

La resonancia del padre simbólico en el cine de Clint Eastwood

Tecla González - Universidad de Valladolid– teclagonzalez@hmca.uva.es

Resumen: En el contexto de la teoría narrativa, el Grupo de Investigación ATAD¹ –Análisis del Texto Audiovisual. Desarrollos teóricos y metodológicos– de la Universidad Complutense de Madrid viene desarrollando en los últimos años una propuesta metodológica específica para el análisis de los valores presentes en los relatos cinematográficos. El análisis que planteamos –y que encuentra su fundamento en la Teoría del Texto desarrollada por González Requena, investigador principal del grupo– parte de concebir el relato como la articulación de dos estructuras diferenciadas, el eje de la Carencia, que compromete valores propiamente narcisistas, y el eje de la Ley, que pone en juego valores axiológicos o trascendentes, para luego dar paso a la que consideramos es una cuestión fundamental, a saber: ¿cuál es el valor mayor de un relato?, o dicho de otro modo, ¿cuáles son los valores más relevantes que un relato articula en términos de deseo y de ley? Quisiera proponer, a la luz de este modelo de análisis, una lectura de *Million Dollar Baby*, film que aborda un registro cada vez más asfixiado en la sociedad contemporánea y que, sin embargo, Clint Eastwood mantiene vivo con gran intensidad dramática: la dimensión, propiamente heroica, del padre simbólico.

Palabras clave: Ética; Narratología; Cine; Clint Eastwood.

1. Introducción

Las narraciones cinematográficas constituyen no sólo una pieza clave en la configuración de nuestro entorno cultural, sino también, una de las vías más eficaces para la transmisión de valores en la sociedad contemporánea. Así, de modo semejante al papel que desempeñó la novela en la “educación sentimental” del ciudadano burgués del siglo XIX, las narraciones audiovisuales realizan hoy una función capital en la conformación de las dimensiones emocional y ética de los individuos.

¹ ATAD: Análisis del Texto Audiovisual. Desarrollos teóricos y metodológicos. UCM. Sus miembros son: Jesús González Requena (investigador principal), Amaya Ortiz de Zárate, Tecla González, Lucio Blanco, Víctor Lope, Juan García Crego y Basilio Casanova.

Conviene, entonces, que nos preguntemos: ¿cuáles son los valores predominantes en las narraciones audiovisuales que consumimos mayoritariamente?

2. Una propuesta metodológica

La propuesta metodológica² con la que trabajamos para abordar el análisis narratológico de los valores presentes en las narraciones parte de concebir el relato como la articulación de dos estructuras diferenciadas: la estructura de la carencia, en la que el Sujeto trata de obtener cierto Objeto del que carece y que desea alcanzar, y la estructura de la donación, caracterizada por la relación entre el Destinador que encarna la Ley y destina la Tarea al Sujeto.

El régimen de la relación del sujeto con el Objeto de su deseo es de la índole del yo quiero (tener/destruir), mientras que el régimen de la relación del sujeto con la Tarea³ es de la índole del yo debo (ser, hacer, gozar).

El eje de la carencia contiene valores objetales -yoicos, narcisistas- no axiológicos. Es decir, que el objeto de deseo en sí mismo es poco indicativo en términos de valores (salvo cuando se trata de un deseo criminal). Lo indicativo son los actos que se realizan para la conquista de ese objeto, en la medida en que involucran valores axiológicos. Por ejemplo, una carrera en la que compiten dos corredores: el objeto de deseo de ambos es el mismo, pero uno puede respetar las reglas de la competición y el otro puede hacer trampa.

El eje de la donación, en cambio, contiene valores axiológicos -valores que trascienden al yo, que implican al otro, a los otros. Los valores axiológicos pueden ser positivos o negativos, es decir, estar del lado del Bien (del lado de un mandato o una ley humana) o del lado del Mal (del lado de un mandato o una ley inhumana).

Diferenciamos, así pues, dos tipos de valores: los valores narcisistas o inmanentes (en el campo de la carencia) y los valores axiológicos o trascendentes (en el campo de la donación). Aunque ambos valores pueden aparecer fusionados en un solo plano, por ejemplo, en aquellos personajes que asumen una tarea que desean, es decir, cuando hay deseo de Ley. Y es ésta una cuestión fundamental para el estudio de los valores: que un determinado valor sea deseado, investido por el deseo.

En definitiva, son los deseos de los sujeto (deseo de cumplir el mandato y deseo de conquistar el objeto) lo que define las expectativas del devenir del

² Esta metodología nace del trabajo de Jesús González Requena que toma como referencia el análisis proppiano del cuento maravilloso y lo reformula a la luz de la problemática edípica tal y como la planteara Freud. Véase González Requena, J. (2006): *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Ediciones Castilla; y Propp, V. (1928): *Morfología del cuento maravilloso*. Madrid: Fundamentos.

³ Entendemos por Tarea cualquier acto a realizar, u objetivo a alcanzar, en la medida en que es reclamado por determinado mandato que el sujeto debe cumplir. El Destinador es el actante que enuncia el mandato que define la Tarea (sea al modo positivo -Mandatario- o negativo -Prohibidor-), que otorga una herramienta útil para su realización (Donante) y sanciona positiva o negativamente (Sancionador) su realización o no realización.

relato. Todo depende de la energía deseante con la que el héroe del relato se adhiera a su Tarea y/o a su Objeto.

2. Análisis de Million Dolar Baby

En lo que sigue, propongo ensayar la utilidad de esta propuesta metodológica a través de una aproximación a *Million Dollar Baby* (Clint Eastwood, 2000), film que pone en escena la sobrecogedora relación paterno-filial entre un entrenador y su boxeadora, con objeto de levantar acta de los principales valores que movilizan el relato –y por extensión, el universo del cineasta.

2. 1. El deseo de Maggie

El deseo de Maggie abre el relato: ella quiere boxear, y todo parece indicar que esa es la única vía por la que Maggie siente que puede ser: es su “ser” lo que está en juego, la posibilidad de encontrar un lugar en el mundo.



Maggie avanza magnetizada hacia el cuadrilátero. En un cartel intensamente iluminado podemos leer a través de su mirada subjetiva “GRAND” grandioso, magnífico. Vemos a través de ella: deseamos junto a ella.

Un contraplano nos devuelve de inmediato el objeto de su mirada, es decir, el objeto de su deseo: Maggie mira el ring, pero más concretamente, mira a Frankie. Escuchamos, mientras tanto, al narrado del relato enmarcando lo que ahí sucede.



Actas – IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – IV CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2012

Narrador: *La gente ama la violencia. (...) Pero el boxeo es otra cosa, la gente no sabe lo que es. El boxeo se basa en el respeto. Conseguirlo para ti y arrebatárselo al rival.*

Se trata, sin duda, de violencia, pero de una violencia sometida a unas normas y concentrada en el centro: no estamos aquí ante una violencia que se extienda hacia afuera, de forma desordenada y destructiva⁴, sino ante una violencia reglada –y así, encauzada, canalizada: una forma de violencia, como subraya el narrador, basada en el respeto.⁵

En el pasillo, Maggie espera inquieta a Frankie. Ambos avanzan entre la tenue luz y la oscuridad, en ocasiones sus rostros se pierden en la sombra.



Dos que cabalgan juntos, en la oscuridad; el relato lo anuncia desde el comienzo: sus manos parecen rozarse.



Maggie: *Pensé que tal vez le interesaría entrenarme.*

Frankie: *No entreno a chicas.*

Su breve encuentro concluye dibujando el primer conflicto del relato. Cabe destacar el rostro duro de Frankie, su marcado rictus de rechazo al enunciar la negativa, y la sonrisa con la que Maggie lo recibe. Sabemos, dada la energía con la que ella lo desea, que pronto empezarán a trabajar juntos.

Frankie se va. Un lento travelling nos aproxima al rostro de Maggie, recortado en la penumbra, y ¿acaso no podemos ya sentir el trágico destino que le aguarda?



⁴ Pensemos, por ejemplo, en la devastadora violencia que está en el centro otros filmes de Eastwood como *Sin perdón*, *Mystery river* o *Gran Torino*.

⁵ Luis Martín Arias ofrece una interesante reflexión sobre cómo Clint Eastwood se enfrenta sin ambages en sus películas a lo real de la violencia, el sexo y la muerte. Martín Arias, L. (2011): *El cine de Clint Eastwood. Un análisis textual*. Valladolid: Caja España.

2. 2. La negativa de Frankie

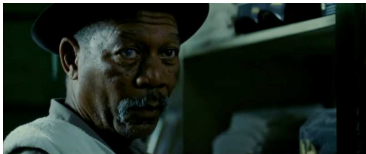
Justo después de abandonar a Maggie, tiene lugar una segunda negativa por parte de Frankie: Willie, su mejor boxeador, quiere pelear por el título, sabe que está preparado desde hace años, pero Frankie rechaza la oferta.



Frankie: *Solo tendrás una oportunidad. Si la desaprovechas, no habrá más. Dos o tres peleas más y estaremos listos.*

Willie: *Lo que tú digas Frankie.*

Es evidente que es él, Frankie, quien no está preparado. Y Willie, desde la sombra y con un ojo cerrado por un puñetazo recibido en el combate, lo ve con nitidez, ve la dificultad de Frankie –como la ve Scrap, personaje que resuena en esta escena, pues fue él quien años atrás perdió un ojo en una pelea que Frankie no pudo parar.⁶



Frankie, a diferencia de anteriores personajes encarnados por Eastwood siempre dispuestos a luchar, quiere eludir el combate⁷ –y precisamente su trayecto pasará por aceptar que hay que luchar, que hay que seguir luchando.

Y bien, ¿a que responde la doble negativa de Frankie? Si Frankie se opone con rotundidad a entrenar a Maggie y rechaza la oferta para que Willie pelee por el título es para protegerse a sí mismo, tal y como le dirá Scrap en un momento dado. Pero, ¿de qué quiere protegerse? De nuevas pérdidas. La defensa de Frankie resuena entonces, necesariamente, en otro lugar; y ahí va el texto a continuación.

⁶ Scrap le cuenta a Maggie cómo sucedió: *Conocí a Frankie al cumplir 37 años. Trabajaba atajando brechas. (...) Se quedo conmigo hasta mi última pelea en San Bernardino. (...) se me abrió una brecha, me entraba sangre en el ojo. Debieron detener la pelea (...) Asalto tras asalto, Frankie fue poniendo parches. Quería tirar la toalla, pero no era mi representante (...) le afectaba más a él que a mí (...) perdí el ojo. (...) Frankie cree que debió parar aquella pelea y salvar mi ojo. Se pasa la vida deseando poder borrar esa pelea 109.*

⁷ Casi todos sus personajes son presentados como seres violentos, así, por ejemplo, al comienzo de *Cazador blanco, corazón negro* escuchamos de Wilson que es un “hombre violento, amante de la violencia”.

2. 3. La culpa del héroe

A través de un plano reencuadrado, el cineasta nos abre la puerta a su intimidad, a su espacio sagrado.



Narrador: *A veces el mejor modo de golpear es retrocediendo.*

Frankie: *Haz lo que puedas señor para proteger a Katy. Y a Annie, también. A parte de eso, ya sabes lo que quiero, no vale la pena repetirlo.*

Narrador: *Pero si retrocedes demasiado, no estarás peleando.*

En el pasado, Frankie perdió a su mujer y a su hija Katy. A partir de entonces, habitado por la culpa, escribe cartas a su hija que siempre son devueltas y todas las noches le pide a Dios que las proteja. Esta es su herida, una herida profunda y supurante sobre la que va a pivotar todo el relato: la de un padre fracasado. Frankie le pide a Dios que haga lo que él no hizo: cuidar, proteger a su familia.

¿Y no es eso lo que el propio Frankie trata de hacer con los demás chicos, evitando, por ejemplo, que Willie pelee por el título? Protegerles, para así protegerse, o preservarse. Tal es el deseo que va a determinar el trayecto desplegado en la primera parte del film: él trata de protegerse evitando exponerse a nuevas pérdidas: a saber, evitando ponerse nuevamente en el lugar de destinador, o padre simbólico.

La culpa, y la herida, están en el origen del héroe: marcan su camino. El problema es que Frankie, evitando exponerse –es decir, evitando la pérdida, o la muerte– ha retrocedido demasiado. Evitando la muerte, está alejándose de la vida. Frankie prefiere amarrarse, aun muerto, a esa seguridad que arriesgarse. El evitamiento de Frankie, su incapacidad de actuar, escriben con toda literalidad la posible muerte del héroe.

Y tal es, por eso mismo, la Tarea que Frankie va a recibir: “da un paso adelante, deja de defenderte, actúa, ponte una vez más en el lugar del padre”. Lo que implica, necesariamente, renunciar a esa supuesta protección, y por ende, afrontar la muerte: sólo desde ahí podrá cicatrizar su herida, redimirse, advenir en héroe.

2. 4. Sostener la verdad

Es Scrap, el narrador del relato, quien le otorga a Frankie la Tarea, en el eje de la donación: y así, anuncia y esboza el relato que le aguarda.

Pensemos que, por su parte, también Scrap tiene una herida: él perdió un ojo y tuvo que retirarse del boxeo. Herida, o pérdida, que no sólo acredita su

travesía, sin duda, heroica –pues tuvo su oportunidad, y afrontó con dignidad el combate– sino que parece profundamente ligada a su capacidad de “ver más allá”. ¿Pues no es él quien tiene la capacidad de ver y el valor de sostener la verdad?



Frankie: *Al menos veo con los dos ojos.*

Scrap: *No te han servido de mucho, ¿verdad? (...)*

Frankie: *¿Qué pasó contigo? (...)*

Scrap: *Tuve mi oportunidad. Fui a por todas y nadie puede decir lo contrario. (...) Tú te proteges de la pelea por el título. ¿Cómo se dice eso en gaélico?*

Tal es, en suma, aquello que le posiciona como primer Destinador del relato: Scrap nombra la verdad de la que Frankie trata de defenderse. Mientras Frankie se refugia en su gimnasio y en la lectura en gaélico de Yeats, Scrap le obliga a reconocer la verdad, a aceptarla.

2. 5. Cuestionar al padre

Una verdad que, lo veníamos adelantando, versa sobre la dificultad del padre, o también, sobre la necesidad de sostener su lugar.⁸ Atendamos, en este sentido, a cómo se posiciona Frankie de cara al padre, pues ¿no va él todos los días a misa a ver al padre Horvak?



Padre Horvak: *¿Qué es lo que hoy te desconcierta?*

Frankie: *Lo de siempre, lo de un dios que son tres dioses.*

⁸ Tal y como apunta Luis Martín Arias, el rasgo ideológico más característico de los 60 es el cuestionamiento del patriarcado, es decir, del papel cultura y social del padre. Y seguidamente de la masculinidad. Entrada en crisis de la autoridad, de la ley y del orden. En cambio, la carrera de Eastwood se fue basando, a contrapelo de este proceso de cambio ideológico, en la construcción de un sólido personaje masculino, que nace precisamente en 1964, cuando interpreta a un duro y violento vaquero en *Por un puñado de dólares* y termina por cristalizar completamente con Harry Callahan en *Harry el sucio* de 1971. Martín Arias, L. (2011): *El cine de Clint Eastwood. Un análisis textual*. op. cit. pp. 42-44.

Padre Horvak: *La mayoría descubren en la guardería que es una cuestión de fe.*

Allí, frente a este representante paterno, aflora una y otra vez la duda –una duda no exenta de sarcasmo. A Frankie, que insiste en cuestionar la doctrina cristiana, le desconcierta el misterio de la Santísima Trinidad. Hay que tener fe, le dice el padre Horvak, para entender el misterio, ahora bien, ¿cuál es el misterio de la Trinidad? El misterio de Dios Padre.⁹



Tal es la cuestión que enuncia el film: “que el Dios Padre es un misterio y por eso es una cuestión de fe.” Y tan evidente es que Frankie tiene fe –¿qué le llevaría si no a misa todos los días?, o ¿por qué rezaría cada noche?– como que no puede dejar de cuestionarla: el Dios Padre, y el misterio del Espíritu Santo, comparecen como algo indescifrable, una suerte de imposible.



Frankie: *¿Y el Espíritu Santo?*

Padre Horvak: *Es una expresión del amor de Dios.*

El film perfila, también aquí, el camino del héroe: Frankie habrá de moverse de posición: su apertura pasará precisamente por asumir, hasta las últimas consecuencias, la expresión del amor paternal.

Veamos pues su trazado.

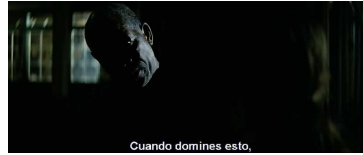
2. 6. La transmisión simbólica

Maggie, al igual que Frankie, no tiene a nadie: “*Siempre supo una cosa: que era basura.*” Aunque eso sí, sabe de su deseo: ella quiere boxear. Así que Scrap, desde el momento en el que ella entra en el gimnasio, empieza a darle

⁹ El misterio de la Santísima Trinidad afirma que Dios es un ser único que existe simultáneamente como tres hipóstasis: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo.

Actas – IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – IV CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2012

algún consejo y, en tanto que donador, le facilita un saco para que vaya practicando...



S: No pienses en él como un saco. No soy entrenador, pero puedo enseñarte esto. Piensa en él como en un hombre (...). Cuando domines esto te pondremos con el punch.

...mientras insiste en que Frankie vea sus progresos:



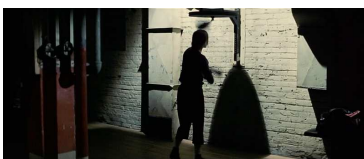
Scrap: La chica está mejorando. (...)

Frankie: Si. Parece que alguien la está ayudando.

Scrap: Puede que tenga talento. Parece que tiene algo.

Frankie: Tiene mi saco, eso es lo que tiene.

Llega así el día de su 32 cumpleaños, y cuando todo parecía indicar que ya era demasiado tarde, Frankie se acerca a Maggie.



La sombra del punch parece dibujar una gran campana –campana que se liga, en su forma básica, con la geometría del triángulo, que simbólicamente remite a la Trinidad, o al tres, la cifra del padre.

Tras escuchar el radical desamparo de Maggie y la intensidad de su deseo...



Actas – IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – IV CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2012

Maggie: *Estoy celebrando que llevo otro año de camarera y comiendo sobras que es lo que he hecho desde los 13 años. Y según usted tendré 37 años antes de dar un golpe decente y después de trabajar el saco durante un mes sin avanzar nada me doy cuenta de que es la verdad. (...) El problema es que esto es lo único que me gusta hacer. Si soy demasiado vieja, ya no me queda nada.*

... Frankie la mira penetrantemente y comienza a entrenarla.



Frankie: *Si te llevo, no dirás nada, no me harás preguntas. No preguntarás "por qué". No dirás nada excepto "Sí Frankie". Yo intentaré olvidar el hecho de que eres una chica.*

Sobre el vértice de la campana, y bajo la silenciosa mirada de Scrap, Frankie y Maggie sellan su pacto.



Frankie: *Yo te lo enseño todo y tú te vas por ahí a ganar un millón de dólares."*

Frankie enuncia una promesa "yo te lo enseño todo" aun manteniendo una última resistencia "y tú te vas por ahí a ganar un millón de dólares", es decir, "pero no me arriesgo, no te represento". Comienza así una relación de donación entre Frankie (destinador, o padre simbólico) y Maggie en la que tiene lugar un proceso de transmisión del saber; su relación, por eso mismo, carece en este punto de toda simetría.

"El estatuto jerárquico del Destinador con respecto al Destinatario manifiesta las posiciones diferenciales de ambos en el eje temporal; pues la preeminencia del Destinador no es sólo lógica: él estaba ya ahí antes de que el héroe del relato inicie su andadura; su saber prevalente, ese que le permite formular los términos del contrato que el héroe recibe, es el que establece el sentido de la andadura de éste. Y si puede sancionar el éxito de esa andadura es porque posee los mimbres -heroicos, añadámoslo- que lo capacitan." González Requena (2006: 518)

Actas – IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – IV CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2012

En medio de una creciente crisis del patriarcado¹⁰, y del consiguiente declive de las figuras de autoridad, Eastwood se afirma en la construcción de una paternidad simbólica.

Tanto en *Million Dollar Baby* como luego, en *Gran Torino*, los personaje que interpreta Eastwood, Frankie Dunn y Walt Kovalski respectivamente, tras asumir el fracaso de su paternidad y la culpa que comporta, tienen una segunda oportunidad: vuelven a ocupar un lugar paterno desde el que transmitir a Maggie y a Tao sus principios y tradiciones, su saber hacer, su oficio.

Asistimos así a un proceso iniciático padre-hijo en el que, una vez que caiga la última resistencia de Frankie y éste acepte representarla, tendrá lugar una nueva y más densa promesa:



Maggie: *Usted me abandonó, ¿eso es proteger?*

Frankie: *No.*

Maggie: *¿Va a dejarme otra vez?*

Frankie: *Nunca.*

Esa es su promesa: permanecer siempre a su lado. Y ese es, también, el mayor de sus deseos, por eso compromete ahí todo su ser. Una promesa que queda así mismo escrita en el bautismo de Maggie como “Mo cuishle”: es el don simbólico que Frankie le regala, con el que Frankie la nombra.



Frankie: *Tengo un regalo*

¹⁰ El psicoanalista francés Eric Laurent habla en una entrevista realizada para el diario La Nación de la desautorización de las prohibiciones: “Hoy hay una desautorización de la autoridad, del modelo tradicional de la autoridad. La figura del padre fue trastrocada: hoy su función es cargarse de la culpa de prohibir.”

Maggie: *¿Qué significa?*

Frankie: *No lo sé. Algo en gaélico.*

Maggie queda in-vestida como la amada hija –instante antes de morir, él le revelará el significado de Mo cuishle: “*Mi querida, mi sangre*”– y a Frankie se le presenta esa segunda oportunidad, una nueva posibilidad de amar.



Frankie, ahora sí, está dispuesto a arriesgarlo todo; y ahí reside, porque así lo enuncia el film, el misterio del amor: se ama aquello por lo que se esté dispuesto a morir, por lo que tendría sentido morir.

2. 7. La muerte de Maggie

Llega el día del combate por el título; Maggie va a pelear contra Billie “Blue Bear”. Desde el instante mismo en que aparece la Osa sabemos que anuncia la muerte: ella es la emisaria del mal –nunca falta, en el cine de Eastwood, lo real de la violencia como la manifestación de esa naturaleza abocada al mal.



En la pelea, Maggie es golpeada por detrás. Frankie no llega a tiempo de retirar el banquillo. Maggie cae y su cuello se parte.



Queda paralizada para el resto de su vida.

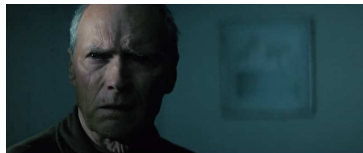
Actas – IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – IV CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2012

La culpa recae de nuevo sobre Frankie. Él cuida de ella en el hospital, permanece a su lado, tal y como le prometió, y allí alumbraba una manera de encontrar la paz: irse con Maggie a Innisfree –esa tierra idílica de William Butler Yeats y de John Ford.



Frankie: *"Me levantaré y marcharé e iré a Innisfree. Y una pequeña cabaña construiré, hecha de arcilla y cañas. Y encontraré paz allí, puesto que la paz llega lentamente. Bajando de los velos de la mañana a donde cantan los grillos."*

Pero Maggie desea morir.



Maggie: *No puedo estar así, Frankie. (...) Es todo lo que quiero, Frankie. Tuve lo que quise. Lo tengo todo. No dejes que me lo quiten. No me dejes aquí hasta que deje de escuchar a esa gente animándome.*

Frankie: *No puedo. Por favor, no me lo pidas.*

Maggie: *Te lo estoy pidiendo.*

Frankie: *No puedo.*

Aquí radica la esencia trágica del film: frente al deseo de Frankie de permanecer junto a Maggie, se impone el deber de matarla: la asunción de la Tarea que Frankie asume en el eje de la donación exige la renuncia al Objeto.



Frankie: *Pero ahora quiere morir y yo quiero conservarla conmigo. Y le juro por Dios, Padre, que hacerlo es cometer un pecado. Pero manteniéndola viva, la estoy matando.*

Padre Horvak: *Mantente al margen, Frankie. Déjaselo a Dios.*

Frankie: *No le pide ayuda a Dios, me la pide a mí.*

Padre Horvak: *Frankie, te he visto todos los días en misa durante 23 años. Los que hacen eso es porque no se pueden perdonar por algo. Sean cuales sean tus pecados no son nada comparados con esto. Olvídate de Dios, del cielo y el infierno. Si lo haces estarás perdido en algún lugar tan profundo que nunca más volverás a encontrarte.*

Aun sabiendo que la muerte de Maggie supone su propia muerte –ese perderse en un lugar tan profundo que nunca más volverá a encontrarse– Frankie siente que esa es su responsabilidad, su deber: él debe implantar otro orden, ahí donde la ley de Dios no alcanza, y cargar sobre sus hombros con el pecado cometido. Y una vez más es Scrap quien sanciona como justo y necesario el acto que Frankie lleva a cabo: un acto que cifra el definitivo advenimiento de Frankie a la dignidad de héroe –dignidad que se mide por el esfuerzo y el sacrificio que suscita.

Eastwood localiza ahí, en el sacrificio de Frankie, la dimensión heroica del padre. La caída del héroe, subraya Kierkegaard, tiene un doble sentido; es una consecuencia de su acción y además un padecimiento.

2. 7. La dimensión heroica del padre

¿Cuál es, en suma, el núcleo estructural de este magnífico relato?

En *Million Dollar Baby* la consumación de la Tarea no conduce a la anulación del estado de carencia –como suele ocurrir en el cuento maravilloso o en relato clásico, donde finalmente el héroe obtiene a la princesa– sino que sucede todo lo contrario: la asunción de la ley, la realización de la Tarea, exige la renuncia – en el límite, dar la muerte– al Objeto de deseo.

Y es este conflicto trágico el que encierra el sentido del acto que confirma la dimensión heroica de Frankie como destinador, o padre simbólico: “el ser para el otro” en el que se juega el reconocimiento de su dignidad heroica – pensemos, en este sentido, que toda la película es precisamente una carta que Scrap escribe a Katy para que ella sepa qué tipo de hombre era su padre.

Referencias bibliográficas

González Requena, J. (2003): “Teoría de la verdad”. Trama y Fondo nº 14, Madrid, pp.

González Requena, J. (2006): *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Ediciones Castilla.

Kierkegaard, S. (2004): *De la tragedia*. Buenos Aires: Quadrata.

Laurent, E. (2008) “Hemos transformado el cuerpo humano en un nuevo Dios” en el diario La Nación, 8 de julio: <http://www.nel-mexico.org/articulos/seccion/varite/edicion/Tiempos-violentos/286/Hemos-transformado-el-cuerpo-humano-en-un-nuevo-Dios> (consultado el 12 de noviembre de 2012)

Martin Arias, L. (2011) : *El cine de Clint Eastwood. Un análisis textual*. Valladolid : Caja España.

Actas – IV Congreso Internacional Latina de Comunicación
Social – IV CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2012

Propp, Vladimir (1928): *Morfología del cuento maravilloso*. Madrid:
Fundamentos.

* El texto es fruto del proyecto de investigación subvencionado: “El estado de los valores en los relatos cinematográficos de éxito en España de 2001 a 2005”.