

## Mystic Box A propósito de *Million Dollar Baby* ANA PAULA RUIZ JIMÉNEZ

### El Boxeo

Casi todos los deportes construyen relatos para sus practicantes y para los espectadores. Como cualquier relato, cada competición, aunque sujeta a las mismas reglas, teje historias distintas, que trazan el recorrido hasta el resultado final: clasificarse, rendirse, ganar, perder. El espectáculo deportivo, al igual que el cinematográfico, es uno de los pocos que aún merecen la pena.

El boxeo es uno de los deportes más controvertidos, porque es el que más radicalmente visibiliza la violencia humana, ese fondo oscuro que nos habita. Aunque ya se sabía de su práctica en la antigua Grecia Olímpica, su tradición más cercana en la vida y en el cine lo sitúa en los bajos fondos, entre la mafia y la miseria, con grandes historias personales de superación y grandes declives. Siempre con esa espesa sensación que, entre golpe y golpe, deja la íntima proximidad de la violencia semidesnuda del cuerpo a cuerpo. Y eso produce un cierto goce. Que es además tan radical como la lógica del com-

bate: dar o recibir, sin más posibilidad que ganar o perder. Es la lógica del todo o nada.

*A la gente le encanta la violencia, cuando hay un accidente reducen la velocidad para ver si hay muertos. Son los que dicen ser amantes del boxeo. No tienen ni idea de lo que es. El boxeo es cuestión de respeto, de ganarte el tuyo y quitárselo al contrario.*

El boxeo es un espectáculo donde es posible cierta ritualización de la violencia humana. Sobre un espacio limitado, el cuadrilátero, y un tiempo pautado, los asaltos, están dos cuerpos que se golpean y se hieren. En él se irá tejiendo un relato que acabará para el ganador con una bolsa y un título. Título que contenga lo esencial de ese trayecto, que le ponga sentido. Vale decir que contenga una palabra que le nomine.

Durante el combate, el problema para un púgil es cierta disociación entre su cuerpo y su conciencia. Saber si va ganando o perdiendo, si puede resistir buscando la oportunidad de ese golpe certero o seguir

soportando para esperarlo y acabar. La conciencia de ese límite cuando el cuerpo está ya muy castigado, no debe ser muy clara; por eso en el descanso de cada asalto, cuando cesan el griterío y los golpes, en la esquina del cuadrilátero le esperan las palabras del entrenador. Nadie mejor que él conoce a su púgil. Y solo él, situado en esa tercera distancia de su esquina sigue el relato de la pelea.

- ¡¿Qué hacemos, qué hago?!  
- Deja que te pegue.

El entrenador calibra todas las posibilidades, planifica el próximo trayecto, con sus palabras anima o en el límite contrario arroja la toalla. El buen entrenador es un maestro, tutela antes, durante y después de la pelea. Y de él depende, en buena parte, la dignidad de su pupilo, gane o pierda.

Pero para que haya tiempo de buscar el golpe certero, hace falta parchear las heridas, vale decir que en el límite de lo real (de la desaparición misma del propio púgil) quien posibilita eso es la pericia del arreglacortes.

*Solo conozco un hombre con quien no querría pelear. Cuando le conocí ya era el mejor arreglacortes del mundo. Empezó a hacer de entrenador y manager en los años 60, pero nunca perdió su don.*

Así, en off, como potenciando su carácter legendario y magistral,

es presentado *Frankie Duun* (Clint Eastwood). Primero como experto manejador de heridas y coagulantes, y segundo, apasionado él mismo en la pelea, mandando -en cámara lenta- anticipando la recepción del golpe del rival. Ese golpe de gracia que quizá pudiera noquear a su pupilo, pero que finalmente logra introducir el coagulante hasta el fondo de la herida a su boxeador. Hay tiempo aún para ganar el combate.

Casi como desde el fondo negro informe de la herida emerge *Maggie* (Hilary Swank). Pero antes de verla en pantalla, la presentimos como imantada, absorbida por el fragor del estadio en el breve túnel por el que se accede (enfaticado por un travelling en plano subjetivo directo). Su aparición desde la penumbra del pasadizo (en breve zoom, duplicando el anterior "efecto imán") se realiza por la puerta abierta de la salida del recinto (F1). Así es como el film anticipa el carácter abocado de Maggie, como única salida. Algo interior, muy suyo, quiere escribirse en la lona, y para ello necesita al mejor maestro.

Y es que este film de género va a estar declinado en voz pasiva. Vamos a saber más que de golpes que hieren, de heridas que golpean desde lo más profundo del ser, allí donde no llegan los coagulantes.

*A Frankie le gustaba decir que el boxeo es un acto antinatural. En el boxeo todo va al revés, a veces la mejor*



F1

*manera de dar un puñetazo es retrocediendo. Pero ha retrocedido demasiado y se ha acabado el combate.* (F2)

Pero el experto y solitario Frankie en otro cuadrilátero, el de la cama de su dormitorio, en el lugar más interior de su casa, donde se señala su herida más profunda, su pasión, su padecimiento, invoca a Dios su enmienda.

### Los dos templos

Y también en la iglesia.

En las dos inmediatas secuencias, el film nos va a ofrecer dos planos de factura enunciativa que nos muestran dos lugares bien diferentes, pero con cierta equivalencia compositiva: La iglesia de San Marcos (F3) y el *Hit Pit Gym* (F4) (traducido como el Pozo del puñetazo).

Al interior del gimnasio se nos introduce con una vigorosa panorámica hasta verlo en plena actividad. Allí es donde tratan de dar sentido a su existencia una representación de los outsiders que lo habitan: *Peligro* (Jay Baruchel), un púgil *solo corazón* al que nuestro ya identificado narrador-personaje, *Scrap* (Morgan Freeman), profetiza que le esperará una paliza; *Shawrelle Berri* (Anthony Mackie) un boxeador con cualidades, pero sin cerebro. En el *Hit Pit* se trabaja para domesticar la violencia que sin duda acabaría con estas "ovejas descarriadas" en cualquier callejón de la ciudad. *El pozo del puñetazo* es un templo donde se

domestica la violencia.

De la iglesia veremos salir siempre a Frankie, en tres escenas, que marcan la evolución del personaje y del film (habrá una última, esta ya sí dramática, del interior); la primera muestra un irónico diálogo de corte cómico en el que éste crispa al sacerdote por confundir el misterio de la Santísima Trinidad con el *muesli*; la segunda, más breve, Frankie vuelve a tratar de desconcertar al cura interrogándole sobre la inmaculada concepción; y en la tercera un Frankie más circunspecto ya no provoca al sacerdote; será éste quien pregunte si ha escrito a su hija.

No es baladí, aunque la comicidad de las escenas le quiten hierro, que los interrogantes que Frankie plantea sean dos dogmas esenciales de la iglesia católica, misterios, palabras, que no acierta a entender -¿jun creyente como él que diariamente -lo sabremos más tarde- acude allí desde hace 23 años!- pero que sitúan muy exactamente su secreta tragedia, su fallo en la Palabra. Porque el primero, el de la Santísima Trinidad, es para la mitología cristiana, el acto de radical enunciación que reactualiza la transmisión simbólica que va del Padre, el Verbo, al Hijo, que se afirma hijo de la Palabra, de Dios, y por tanto todos, si sostenemos ese acto de radical enunciación, nos hacemos hijos de Dios. Y el segundo, la Inmaculada Concepción, es el de la materialización misma de la Palabra. Señala entonces la incapacidad de aprehender la concepción misma



F2



F3



F4

de la palabra. Es decir, cierto fallo en su trayecto como padre y esposo.

Fallo que se traduce en una gran culpa; cierta conciencia de ese no haber estado a la altura, lo ha tenido estancado en el tiempo; tiempo que se pautaba entre la misa diaria y las cartas devueltas sin respuesta. Palabras que no llegan. Así es que Frankie es un alma en pena y las únicas palabras en las que parece obtener cierto sentido son en esas en gaélico-irlandés de la poesía de W. B. Yeats. Algo que funciona como una especie de idiolecto ensimismado, como palabras solo para él.

Pero las almas heridas se reconocen, ya lo hemos apuntado con la entrada de Maggie. Ella es el producto de 31 años sin poder ser, sin ser nominada por nadie, su única pasión es boxear; conseguir escribirse, aunque sea a golpes en la blanca lona de un cuadrilátero; y allí poder conseguir su título, un nombre, que de sentido a su existencia.

Ambos, Maggie y Frankie tienen cierta conciencia de estar fuera de tiempo; él anclado en un pasado culpable que pudo haber sido y no fue; y ella sin ni siquiera eso, abocada sólo a un futuro potencial. Y de ese cruce nace un pacto (F5), precario y extremo, porque en él reside en buena parte la salvación de ambos, su primera y su última posibilidad respectivamente. Precario, porque Frankie está en su declive como manager, ha demorado demasiado el título para su único pupilo –Willie

el ganso-, y trata de prevenir cualquier otro fracaso: (*Yo te lo enseñaré todo y tú te irás por ahí a ganar un millón de dólares*).

Y en el empeño se emplean a fondo con horas interminables de entrenamiento. Sobre todo Maggie, para quien el tiempo es sólo prisa y esfuerzo. Arrancando de Frankie, trabajosamente, las capas de su prevención-protección, (la regla es *protegerse en todo momento*) dejando que se escapen pequeñas palabras, pequeñas promesas: (Así en el primer combate –amañado- afirma al árbitro: *Es mi boxeadora*, y a ella: *¿vas a abandonarme? Él nunca*).

Y de ellas una carrera frenética de combates que acaban con KO antes del primer asalto, sin respiro. Incluso con la nariz rota, en su primer “bautismo de sangre”, traspasando toda prevención, al límite de lo real, corriendo un gran riesgo: *tienes 20 segundos antes de que se convierta en un geiser y salpique a la primera fila. ¡20 segundos es todo el tiempo que tienes!*

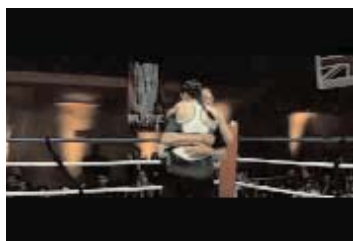
Es allí, traspasado ese límite, cuando sin respiro Maggie ha vuelto a ganar, y cuando Frankie pronuncia su palabra más íntima: *Mo cuisithe*, aquella que parece fundar un vínculo. Una posibilidad de nombrarla a ella. ¿Cómo qué?

#### El combate por el título

- M: *Ese hombre dice que me quiere,*
- F: *No será el primero que te lo diga*



F5



F6

- M: *El primero desde mi papá. ¿Se querrá casar conmigo?*

- F: *Si ganas lo haré yo; mira, tengo un regalo para ti.* (El albornoz con el nombre *mo cuisllhe* bordado en la espalda)

- M: *Creo que te han dado la de otra.*

- F: *No, no, es ésta.*

- M: *¿qué significa?*

- F: *No sé, es algo en gaélico.*

- M: *¡Es preciosa!*

- F: *Si, es seda de verdad.*

Y esa noche consigue el título, azuzándola, apelando a su impulso más primario: *vas perdiendo porque ella es más joven y con más experiencia, ¿Qué piensas hacer al respecto?* Pues salir como una fiera y abatirla sin demora. Y así todos corean su gaélico nombre, ese nombre con que él la ha bautizado sólo para él y para el público que lo jalea, aquellos que pueden hacerle ganar un millón de dólares. Pero que impide que ella acoja, que sepa su secreto significado; que la nombre más allá del cuadrilátero; solo es allí, cuando derrumba a sus rivales, sin respeto. Su nombre no promete aún nada más, fuera de la extrema dureza de la violencia. Y no los vincula, no los liga, porque no hay corte, ya no son dos, se han fundido en un solo espíritu intrépido, temerario. Y así lo acusa el texto cuando los vemos fundidos en abrazo recorriéndolos la cámara en panorámica circular, ensismados. (F6)

### El tiempo y las palabras

Y si no hay palabras que prome-

tan un futuro más allá de allí, no hay salida (F7). Están abocados a la lógica vertiginosa del todo o nada, del solo ganar para ser. Y tarde o temprano toca perder. Solo que aquí la pérdida es total. Maggie cumple su destino asfixiante. Sin respiro de verdad. Y entonces solo el pasado se reactualiza, -la basura familiar de la que procede Maggie y el espeso sabor del fracaso y de la culpa para Frankie, sin palabras de perdón, que no llegan ni de de Dios, ni de su hija.

Se cumple el destino paterno para Maggie: *cuando nació solo pesaba un kilo y cuarenta gramos, papá decía que luché para entrar en este mundo y que lucharía para salir de él. Es lo que quiero hacer, Frankie y conseguirlo sin pelear contigo.* Así reclama de él un último acto posible, y aún así habrá de clamarlo sin habla, sin lengua. Un acto por fin para Frankie, uno que arriesgue, que implique todo su ser, de imposible *parcheo*, extremo porque ya no hay futuro. Y el único posible que pueda sostener con respeto y piedad, ahora sí, la derrota. Solo hay tiempo, a destiempo para nombrarla y darle ahora el significado a ese *maldito* nombre: *Mo Cuisllhe*, pronunciado solo para ella en el único acto de amor posible, viajando desde un pasado mítico, la céltica Irlanda, suspendido, pero que ha sido capaz de modularse en poesía<sup>1</sup> para desear y prometer(se) al menos un descanso en paz.

La potencia de toda esta tragedia ha hecho pasar desapercibido a Scrap, (su nombre se traduce del



F7

<sup>1</sup> El Poema que recita Frankie en el hospital es la primera estrofa del poema de W. B. Yeats, titulado *El lago de la Isla de Innisfree*.

*Me levantaré y me pondré en marcha, y a Innisfree iré,*

*y una choza haré allí, de arcilla y espinos:*

*nueve surcos de habas tendré allí, un panal para la miel,*

*y viviré solo en el arrullo de los zumbidos.*

*Y tendré algo de paz allí, porque la paz viene goteando con calma,*

*goteando desde los velos de la mañana hasta allí donde canta el grillo;*

No pierda el lector de vista las resonancias foráneas de *El hombre tranquilo* (John Ford 1956), donde un boxeador, también derrotado, vuelve al pueblo irlandés de Innisfree, de donde es oriundo. La diferencia sustancial con aquel film es que allí, sí pudo construirse con palabras un acto heroico posible. Recordar también la pervivencia que de todo aquello quedaba en el pueblo donde se rodó la primera, en la obra (*Innisfree*, 1992) de otro cineasta más cercano, José Luis Guerín.

inglés como deshecho, chatarra) el profético narrador episódico de este film, que como San Marcos, ha sido testigo y profeta. Sólo al final sabremos que esas palabras en off que se han ido trenzando en el film, quedan cristalizadas en una carta a la hija de Frankie, cuyos primeros lectores hemos sido nosotros. Memorable acto de anudamiento que intenta reconstruir la mítica remendada del padre para que perviva, para que ella sepa que él supo de esa verdad marcada con el agridulce sabor del auténtico *pastel de limón*.

Scrap es asimismo el personaje verdaderamente heroico de este film, el auténtico *Pastor del Hit Pit Gym*. El ha hecho del *Pozo* un hogar acogedor, capaz de albergar a quien a priori no tiene ninguna posibilidad de ganar. Pero el que con su verdadero tercer punto de vista orienta y tutela. Está fuera del cuadrilátero, por lo tanto fuera de la lógica del todo o nada, del ganar o perder. Pero con la serena sabiduría del que permanece y observa. Y llegada la ocasión, llegar justo al momento justo y jugársela -¡por fin un acto a tiempo en este film!-, ganando así en esa anónima e íntima pelea su demorado combate 110. La verdadera nominación que certifica con su acto la resurrección del perdedor, haciendo de las heridas de éste palabras: *He estado pensando en lo que me dijo señor Scrap: cualquiera puede perder*

*una vez*, que prometan un futuro posible, mejor, más digno. Haciendo entonces de *Peligro*, Milagro.

#### A modo de coda

*Million Dollar Baby* está basada en una serie de relatos publicados en España con el mismo título (ediciones B, 2005) con el sobrenombre de F. X. Toole. Su autor, hijo de humildes irlandeses emigrados a EEUU, trabajó en su juventud de limpiabotas, camarero, camionero y limpiador de letrinas. Inspirado por la lectura de *Muerte en la tarde* (Ernest Hemingway, 1932) se fue a México para entrar en una escuela de tauromaquia; tras una brevísima carrera como matador de toros, regresa a Los Ángeles, donde frecuenta los gimnasios. Es entonces cuando comienza a entrenar y a trabajar en torno al boxeo, con cuarenta y tantos años; trabajó de segundo en el rincón y arreglacortes. Como escritor, publicó su primer relato, *The Monkey Look*, en una revista literaria cuando tenía 69 años, esto le posibilita encontrar agente literario y publicar al año siguiente varios relatos en una colección sobre boxeo profesional. Su verdadero nombre es Jerry Boyrd, se puso F.X. Toole por San Francisco Xavier y Peter O'toole. Murió en 2002. Había nacido en 1930, el mismo año que Clint Eastwood, que también es de ascendencia irlandesa.

## Una mirada heterodoxa sobre el relato cinematográfico

BEGOÑA SILES OJEDA

Prósper, Ribes, Josep, (2004): *Elementos Constitutivos del Relato Cinematográfico*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia.

"Leed, pues, ese verso", concedió el Rey. El Conejo Blanco se caló las gafas: "¿por dónde place a Vuestra Majestad que empiece?", preguntó. "Comenzad por el principio", indicó gravemente el Rey, "y continuad hasta llegar al fin; entonces, parad" (*Alicia en el País de las Maravillas*).

En este diálogo mantenido entre El Rey y el Conejo Blanco, del cuento de Lewis Carroll, están inscritos tres de los elementos esenciales de toda estructura narrativa.

Todo relato, más allá de los múltiples modos y géneros narrativos tiene una unidad mínima funcional común compuesta por tres elementos imprescindibles: personaje, suceso y tiempo. Y, aunque la cuestión de qué constituye un relato ha sido considerada por numerosos teóricos desde los diferentes métodos de la semiótica narrativa, existe un cierto consenso para definir el relato con la confluencia de estos tres aspectos.

La definición de RELATO con la que inicia Josep Prósper Ribes su último libro, *Elementos constitutivos del relato cinematográfico*, sintetiza el

trabajo de muchos escritores de semiótica del relato: "Todo relato, independientemente de su naturaleza, supone la exposición de sucesos y acontecimientos que se desarrollan en un tiempo y espacio determinados y que experimentan unos existentes. Por lo tanto, todo relato es una narración. La narración implica una referencia a cualquier tipo de sucesos, ya sean ficticios o reales, ejecutados y/o soportados por personajes en un tiempo y espacio dados".

*Elementos constitutivos del relato cinematográfico* estudia las estructuras del relato. Análisis del relato, no de todo relato, sino del cinematográfico, tal y como enuncia claramente el título.

Los teóricos narratológicos indican que existen dos metodologías de estudio del relato: la narratología temática o de contenido y la narratología modal o de la expresión. El primer modelo analiza el esquema de la historia y estructura de la trama, las esferas de acción dirigidas por los diferentes personajes, el modo en el que la información narrativa es controlada y analizada mediante el punto de vista, y la relación del narrador con los habitantes y los hechos del mundo de la historia. En realidad, ésta es la visión canónica del estudio del relato, ya que se ocupa de las características estructu-

rales que todas las formas narrativas tienen en común sin importar el medio donde se expresan. En cambio, el segundo método, la narratología modal, además de tener en cuenta las características estructurales, y de profundizar especialmente en las categorías del tiempo, modo y voz que conforman todo relato, analiza cómo el modo de expresión donde el relato se materializa –audiovisual, pictórico, literario...– influye en la configuración de éste.

Por lo tanto, el título del libro de Prósper no sólo nombra la obra, sino que nos informa del modelo de análisis que predomina en su obra: la narratología modal.

*Elementos constitutivos del relato cinematográfico* es un libro que indaga, a través de los cuatro capítulos que lo componen, en los conceptos principales de la teoría narratológica: relato, historia, diégesis, discurso, personajes, narrador, narratario, tiempo, suspense y punto de vista...

Y para llevar a cabo ese trabajo de indagación sobre el relato cinematográfico, el autor, por una parte, explica las teorías de algunos de los autores más significativos de la teoría narratológica, tales como Genette, Chatman, Bordwell, Bel, Gaudreault, Jost, entre otros; y, por otra parte, expone los estudios de autores tales como Burch, Mitry, Martin, Truffaut... que han profundizado en el hecho fílmico desde la historia y la teoría cinematográfica; y, por último, también apoya su análisis del relato

fílmico en las ideas de autores como Reisz, Chion, Seger, Feldman... que piensan el cine desde el hecho cinematográfico.

Podríamos decir que el libro de Josep Prósper analiza los elementos constitutivos del relato cinematográfico desde un punto de vista heterodoxo de la narrativa. No trabaja el relato fílmico sólo desde la ortodoxia propuesta por la narratología modal. Primero, porque intenta introducirnos desde diferentes puntos de vista los conceptos y estructuras que competen a la narrativa ofreciendo al lector una visión global de este método; y, segundo, porque las explicaciones de dichos conceptos a veces exceden a esta metodología, tal y como hemos expuesto en el párrafo anterior, probablemente, para aligerar el carácter heteróclito que estructura en muchas ocasiones la terminología de la semiótica narrativa. Por tanto esta heterodoxia y pluridiscipliniedad de análisis de los *Elementos constitutivos del relato cinematográfico* está pensada para lectores iniciáticos (no iniciados?) en el estudio del relato fílmico, ya que permite acceder a los conceptos, a la terminología y las teorías desde una visión menos rigurosa.

Destacaremos, antes de terminar, la perspectiva personal y profunda que el autor hace de la estructura temporal y de suspense. Así pues, con respecto al tiempo, al igual que todos los autores narratológicos, mantiene la diferencia entre el tiempo de la historia y el tiempo del dis-



curso, y la relación dialéctica que se establece entre ellos de orden, duración y frecuencia. Pero será en la relación de duración donde rompa con el esquema clásico –escena, pausa, elipsis, sumario-, para crear su propio esquema donde los parámetros principales sean el tiempo reducido y el tiempo expandido, con especial atención en la figura de la elipsis. Y, en relación al suspense, destacaremos el estudio en profundidad de la estructura espacial, temporal y narrativa de éste como ele-

mento esencial de la dramatización del relato.

En definitiva, la obra es un texto de notable interés para aquellos estudiosos que demanden pensar los *Elementos constitutivos del relato cinematográfico* desde la pluridisciplinariedad de la teoría, historia y narrativa fílmica.