera por el hecho de que la película muestra la forma en que la mentira se esparció en una gira publicitaria en la que se pide continuamente a los soldados que vuelvan a montar un izamiento de bandera que previamente había sido montado, con el fin de recaudar bonos de guerra. Durante el transcurso de esa gira, vemos cómo la mentira perpetuada carcome a los jóvenes soldados. Saben que deberían regresar a pelear junto a otros jóvenes valerosos en el Pacífico. Que los traten como celebridades empeora todo. Los deshumaniza y los deja abiertos a la explotación por parte de aquéllos que quieren asociarse con ellos. Cuando termina la guerra y ya no le interesan a nadie, los empleos que les prometieron para la posguerra no se materializan por completo. Todo esto se entremezcla con sus recuerdos de la batalla real y las violentas muertes de soldados verdaderamente valerosos, incluido el sargento del pelotón, Hank Hansen (Paul Walker), que en su mayoría mueren de manera anónima y son olvidados.

Y ¿qué hay del enemigo? Era común durante la Segunda Guerra Mundial referirse a ellos como “japos” e incluso en la actualidad lo que se comunica sobre ellos es que eran torturadores maniacos que violaban y pasaban saqueando por todo el Lejano Oriente. En la campaña, de una isla a otra en la que los marines de Estados Unidos recobraron diversas islas del Pacífico de los japoneses, estos soldados resistieron fanáticamente hasta el último hombre, infligiendo fuertes bajas. Si bien algo de esta forma de estereotipar está basada en parte en la ferocidad de la guerra, una gran parte de la propaganda buscaba que los enemigos japoneses parecieran menos que humanos. En muchas películas de guerra como *Sands of Iwo Jima (Arenas Sangrientas, 1949)*, éstos apenas tienen personalidades y no se distinguen de manera individual uno del otro. El efecto es que los representan como insectos que son erradicados gradualmente.

Eastwood, en *Letters from Iwo Jima (2006)*, hace una película que acaba con el estereotipo feo y despersonalizado. El mismo director que hizo de los adversarios de *Harry el Sucio* figuras acartonadas, muestra a los japoneses en Iwo Jima como honorables, leales y disciplinados hablando su propia lengua con subtítulos para los que no hablan japonés. El General Kurbayashi (Ken Watanabe), comandante, que había tenido algunos conocidos estadounidenses antes de la guerra, muestra más respeto por ellos que el que tienen en *Flags* los fanfarrones del círculo de los bonos por Ira Hayes (Adam Beach), un indio americano que insisten en insultar estereotipándolo. El que Hayes beba lo consideran la tendencia de los indios a emborracharse y no el bálsamo necesario para un soldado acosado por la culpa. Tampoco es el mismo Kurbayashi el estereotipado oficial japonés de sangre fría que ladra órdenes y fuerza a sus hombres a suicidarse. De hecho, prohíbe a otro oficial que ordene a sus hombres que se suiciden porque es un desperdicio tremendo. Y observa ese desperdicio cuando descubre que algunos de sus hombres han sido masacrados arbitrariamente por los estadounidenses. En el resultado de la batalla, con los japoneses y los estadounidenses muertos uno al lado del otro, es difícil, como dice Vaux, distinguir a unos de los otros. Los hombres de ambos países han tenido una amarga muerte.[17]

Gran Torino: la evolución ha llevado por fin a la tutoría

Al unir las piezas, la evolución gradual de Eastwood lleva al fin a una verdadera tutoría hecha por un hombre gobernado por la violencia. Lo que hace que

funcione esta vez es que Eastwood, el director, ha comprometido a Eastwood, la estrella, por completo en esta empresa. Lo sabemos desde el principio cuando lo vemos en su porche delantero, con una cerveza en una mano y un arma en la otra. Como observa Orr, ahora estamos esperando una variación del esquema de *Dirty Harry*.^[18] Además, esperamos una reversión a los monstruos estereotipados como adversarios cuando Walt Kowalski alude a los asiáticos de su barrio de Detroit como "amarillos". Cuando vemos a una banda de "amarillos" perseguir a uno de los suyos hasta la propiedad de Walt, y lo vemos gruñir y decir con el ceño fruncido que se salgan de su propiedad, casi podríamos estar en una de las primeras películas de Eastwood de épocas anteriores.

Walt también comparte con los personajes previos de Eastwood una vida distanciada basada en un trauma anterior. Walt, trabajador jubilado de la industria automotriz, ha perdido recientemente a su esposa de muchos años y se ha quedado solo lleno de ansiedad. Lo atormentan sus actos de violencia innecesaria que cometió en Corea como soldado, cuando era joven. Nunca se ha sentido a gusto en la Iglesia Católica, incapaz de usar la confesión como medio para aliviar su culpa. Nunca ha estado cerca de sus dos hijos, que hace mucho se fueron del vecindario, que antes era de blancos, hacia los pastos más verdes de las zonas residenciales periféricas.

Sin embargo, sucede algo interesante después de que Walt ahuyenta a la pandilla de su propiedad. Los vecinos de la cuadra traen a Walt pequeños regalos consistentes en comida y flores como muestra de gratitud de lo que interpretan como la resistencia de Walt ante la pandilla. Está tan desconcertado como nosotros, pero se ríe por lo bajo al pensarlo. Después de todo, helo aquí, un veterano entrado en años de la Guerra de Corea y trabajador de la industria automotriz jubilado cuya industria ha sido superada por Corea y Japón, y el último de todos los blancos que todavía vive en lo que originalmente era un vecindario de gente blanca. Y ¿qué hace después la familia asiática de la casa de junto? Mandan a su hijo Thao (Bee Vang), el muchacho al que había perseguido la pandilla, a la casa de Walt a hacer trabajos de poca importancia como penitencia por tratar de robar el Gran Torino de Walt, como rito de iniciación de la pandilla. Todo esto se lo explica a Walt, Sue (Ahney Her), la hermana de Thao, la cual no se siente intimidada por el personaje gruñón y de ojos entornados de Eastwood, quizás notando ya la humanidad que se ha mantenido bien escondida.

Un día, unos matones callejeros amenazan a Sue mientras su novio blanco huye. En una película de *Dirty Harry* de una época anterior, al pasar Walt en su camioneta, se habría esperado que simplemente los acribillara. Ahora, sin embargo, Walt usa estrategias diferentes a dispararles para hacer que desistan. Insulta a la pandilla de afroamericanos al igual que al novio blanco. Cuando no lo toman en serio, finge sacar una pistola, pero sólo muestra dos dedos que usa para apuntar como si fueran una pistola. Por último, cuando siguen insistiendo en intimidarlo, saca una pistola y, aún sin disparar, mete a Sue calmadamente en su camioneta y se va.

Al ir en la camioneta con Sue, Walt se entera de que es una *hmong*, del pueblo de vietnamitas montañeses que se pusieron del lado de Estados Unidos durante la guerra de Vietnam. Se siente avergonzado porque los había agrupado con los coreanos y Sue lo invita a una fiesta familiar. Uno se pregunta si el que Walt hubiera hecho este descubrimiento y los que van a seguir sobre estereotipos generalizados habrían sido realmente posibles si el director Eastwood de *Letters from Iwo Jima* no hubiera allanado el camino.

De manera renuente, Walt asiste a la fiesta, sintiéndose como pez fuera del agua y da dos pasos en falso: toca la cabeza de un muchacho con afecto y ve a sus vecinos a los ojos. Ambas cosas se consideran tabúes serios en la comunidad *hmong* y Walt se disculpa.

Después ocurre un momento mágico. El mismo Walt recibe tutoría de un chamán *hmong* que le dice la verdad sobre su aislamiento y soledad, probablemente por algo que lamenta. Por primera vez alguien ha abordado el tema con el personaje de Eastwood. Lejos de ofender a Walt, este momento de tutoría parece sacarlo de su solitaria actitud defensiva. Se relaja e incluso nota que una muchacha está interesada en Thao, aunque éste es tan inexperto que no se da cuenta. Este es el momento en el que Walt pasa a convertirse él mismo en tutor.

Como Walt ha comenzado a abrirse, se crea un vínculo entre Thao y él. Walt, impresionado por la diligencia de Thao y su disposición a repelar a Walt por su negatividad en algunas ocasiones, lo ayuda a conseguir un empleo. Walt no sólo va a comprar con Thao las herramientas básicas necesarias para trabajar en la construcción, sino que le enseña cómo hablar a otros trabajadores en un vecindario mezclado culturalmente. Thao aprende el gran valor del insulto étnico fingido y muestra que éste puede expresar respeto mutuo en el contexto adecuado. Walt modela su conducta con la de su amigo el barbero Martin (John Carroll Lynch) y después Thao, al que le enseñaron a ser cortés, callado y modesto, hace divertidos intentos de imitar a los dos hombres. Por último, cuando surge una entrevista de trabajo, Thao está más que listo para moverse y obtener el empleo. Walt, como muestra de aprecio y respeto por el crecimiento de Thao, le presta su Gran Torino para que salga con la muchacha de la fiesta.

Hasta ahora Walt ha tenido la clásica conducta del tutor. Ha mostrado a Thao las habilidades de supervivencia esenciales, incluido el dominio del arte del insulto fingido, ha conectado a Thao con el mundo del trabajo y se ha interesado en el desarrollo general de Thao. Sin embargo, algo que no ha hecho es mostrar a Thao cómo usar la violencia. No sólo no ha mostrado a Thao cómo usar un arma, sino que no le ha enseñado cómo usar los puños. A Walt lo ha torturado por décadas la violencia que cometió durante la Guerra de Corea. A pesar de la insistencia del joven sacerdote del vecindario (Christopher Carley), que afirma que la esposa difunta de Walt le pidió que cuidara de éste, Walt no puede aligerar su trauma mediante la confesión. El espectador entiende gradualmente cómo la renuencia a abordar el problema directamente ha dado como resultado un distanciamiento de su propia familia. Ahora se entiende que Walt no quiere que Thao herede el trauma mediante cualquier violencia que el mismo Thao pueda cometer.

De hecho, como la pandilla continúa acosando a Thao, Walt toma en sus propias manos el golpear a uno de los pandilleros para comunicar que deben dejar de molestar a Thao. Desgraciadamente, el esfuerzo resulta contraproducente porque la pandilla responde violando a Sue. Thao está furioso y quiere vengarse.

Ha llegado el momento de la verdad para este personaje de Eastwood familiar y, sin embargo, diferente. Hemos visto en películas recientes que Eastwood ha rechazado la violencia al servicio de la venganza como viable: puede dejar un círculo permanente de venganza en el aire y puede infectar al usuario de dicha violencia para el resto de su vida. Al darse cuenta de que está muriendo de todos modos de una forma de cáncer de pulmón, Walt ahora tiene que considerar su legado. No ha podido conectarse con sus propios hijos y nietos, pero ha podido establecer una relación abierta con Thao. ¿Quiere que

Thao lleve a cabo la venganza que éste obviamente desea y siente que merece?

Walt no lo quiere. Pensando ahora también en el futuro de Thao y deseando que éste viva una larga vida productiva libre de las demandas de una pandilla callejera, Walt toma dos decisiones fundamentales, ambas muy congruentes con su papel de tutor. Primero, el deseo de Walt de dejar un legado a un joven que respeta más que a sus propios hijos, causa primero que éste otorgue a Thao la estrella de bronce que Walt ganó en Corea. Esta medalla es un premio por la madurez de Thao y por seguir hasta el final con ayuda de Walt. Segundo, Walt decide que no quiere que Thao se vengue de la pandilla él mismo. Sabe que lo más probable es que sea suicida y, además, incluso si Thao sobrevive, llevaría el mismo dolor que los personajes de Eastwood han llevado siempre y viviría el resto de su vida como un hombre violento.

Esta solución más madura, más sabia y evolucionada de Eastwood es sencilla: Walt encierra a Thao en el sótano para evitar que éste lleve a cabo su venganza y se marcha solo para enfrentarse a la pandilla. La forma en que Walt se enfrenta a ésta es un eco parcial de la escena anterior con los matones callejeros que estaban amenazando a Sue. Walt se niega a entrar disparando como "Harry, el sucio", derribando uno por uno a cada pandillero. En cambio, pregunta a éstos si tienen un cerillo para prender un cigarrillo, dice un Ave María en voz baja y mete la mano al saco como si fuera a sacar un arma y esa acción provoca que los pandilleros le disparen, matándolo instantáneamente.

En la mano de Walt se encuentra un encendedor Zippo que posee desde Corea. Entonces la inferencia es que está expiando sus fechorías anteriores. Vaux ve esto como un gesto de sacrificio similar al de Cristo.[19] Sin embargo, se puede considerar, en función de los objetivos de Walt como tutor, como una elección existencial de renunciar a todo su poder como el ángel vengador que siempre es el único sobreviviente. Como hemos visto, un hombre así de violento siempre termina fuera de la comunidad, mientras que en *Million Dollar Baby* la tutorada de Frankie, Maggie, no sobrevive a su tutoría para disfrutar de una vida feliz y productiva. No obstante, el tutorado de Walt, Thao nunca ha sido un hombre violento y nunca ha demostrado las habilidades para ser ese tipo de persona. En cambio, Walt le ha mostrado las habilidades y hábitos necesarios para vivir una vida larga y productiva. Así que al elegir sacrificarse, está poniendo a Thao antes que a sus propias preocupaciones y le está permitiendo continuar como integrante productivo de la comunidad.

Tampoco Walt deja la comunidad sin el sentimiento de que nunca perteneció a esta. Su sacrificio, su acción no violenta enfrente de testigos, ha dado como resultado que al fin arresten a los pandilleros, sacándolos de la calle. Finalmente, como un último acto de tutoría, de dejar un legado y colocar los intereses de los demás antes que los propios, Walt deja su casa a la Iglesia, una institución importante de la comunidad, y la Iglesia se supone usará la casa como una especie de centro comunitario o refugio.

En lo que se refiere a Thao, no sólo ha recibido la posibilidad de una vida sin violencia, sino que hereda, como recompensa por aprender que ciertos rasgos masculinos como la perseverancia y el trabajo arduo no necesitan estar vinculados a la violencia, la posesión más preciada de Walt, el Gran Torino.

Lo que deja un vínculo final entre un tutor, que ha aprendido a renunciar a la violencia y su tutorado más joven, que quizás algún día será un integrante de la comunidad íntegro y respetado. La evolución de los personajes de Eastwood, del hombre violento solitario y distanciado, a un tutor no violento, que busca dejar un fuerte legado para la nueva generación, es ahora completa.

LINKS:

Tráiler *Dirty Harry*: <https://www.youtube.com/watch?v=HjBNldYiUm9>

Tráiler *Gran Torino*: <https://www.youtube.com/watch?v=RMhbr2XQblk>

CITAS

[1] Brounstein, Marty. *Coaching and Mentoring for Dummies*. Hoboken, Wiley Publishing (Kindle Edition), 2000, pág. 282.

[2] Op. cit., págs.774-775.

[3] Stoddard, David A. y Robert J. Tamasy. *The Heart of Mentoring: Ten Principles For Developing People to Their Fullest Potential*. Colorado Springs, NavPress (Kindle Edition), 2014, págs. 86-87.

[4] Hendricks, Howard G. y William D. Hendricks. *As Iron Sharpens Iron: Building Character in a Mentoring Relationship*. Chicago, Moody Publishers (Kindle Edition), 1995, pág. 221.

[5] Cornell, Drucilla. *Clint Eastwood and Issues of American Masculinity*. N.Y., Fordham University Press (Kindle Edition), 2009.

[6] Macklin, Tony. The Values in Dirty Harry. En: *tonymacklin.net*, 3/01/2009 (9/14/2014), <http://tonymacklin.net/content.php?clD=202>.

[7] Citado en: Akiva Gottlieb. Last Man Standing: On Clint Eastwood. En: *thenation.com*, 6/01/2009 (9/14/2014), <http://www.thenation.com/article/last-man-standing-clint-eastwood>

[8] Gottlieb, op. cit.

[9] Vaux, Sara Anson. *The Ethical Vision of Clint Eastwood*. Grand Rapids, Wm. B. Eerdmans (Kindle Edition), 2012, pág. 65.

[10] Op. cit., pág. 379.

[11] Ibidem.

[12] Orr, Christopher. Dirty Harry or p.c. wimp? En: *Salon.com*, 2/24/2005 (9/12/2014),

http://www.salon.com/2005/02/24/eastwood_2/

[13] Denby, David. Out of the West: Clint Eastwood's Shifting Landscape. En: *newyorker.com*, 3/08/2010 (10/09/2014),

<http://www.newyorker.com/magazine/2010/03/08/out-of-the-west-6>

[14] Merrill, Robert y John L. Simons. Mystic River as Tragic Action. En *New Essays on Clint Eastwood*, Leonard Engel, ed., Salt Lake City, Universidad de Utah (Kindle Edition), 2012.

[15] Edelstein, David. Dirty Harry Wants To Say He's Sorry(Again). En: *New York Times.com*, 9/28/2003 (9/12/2014),

<http://www.nytimes.com/2003/09/28/movies/28EDEL.html?module=Search&mabReward=relbias:s,{%221=%22:=%22RI:11=%22}=&pagewanted=1>

[16] Orr, op. cit.

[17] Vaux, op cit., pág. 96.

[18] Orr, op. cit.

[19] Vaux, op. cit., pág. 95.

BIBLIOGRAFÍA

- Brounstein, Marty. *Coaching and Mentoring for Dummies*. Hoboken, Wiley Publishing (Kindle Edition), 2000.
- Cornell, Drucilla. *Clint Eastwood and Issues of American Masculinity*. N.Y., Fordham University Press (Kindle Edition), 2009.
- Denby, David. Out of the West: Clint Eastwood's Shifting Landscape. En: *newyorker.com*, 3/08/2010 (10/09/2014), <http://www.newyorker.com/magazine/2010/03/08/out-of-the-west-6>
- Edelstein, David. Dirty Harry Wants To Say He's Sorry(Again). En: *New York Times.com*, 9/28/2003.
- Gottlieb, Akiva. Last Man Standing: On Clint Eastwood. En: *thenation.com*, 6/01/2009 (9/14/2014), <http://www.thenation.com/article/last-man-standing-clint-eastwood>
- Hendricks, Howard G. y William D. Hendricks. *As Iron Sharpens Iron: Building Character in a Mentoring Relationship*. Chicago, Moody Publishers (Kindle Edition), 1995.
- Macklin, Tony. The Values in Dirty Harry. En: *tonymacklin.net*, 3/01/2009 (9/14/2014), <http://tonymacklin.net/content.php?cID=202>.
- Merrill, Robert y John L. Simons. Mystic River as Tragic Action. En *New Essays on Clint Eastwood*, Leonard Engel, ed., Salt Lake City, Universidad de Utah (Kindle Edition), 2012.
- Orr, Christopher. Dirty Harry or p.c. wimp? En: *Salon.com*, 2/24/2005 (9/12/2014), http://www.salon.com/2005/02/24/eastwood_2/
- Stoddard, David A. y Robert J. Tamasy. *The Heart of Mentoring: Ten Principles For Developing People to Their Fullest Potential*. Colorado Springs, NavPress (Kindle Edition), 2014.
- Vaux, Sara Anson. *The Ethical Vision of Clint Eastwood*. Grand Rapids, Wm. B. Eerdmans (Kindle Edition), 2012.

FILMOGRAFÍA

- The Dead Pool*. Dir. Clint Eastwood. Estados Unidos, 1988
- Dirty Harry*. Dir. Don Siegel. Estados Unidos, 1971
- Flags of Our Fathers*. Dir. Clint Eastwood. Estados Unidos, 2006
- Gran Torino*. Dir. Clint Eastwood. Estados Unidos, 2008
- Letters from Iwo Jima*. Dir. Clint Eastwood. Estados Unidos, 2006
- Magnum Force*. Dir. Ted Post. Estados Unidos, 1973
- Million Dollar Baby*. Dir. Clint Eastwood. Estados Unidos, 2004
- Mystic River*. Dir. Clint Eastwood. Estados Unidos, 2003
- The Outlaw Josey Wales*. Dir. Clint Eastwood. Estados Unidos, 1976
- Pale Rider*. Dir. Clint Eastwood. Estados Unidos, 1985
- Sands of Iwo Jima*. Dir. Allan Dwan. Estados Unidos, 1949
- Unforgiven*. Dir. Clint Eastwood. Estados Unidos, 1992

