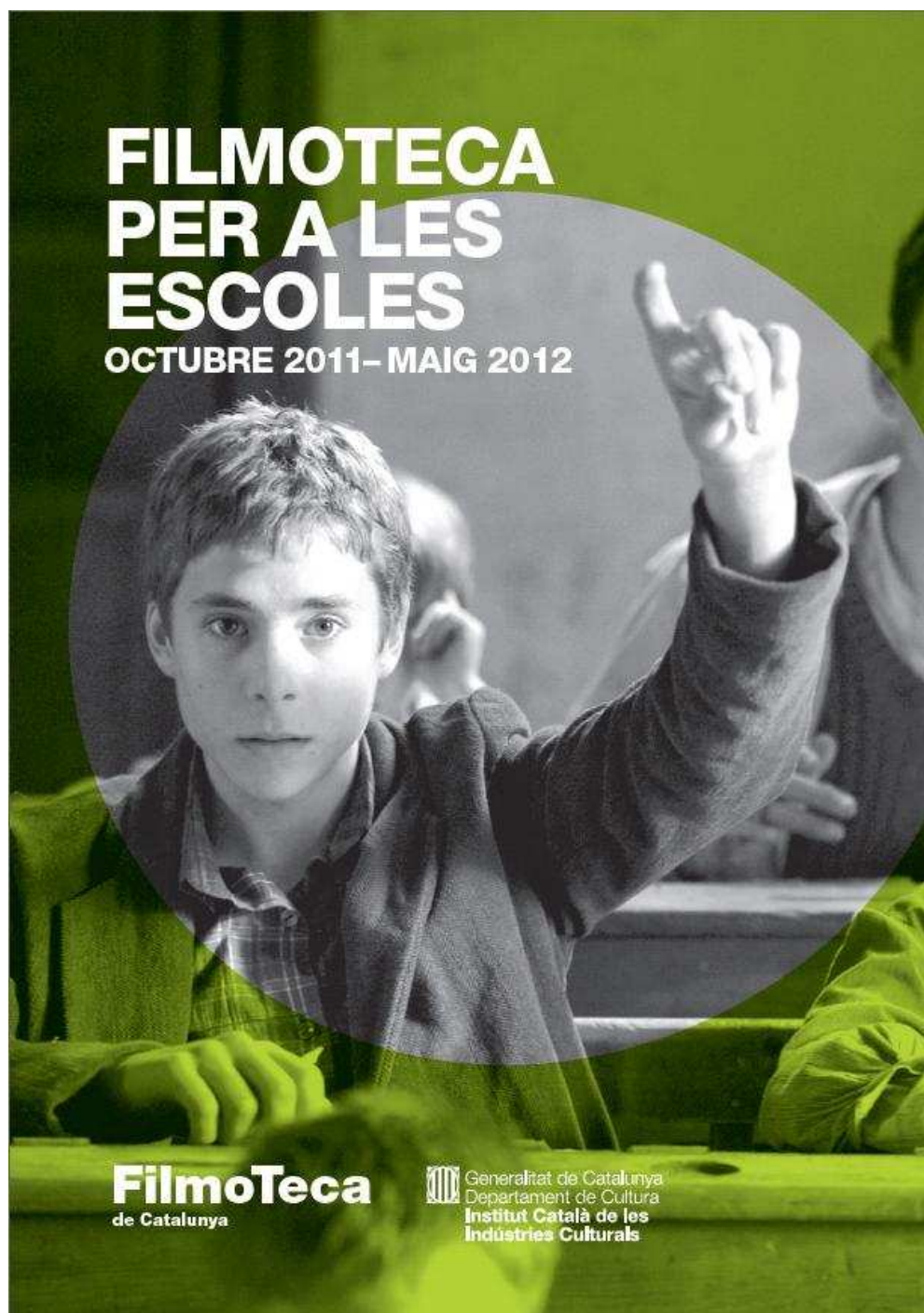




MILLION DOLLAR BABY, DE CLINT EASTWOOD (2004)

Quadern elaborat per A Bao A Qu (www.abaoaqu.cat)

APUNTS GENERALS PEL TREBALL A CLASSE (ABANS I DESPRÉS DE LA PROJECCIÓ).....	3
INTRODUCCIÓ ABANS DE LA PROJECCIÓ.....	3
TREBALL A CLASSE DESPRÉS DE LA PROJECCIÓ.	4
> AL BLOC.....	5
> PRÀCTIQUES DE CREACIÓ (FOTOGRAFIA I CINEMA).....	5
 <i>MILLION DOLLAR BABY, DE CLINT EASTWOOD (2004)</i>	
CLINT EASTWOOD.....	6
L'ARGUMENT	7
EL GUIÓ I LA CONSTRUCCIÓ DE LES EMOCIONS	9
> La boxa com a metàfora.....	9
> La narració en off.....	9
> Els personatges.....	10
ELEMENTS FORMALS	11
> La llum	11
> Els moviments de càmera	12
COMENTARI DE FRAGMENTS	13
> Primer diàleg al passadís [3'; cap. 2].....	13
> L'Scrap mira la Maggie [13'; cap. 5]	13
> El pacte [30'; cap. 8]	14
> Famílies [1h 11'; cap. 12]	14
> A la benzinera [1h 12'; cap. 12]	15
> Trajecte en cotxe [1h 13'; cap. 12]	16
> Cartes retornades [1h 44'; cap. 17]	16
PISTES DE TREBALL (TEMÀTIQUES I FORMALS).....	18
> Els aspectes formals	18
> El relat i els personatges	18
> Altres possibles elements de treball.....	18
 CONTACTE	 20

A continuació es recullen alguns apunts per preparar la projecció i pel posterior visionat i comentari a classe.

INTRODUCCIÓ ABANS DE LA PROJECCIÓ
--

- Abans de veure el film, es tracta sobretot de despertar l'interès i el desig dels alumnes; mai no revelem res referent a l'argument.

- Fem que els alumnes siguin conscients del privilegi que és poder veure la pel·lícula en sala, projectada en 35mm i en versió original subtitulada. És important que els alumnes sàpiguin que és una oportunitat.

- No fem un problema o dificultat dels subtítols. Encarem-ho en positiu. És la millor manera de veure una pel·lícula, ja que és la que permet veure-la com realment la va concebre i realitzar el seu director. També permet assistir al treball dels actors en tota la seva dimensió; qualsevol persona que alguna vegada hagi interpretat (encara que ho hagi fet molt puntualment i no professionalment) sap que la interpretació no passa només per la gestualitat i per les expressions del rostre, sinó que el to de veu i la manera de dir les frases té un valor fonamental.

Si volem posar més èmfasi en aquest aspecte, podem fer el següent exercici: veiem tres minuts d'una pel·lícula (Million Dollar Baby, amb les magistrals interpretacions de tots els actors, és un gran exemple) en la versió doblada i després els mateixos tres minuts en la versió original subtitulada. Es tractarà que escoltem amb atenció i observem les diferències.

Finalment, podem comentar que anem a veure una gran pel·lícula i que el més important és que fem atenció a les tries cinematogràfiques i gaudim del film com a tal; si en algun moment perdem el fil d'algun diàleg no serà en absolut decisiu; podem entendre i gaudir igualment del film!

- A més a més de la preparació general de la sortida i del comportament que hem de tenir, tot i que abans de l'inici de la projecció es comentarà, és important explicar abans que a la Filmoteca, a diferència de les sales comercials, no s'hi pot menjar ni beure. És molt important respectar-ho. També és fonamental mirar el film en silenci, ja que això ens permetrà a tots fer atenció no només a les imatges, sinó també al so. Després ja tindrem temps per comentar tot allò que ens hagi impactat o interessat!

TREBALL A CLASSE DESPRÉS DE LA PROJECCIÓ. APROPIAR-SE DE LA PEL·LÍCULA COMENTANT-LA

Pel treball posterior, és recomanable disposar d'un DVD del film per tornar a veure fragments i comentar-los en detall.

És interessant intentar obrir la reflexió a partir de les inquietuds, interessos, dubtes, comentaris, fascinacions dels propis alumnes. Intentem generar un ambient de treball en què la reflexió no es basa en la transmissió d'un discurs per part del professor als alumnes, sinó que parteix del diàleg i l'observació de totts, de "recordar i mirar la pel·lícula junts" i, així, descobrir-la.

És fonamental crear les condicions perquè el diàleg pugui ser fluid, estimulante i còmode. És interessant, per exemple, canviar la disposició habitual de les taules i col·locar-les en forma d'U. Això ens permet veure'ns tots les cares i alhora la pantalla on projectem els fragments; a més crea un clima més recollit. També és interessant establir unes pautes clares pel diàleg. Per exemple: 1) Mai no interrompem a aquell qui està parlant; 2) Tots els comentaris seran respectats; si ens escoltem, en tots hi trobarem aspectes valuosos.

Podem partir de diversos plantejaments per iniciar el treball de diàleg i comentari:

- Cada alumne o petit grup d'alumnes escull un pla que li hagi interessat especialment
- Cada alumne o petit grup d'alumnes escull una seqüència
- Situacions, moments, escenes que ens han impressionat
- Parlem dels protagonistes i dels seus sentiments (descrivim la seva manera de ser, els recordem en situacions concretes, recordem algunes de les seves frases o actituds...). Després podem analitzar com s'expressen cinematogràficament al film; quines tries expressives fa el cineasta en relació a les emocions dels personatges.
- Recordem els moments musicals del film i quines emocions hi associem
- Explicuem quins espais ens han cridat l'atenció
- Evoquem la llum o el so d'alguna escena i després la busquem al film per analitzar la resta d'elements formals
- Proponem temes de reflexió a partir del film (l'amistat, la relació amb la família, la solitud, fer-se gran, etc.)
- Comentem el final

Totes aquestes qüestions es poden treballar individualment o en grups. És interessant, quan els alumnes exposen les seves tries o comentaris, que tinguin el comandament del reproductor DVD (o de l'ordinador) i busquin ells mateixos el fragment o pla escollit, el mostrin, l'aturin i comentin. També és interessant que no només ho comentin ells, sinó que sempre estigui oberta la participació de la resta del grup. Així, per exemple, es pot plantejar als altres per què creuen que els seus companys han escollit aquest fragment o què els interessa a ells d'aquest moment, etc.

Finalment, és important tenir present que potser allò que més ha interessat o impactat als alumnes és quelcom que no havíem previst. S'haurà d'aprofitar molt especialment. El més meravellós del cinema és la seva capacitat d'apel·lar a les emocions, i a cadascú d'una manera diferent. S'ha de preservar aquesta individualitat i aprofitar-la per enriquir la reflexió del grup. El docent també pot expressar la seva visió no des de la posició del saber, sinó com algú que, igual que els alumnes, ha vist la pel·lícula.

Al quadern s'inclouen comentaris de fragments especialment interessants per aproximar-se a la creació cinematogràfica (p. 13 i següents) així com propostes específiques pel treball posterior a la projecció de la Filmoteca (p. 18 i següents.).

► AL BLOC

El bloc <http://blocs.gencat.cat/blocs/AppPHP/filmotecaescoles/> és un espai privilegiat per publicar tots els textos elaborats a classe: llargs o curts, individuals o col·lectius, en forma de comentari o ficcionals, sobre qüestions temàtiques o formals. Així mateix es poden publicar captures, fotografies i treballs visuals elaborats arran de la sessió.

Després de la projecció publicarem al bloc algunes notes per convidar al comentari i intercanvi entre els assistents.

► PRÀCTIQUES DE CREACIÓ (FOTOGRAFIA I CINEMA)

L'anàlisi de les tries expressives i formals pot ser també el punt de partida per a realitzar una pràctica fotogràfica o cinematogràfica. Al web de recursos www.fentcinema.org trobareu l'explicació detallada de moltes propostes. Si voleu comentar quina pot ser més adient per realitzar tenint en compte les característiques del vostre grup, o si teniu qualsevol dubte sobre el seu desenvolupament, escriviu-nos a abaoagu@abaoagu.cat.

Els dies 15 i 16 de maig durem a terme sessions de projecció i comentari de les pràctiques realitzades, associant el treball dels alumnes a fragments de films o fotografies. Si us interessa assistir-hi, feu-nos-ho saber i així anem seguint el desenvolupament del treball.

CLINT EASTWOOD

Va néixer a San Francisco el 1930 i va créixer a Oakland després de viatjar amb el seu pare de ciutat en ciutat buscant feina durant la Gran Depressió americana. Els seus pares no podien pagar-li estudis superiors i va haver d'acceptar tot tipus de treballs precaris. Va fer el servei militar com a instructor de natació, i això li va permetre estalviar els diners suficients per pagar-se unes classes d'art dramàtic a Los Angeles College. Debuta com a actor el 1953 a *Revenge of the creature*, de Jack Arnold.

Precisament serà com a actor que Eastwood desenvoluparà tota la primera part de la seva carrera. La popularitat que assoleix durant els sis anys de la sèrie televisiva *Rawhide* li permet fer el salt definitiu a la fama el 1964 gràcies al paper protagonista al film *Per un pugno di dollari* (*Per un grapat de dòlars*) de Sergio Leone. Eastwood completa la trilogia de *spaghetti westerns* amb *Per qualche dollaro in più* (*La mort tenia un preu*, 1965) i *Il Buono, Il Brutto, Il Cattivo* (*El bo, el lleig i el dolent*, 1966), ambdues dirigides per Leone. Aquests films acabaran de fixar la seva clàssica figura de dur i sense pietat.

El 1968 Eastwood crea la seva pròpia productora, The Malpaso Company (més tard Malpaso Productions), amb què ha realitzat tots els seus films des d'aleshores. El 1971 dirigeix el primer, *The Beguiled: The Story Teller*, un documental sobre el rodatge de la pel·lícula *El seductor*, de Don Siegel, on interpretava el paper protagonista. A partir d'aquest moment compaginarà la interpretació amb la direcció, que anirà guanyant pes a mesura que avancen els anys. Els seus dos referents més acreditats són els seus mestres Don Siegel i Sergio Leone, tot i que resulta impossible no trobar en els seus films influències dels grans narradors americans com Howard Hawks, Raoul Walsh o John Huston.

El 1982 marca un impuls definitiu a la seva carrera darrere la càmera. Durant els vuitanta dirigeix diverses pel·lícules, totes interpretades per ell mateix: *Firefox* (1982), *Honkytonk Man* (1982), *Sudden Impact* (*Impacte sobtat*, 1983), *Pale Rider* (*El genet pàl·lid*, 1985), *Heartbreak Ridge* (*El sergent de ferro*, 1986) i *Bird* (1989). Finalment, es guanya el respecte de la crítica i dels companys de professió.

Durant les dues dècades següents, Clint Eastwood culmina com a director una carrera personal i intel·ligent, sensible i exigent, i es converteix en un clàssic modern, un home d'ofici que ha recuperat en l'actualitat la manera de fer cinema d'abans, fruit d'un treball rigorós i d'una atenció especial a la narració i la direcció d'actors. En aparent estat d'inspiració permanent, Eastwood lliura al llarg d'aquests anys una gran pel·lícula rere una altra. Algunes de les seves pel·lícules més celebrades han estat: *White Hunter Black Hurt* (*Caçador Blanc, Cor Negre*, 1990), *Unforgiven* (*Sense perdó*, 1992), *A Perfect World* (*Un món perfecte*, 1993), *Midnight in the Garden of Good and Evil* (*Mitjanit al Jardí del Bé i del Mal*, 1997), *Space Cowboys* (2000), *Mystic River* (2003), *Million Dollar Baby* (2004) o *Gran Torino* (2008).

Eastwood segueix estrenant –ara sense actuar– gairebé un film cada any: *Invictus* (2009), *Hereafter* (2010) i properament *J. Edgar* (l'estrena a Espanya està prevista pel gener de 2012). També segueix dedicant-se a la composició de jazz i a vegades –com a *Million Dollar Baby*– es fa càrrec ell mateix de les bandes sonores dels seus films.

L'ARGUMENT

Frankie Dunn (Clint Eastwood) ha entrenat i representat els millors púgils durant la seva dilatada carrera als quadrilàters. La lliçó més important que ha ensenyat als seus boxejadors és el lema que guia la seva pròpia vida: per sobre de tot, protegeix-te tu mateix. Després d'una dolorosa separació de la seva filla (a qui cada setmana escriu una carta que ella li retorna sense obrir), en Frankie ha estat incapaç durant molt de temps d'acostar-se a ningú. No sabem què va passar, però el sentiment de culpa d'en Frankie és tan gran que des de fa 23 anys va a l'església cada dia –moment que també aprofita per treure de polleguera el capellà amb preguntes impertinents–. Tossut i rondinaire, els seus remordiments l'incapaciten per redreçar la seva vida.

El seu únic amic és l'Eddie "Scrap-Iron" Dupris (Morgan Freeman), un ex-boxejador cec d'un ull que s'encarrega del gimnàs d'en Frankie i sap molt bé que rere el malcarat exterior del seu col·lega s'hi amaga un home bo i ferit. Fins que un dia apareix al gimnàs la Maggie Fitzgerald (Hillary Swank).

La Maggie, òrfena de pare i menyspreada per la seva mare i la seva germana, mai no ha tingut gaire coses, però sap què vol i està disposada a fer el que calgui per aconseguir-ho. Només necessita que algú cregui en ella. Però en Frankie es nega a assumir la responsabilitat (i el risc): no entrena noies i, a més, ella és massa gran. Aferrada a la seva màxima ambició, la Maggie s'entrena incansablement cada dia al gimnàs amb l'únic suport de l'Scrap.

Mentrestant, en Frankie treballa perquè el seu protegit actual, Willie, sigui campió. Però el sobreprotegeix ajornant el moment d'enfrontar-lo al combat pel títol (després sabrem que aquesta sobreprotecció és conseqüència del que va succeir molts anys enrere, quan no va tirar a temps la tovallola i l'Scrap va perdre un ull). Fart d'esperar, en Willie deixa en Frankie. Això, sumat a l'indestructible voluntat de la Maggie, ajuda a que en Frankie accepti entrenar-la de mala gana fins el seu primer combat.

Després de la primera fase d'entrenaments, la Maggie es mostra impacient per boxejar, i en Frankie, incapaç d'assumir el risc, la cedeix a un altre entrenador. Durant el combat, però, descobreix que el nou entrenador de la Maggie ha fet un tracte amb l'oponent i decideix recuperar el control sobre la boxadora, que estava perdent el combat; aconsegueix que es refaci i guanyi. Seguidament, accepta tornar a ser el seu entrenador amb la condició d'abandonar-la quan ja en sàpiga prou i trobin un bon manager: quan guanyi el seu "Million Dollar". Amb el pas dels dies, entre ells naixerà una intensa relació paterno-filial.

La carrera de la Maggie resulta meteòrica. Amb els diners que guanya, estalvia per comprar una casa a la seva mare i alliberar-la de la miserable caravana on viu amb la seva germana i el fill d'aquesta. Però la seva mare menysprea el regal per no perdre la pensió governamental i es burla cruelment de la professió de la Maggie. Durant el viatge de tornada, la Maggie constata que només té en Frankie.

La seva fama creix i una ratxa de victòries en una gira per Europa la fa encara més popular. Comença a ser coneguda amb el sobrenom *Mo Cuishle*, una expressió en gaèlic ideada pel Frankie i de la qual la Maggie desconeix el significat. Finalment, en Frankie accedeix a que la

Maggie lluita pel títol femení de pes welter contra l'actual campiona Billie "l'Óssa Blava", coneguda pel seu joc brut.¹

El combat es desenvolupa a Las Vegas. Tot i que al principi sembla que la Billie guanyarà, la Maggie es refà gràcies als consells d'en Frankie. Al final del segon assalt, quan sembla que ja pràcticament té el combat guanyat, la Maggie es gira per anar cap al seu racó donant així l'esquena a l'Óssa, que ho aprofita per colpejar-la. La Maggie es desploma sobre la banqueteta que l'ajudant assalariat (en Dupris va decidir no viatjar) ha tret al ring abans de temps. Es trenca la columna a l'alçada del coll sense que en Frankie pugui fer res per evitar-ho.

La Maggie es queda tetraplègica, immòbil del coll cap avall i incapaç de respirar sense assistència mecànica. En Frankie està sempre al costat del seu lit. Una vegada és traslladada a una residència més propera, reben l'anunci que la família de la Maggie vol visitar-la. Arriben a l'hospital dies després d'estar a la ciutat, després d'una ruta pels parcs d'atraccions de la zona, i acompanyats per un advocat. Intenten convèncer la Maggie que els faci responsables dels seus béns, però finalment ella s'adona de la mesquinesa de les seves intencions i els rebutja. Des d'aleshores, en Frankie es queda sol amb la Maggie, acompanyant-la i cuidant-la. Una gangrena obligarà els metges a amputar-li una cama.

La Maggie acaba demanant al Frankie que l'ajudi a morir. La petició horroritza en Frankie, però després de varis intents de suïcidi per part de la Maggie, i després d'una lluita interior feroç, comprèn que li deu aquest últim acte d'amor. Desconnecta el respirador i li aplica una injecció. Durant la injecció, en Frankie revela a la Maggie el significat de *Mo Cuishle*: "amor meu, sang meva".

La veu que ha acompanyat la història en off explica que després en Frankie va desaparèixer. La narració (la veu en off) resulta ser una carta que l'Scrap està escrivint a la filla d'en Frankie en un intent de mostrar-li "el tipus d'home que era" el seu pare. A l'últim pla creiem endevinar la silueta d'en Frankie rere els vidres del restaurant on va compartir un deliciós pastís de llimona casolà amb la Maggie en un dels seus moments de major felicitat i unió.

¹ Lucia Rijker, boxadora a la vida real, interpreta aquest paper. També va ser ella qui durant el rodatge es va ocupar d'ensenyar a Hillary Swank els secrets de la boxa; l'actriu va haver de guanyar 10 quilos de musculatura i aprendre a pegar. Va aconseguir tanta versemblança que a la pel·lícula no hi ha ni un únic pla rodat amb una doble.

► La boxa com a metàfora

Quan parla del film, Eastwood insisteix una vegada i una altra a recordar que *Million Dollar Baby* no és una pel·lícula de boxa, sinó un film de personatges centrat en les relacions paterno-filials, un tema molt lligat a la seva pròpia autobiografia i recurrent en la seva filmografia, tal com mostren *A Perfect World (Un món perfecte, 1993)* o *Mystic River (2003)*.

Efectivament, quan decideix adaptar juntament amb Paul Haggis dos relats de Jerry Boyd, un entrenador de boxa que els va publicar sota el pseudònim F.X.Toole al volum *Rope Burns*, és la dimensió emocional dels relats el que li interessa mostrar.²

La boxa funciona com a context, com a registre lingüístic, com a univers. Però no són els combats ni les contingències esportives el que fa avançar dramàticament l'acció, sinó les emocions dels personatges, la seva manera d'enfrontar-se a la vida i als altres. La boxa funciona com a metàfora de la pròpia vida, d'una manera de sentir que caracteritza uns personatges immersos en una lluita vital per fer-se un lloc al món.

I si la boxa és la metàfora, el Hit Pit Gym, el gimnàs, més que no pas un lloc podem dir que és un estat d'ànim. Un espai d'enorme densitat dramàtica que Eastwood deu al virtuosisme i la sensibilitat de Tom Stern, director de fotografia, i Henry Bumstead, director de producció. El gimnàs és un espai entre la llum i la foscor, una mena de purgatori de parets escrotonades on els personatges es refugien d'un món que els és hostil mentre esperen quelcom millor per venir (com la Maggie i en Frankie), quedant-se allà perquè no tenen cap altre lloc on anar (Scrap o Danger Barch), i d'on alguns aconsegueixen sortir victoriosos (com Big Willie) o desterrats (com Shawrelle, el boxejador sense cor).

► La narració en off

La manera com el guió aconsegueix connectar els aforismes propis de la boxa amb la veritat emocional de la història és un dels grans encerts del film.

L'off narratiu –que al final sabem que és una carta de l'Scrap a la filla d'en Frankie–, sense caure mai en allò explícit o merament explicatiu, acompanya la història com un contrapunt poètic i ofereix a l'espectador totes les claus emocionals del film:

“La boxa és un acte antinatural, tot va al revés. Enlloc de fugir del dolor vas cap a ell. A vegades la millor manera de donar un cop de puny és retrocedir”. I després: “però si retrocedeixes massa, al final ja no estàs lluitant”. La sentència és una anticipació del dolor que vindrà, i també posa de manifest la imatge de la boxa com a mirall de la paràlisi emocional d'en Frankie, la seva incapacitat per viure, per decidir, per arriscar.

² De fet, és freqüent que Eastwood parteixi de fonts literàries, sovint de baixa qualitat, de les quals aconsegueix destil·lar el seu millor cinema. És el cas de *The Bridges of Madison County*, a partir del text de Robert J. Waller, *Absolute Power* a partir d'Andrew Klavan, o la més notable novel·la de Dennis Lehane, *Mystic River*.

“Algunes ferides són tan profundes o properes a l'os que no pots aturar l'hemorràgia, facis el que facis”. La impossibilitat de sobreposar-se al passat.

“Per sobre de tot, protegeix-te primer tu mateix”. És el motor (o no-motor) emocional d'en Frankie, el lema que guia totes les seves renúncies, que bloqueja la possibilitat d'avançar. Una màxima que, un cop transgredida, revolucionarà la història. L'alliberament només serà possible tallant amb els llastres del passat i, per tant, abandonant qualsevol protecció.

► Els personatges

“Jo no entreno noies”: la premissa inicial de *Million Dollar Baby* és un desencadenant narratiu propi de la comèdia de gènere (la guerra de sexes, la irrupció del femení). La boxa *no és per noies*, i la missió de la nostra protagonista serà *demostrar el contrari* subvertint les monolítiques lleis de l'esport brut. Aquesta premissa es revesteix i alhora es potencia pel contrast entre els dos rols protagonistes (maduresa vs joventut, experiència vs ingenuïtat, escepticisme vs fe incondicional).

No obstant això, la pel·lícula aviat transcendeix les rutes massa usades i els tòpics fàcils, i entra de ple en el terreny del cinema de personatges. El detonant del canvi d'actitud d'en Frankie no serà tant la *insistència femenina* com l'enèsima ensopegada amb els seus propis fantasmes.

Frankie

Frankie Dunn va començar la seva carrera en el món de la boxa com a emplastrador (especialista en tallar hemorràgies dels púgils). Era el millor: un bon home per tenir al racó, com recorda l'Scrap. Tot i així, després del combat en què l'Scrap va perdre l'ull davant la seva impotència (en Frankie no era el manager i per tant no tenia autoritat per llançar la tovallola), es va refugiar al gimnàs per evitar el dolor del ring. Aquesta espina clavada, unida als errors comesos amb la seva filla (no explicats, però presents en cada una de les cartes retornades i en els ulls amb què Frankie mira la Maggie), ha deixat profundes ferides en el Frankie. Refugiat en el cinisme, en els duels verbals amb el pare Horvak i en la lectura en gaèlic de Yeats, en Frankie eludeix qualsevol tipus de risc rere la seva màscara glacial (que tan bé casa amb els trets de l'Eastwood madur). Però aquesta protecció davant la vida (heretada, com hem vist, de la seva filosofia pugilística), aquesta immobilitat emocional, li fa perdre totes les oportunitats que se li presenten, a ell i als seus deixebles. L'arribada de la Maggie i la desertió de Willie porten al seu fidel escuder, l'Scrap, a posar en Frankie contra les cordes i treure'l de la seva fortalesa emocional.

Scrap

Heus aquí un dels grans secundaris que ha donat el cinema en les últimes dècades. Fidel i sagaç amic d'en Frankie, sensata veu de la consciència, testimoni privilegiat i narrador (com el Doctor Watson), la figura de l'Scrap transcendeix el rol clàssic del company fidel i, amb la lucidesa del cec (en aquest cas borni), esdevé guia d'excepció en el laberint d'emocions de la resta de personatges que orbiten al seu voltant. És ell, que ja va veure amb el seu únic ull com en Willie es preparava per marxar, qui posa la Maggie en el camí d'en Frankie. I és ell qui es cuidarà de *ser-hi* en tots els seus moments de dubte, en totes les decisions crucials. El límit

decisiu d'aquest *ser-hi*, l'únic moment de *no ser-hi*, donarà lloc (o crearà les condicions de possibilitat) del gir tràgic de la història. D'alguna manera, ell va estar en l'origen de la immobilitat emocional d'en Frankie, del seu sentiment de culpa; i la seva absència ha de ser decisiva per la purga final d'aquesta mateixa culpa.

Maggie

Se'ns diu que la Maggie és porqueria i que ho sap. Tenaç, voluntariosa, infatigable, també sap que la boxa és la seva única possibilitat de sortir de la misèria –personal i material– a què està abocada la seva vida. I compta amb poc temps: té 31 anys. El seu entusiasme desbordant acabarà contagiant en Frankie. Òrfena de pare, incompresa i menyspreada per la seva família, trobarà en el Frankie la figura del pare absent, la seva única família veritable. L'acord entre la púgil i el veterà entrenador és, per tot això, una adopció mútua.

ELEMENTS FORMALS

La de Clint Eastwood és una pel·lícula d'elevat pressupost, rodada amb un equip tècnic molt gran i amb tots els recursos econòmics i humans propis del cinema estatunidenc. Però això no significa que no sigui una pel·lícula d'autor. Clint Eastwood és un cineasta d'ofici i convicció, amb una estètica (i una ètica) pròpies, i que no descuida cap detall. En aquest sentit, el film és especialment interessant per treballar dos elements formals que juguen un paper fonamental en la construcció emocional de les seqüències: la il·luminació i els moviments de càmera. A aquests cal sumar-hi la música –composada pel propi Clint Eastwood–, que, com és habitual al cinema clàssic, reforça i intensifica les emocions.

► La llum

Million Dollar Baby és un magnífic exemple d'un treball d'il·luminació que parteix de la caixa negra, és a dir, que construeix la llum partint del no res, sense cap condicionant previ. Això és especialment evident al gimnàs, però també es pot observar a casa d'en Frankie o en moltes escenes de l'hospital. Aquest mètode de treball permet desenvolupar plenament una altra aposta fonamental del film pel que fa a la il·luminació: les eleccions relatives a la llum es deuen única i exclusivament a motius expressius. No hi ha cap voluntat naturalista o realista, sinó que la llum és un element plàstic (en moltes ocasions quasi pictòric) al servei de l'expressió dels estats anímics i emocionals.

Analitzant les escenes al gimnàs, per exemple, veurem que el mateix espai està il·luminat cada vegada de manera diferent; la llum no obeeix a elements naturalistes com podrien ser les làmpades o finestres. Podem dir, doncs, que la il·luminació del film és totalment expressiva i emocional.

Un altre element important en relació a les tries de llum és que Eastwood no té por del negre, sinó que, pel contrari, l'utilitza, una vegada més, en favor de les emocions. Contra les convencions més banals del cinema fet "en sèrie" i de la televisió (on la foscor està "prohibida" perquè es parteix de la premissa que sempre hem de veure clarament els personatges),

Eastwood aposta de manera radical per deixar els personatges en la foscor o en la penombra fins i tot (o especialment) en moments extremadament importants de la pel·lícula.

En darrer lloc, pel que fa a la il·luminació, podem fixar-nos en les múltiples declinacions de la relació de llum entre la figura i el fons:

- Fons il·luminat i figura en silueta (quasi a mode d'ombres xineses)
- Fons i figura il·luminats
- Fons completament fosc i figura il·luminada
- Fons fosc i figura il·luminada lateralment o de contra, retallant els perfils
- Fons fosc amb un punt de llum com a pur efecte pictòric

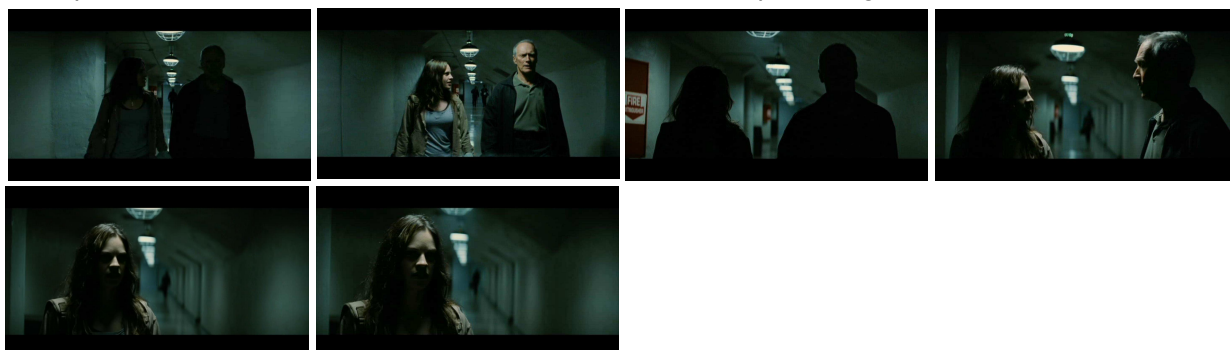
Un altre element interessant relacionat amb la il·luminació és el treball dels tons cromàtics. Al llarg de la pel·lícula són moltes les escenes –sobretot als interiors– banyades per tons cromàtics homogenis. Així, podem veure com el film s'inicia sota una dominant verda o com, més endavant, és el blau el que pren el relleu.

► Els moviments de càmera

Clint Eastwood treballa els moviments de càmera principalment com a motor i vehicle de l'emoció, com a generadors d'una major identificació de l'espectador amb els personatges o com a intensificadors de l'emoció dels personatges. En molt poques ocasions realitza els moviments càmera a l'espatlla i sovint opta pels tràvelings o els desplaçament sobre petites grues. Especialment rellevants pel seu caràcter emocional són els tràvelings d'aproximació (cap endavant) als personatges.

► **Primer diàleg al passadís [3'; cap. 2]**³

Aquesta seqüència és una mostra molt clara del treball d'il·luminació desenvolupat al llarg de tot el film. Sota la tonalitat verda predominant a moltes de les seqüències, les llums zenitals – bastant dures– creen intermitències sobre els protagonistes, que sovint queden en una foscor total, com siluetes negres. Les tries són extremes: els moments en què estan il·luminats pràcticament no veiem els seus ulls. Això és especialment interessant en l'últim pla: és el moment més intens, quan la Maggie rep el “no” rotund d'en Frankie. Eastwood fa una aposta molt clara: sabem el seu dolor sense veure l'expressió dels seus ulls. Un moviment de càmera cap al seu rostre intensifica l'emoció i la identificació amb el personatge.



► **L'Scrap mira la Maggie [13'; cap. 5]**

Quan l'Scrap es disposa a tancar el gimnàs pensant que ja no queda ningú, apaga els llums i, de sobte, a les fosques, sent el cop d'uns punys contra el sac.

Clint Eastwood mostra la mirada de l'Scrap amb un moviment de gran subtilesa i també força complex. Quan es disposa a tancar els últims llums, la càmera s'acosta a l'Scrap en un moviment que té una doble finalitat: per una banda reforça la identificació amb el personatge, per l'altra se situa en la posició que li permetrà mostrar la Maggie entrenant. Així, l'Scrap i l'espectador descobreixen la Maggie al mateix temps i des del punt de vista de l'Scrap. Després d'aquest moviment, Eastwood passa a filmar la mirada en un clàssic pla/contraplà. Es subratlla així la solitud de la Maggie i al mateix temps l'empatia de l'Scrap (que es convertirà en el mediador que convenci en Frankie perquè accedeixi a entrenar-la).



³ S'indica la localització del fragment al film i el capítol corresponent al DVD.

► El pacte [30'; cap. 8]

És una de les escenes fonamentals de la pel·lícula, ja que és el moment en què en Frankie accepta entrenar la Maggie. L'inici de la seqüència rima amb una altra precedent, en què, gràcies a un magistral treball d'il·luminació que no permet distingir el color de la pell del personatge, començàvem intuïnt la presència d'un home a la foscor sense distingir si era en Frankie o l'Scrap. Ara tampoc no distingim el personatge.

La conversa està filmada en un clàssic pla/contraplà en què la mirada circula sense parar entre els personatges, i en què l'enquadrament es tanca progressivament intensificant així l'emoció del diàleg.

El treball d'il·luminació és crucial. Fixem-nos en la construcció de la llum i el fons dels plans. Els enquadraments estan dividits simètricament en dues parts: fons blanc i negre, i els personatges situats sobre el negre i il·luminats lateralment. En els plans d'en Frankie, lleugerament més oberts, Eastwood i Tom Stern (el director de fotografia) matisen el negre amb una petita zona d'il·luminació difosa, molt pictòrica.

El "pacte" es tanca amb un pla perfectament simètric: en Frankie i la Maggie el segellen donant-se les mans al centre de l'enquadrament; la pera de boxa, situada exactament en el mateix punt, fa que la imatge sigui encara més contundent. És un pla radicalment oposat als anteriors: les figures apareixen com pures siluetes retallades sobre el blanc. Un pacte com aquest requereix una forma precisa i perfectament definida.



► Famílies [1h 11'; cap. 12]

La Maggie ja és una gran boxadora: ha guanyat molts combats i molts diners. Ha decidit comprar una casa per la seva mare, que viu amb la filla i el nét en un parc de caravanes. L'escena mostra al mateix temps la insalvable distància entre la Maggie i la seva família, la seva solitud en el nucli familiar, i l'evidència que l'única família que té ara és en Frankie. Eastwood ho explica amb un subtil moviment de càmera.

Tot el diàleg entre mare i filla passa per un clàssic pla/contraplà. Al fons dels plans de la Maggie, però, la presència d'en Frankie, desenfocat, és constant. Al final del diàleg, just després de la cruel burla de la mare, la càmera es desplaça lleugerament: desapareix l'escorç

de la mare i a l'enquadrament ja només queden la Maggie i en Frankie. La càmera deixa enrere l'antiga família de la Maggie i situa la protagonista, ja per sempre, al costat d'en Frankie.



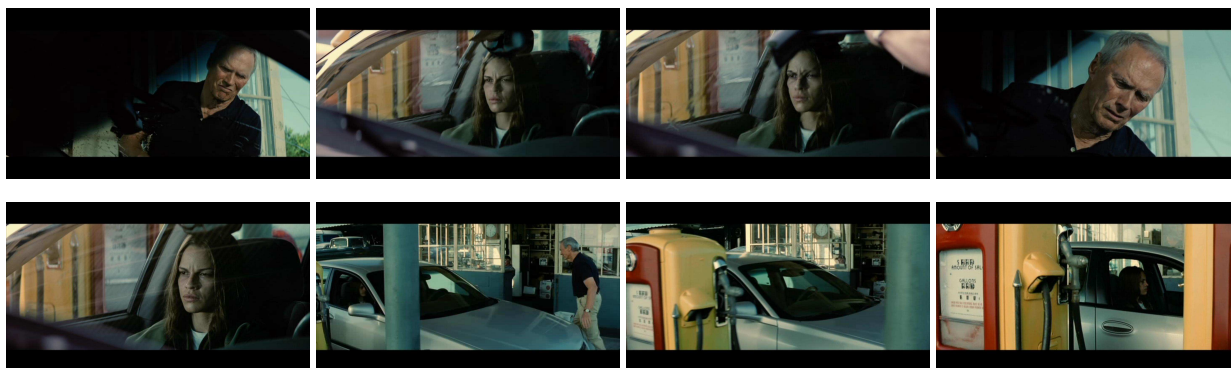
► A la benzinera [1h 12'; cap. 12]

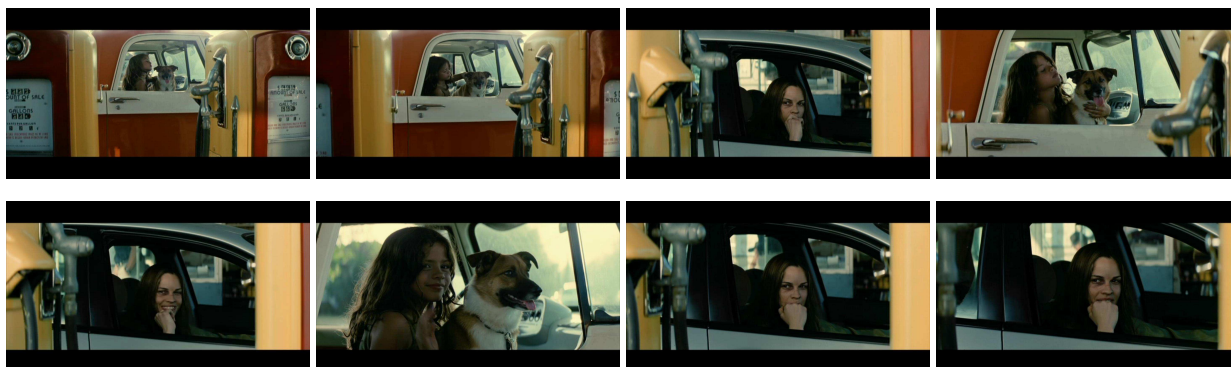
El fragment és una de les mostres més clares de com els moviments de càmera poden generar emoció per ells mateixos i alhora expressar les emocions dels personatges. Tota l'escena es construeix sobre els moviments de càmera i les conseqüents variacions de distància.

L'escena s'inicia amb un pla general que de seguida es posa en moviment per apropar-se a la Maggie, quieta a l'interior del cotxe. Però és un pla d'en Frankie mirant cap a ella el que veritablement ens apropa a la Maggie. És important que ens fixem que mentre el pla d'en Frankie és fix, el pla sobre la Maggie torna a ser en moviment. A més de la identificació que genera el propi moviment d'aproximació, l'aigua sobre els vidres contribueix a intensificar el torbament de la Maggie. Segueix un altre pla d'en Frankie i de nou el pla de la Maggie, que continua absorta, sense ni tan sols adonar-se de la mirada d'en Frankie. Ara la càmera resta estàtica.

Tornem a un pla general i després d'un ràpid moviment lateral la càmera s'atura entre els dos sortidors de benzina que emmarquen la Maggie a l'interior del cotxe. S'inicia aleshores un pla/contrapla en què la càmera avança sempre en *tràveling* endavant fins arribar al primer pla de la nena i de la Maggie. Només el seu rostre és important (tant és així que quan en Frankie s'asseu al cotxe tot just distingim la seva silueta en la penombra). També es pot percebre aquí la importància del moviment cap endavant observant que Eastwood no es preocupa perquè la distància entre la càmera i la Maggie es mantingui coherent entre un pla i un altre (en algunes ocasions arrenca des de més endarrere de la posició on ha acabat en el pla anterior), sinó que se centra justament en el moviment, que és el que genera l'emoció.

L'escena i la mirada de la Maggie sobre la nena amb el gos, que li torna el somriure, possibiliten també –en el nivell del guió– el diàleg posterior, en què en la intimitat de la nit la Maggie explicarà a en Frankie la història del seu gos, que el pare va haver de sacrificar. Un motiu que tornarà dramàticament al final del film, quan la Maggie demani a en Frankie que faci per ell el mateix que el seu pare va fer pel gos.





► Trajecte en cotxe [1h 13'; cap. 12]

Les escenes a l'interior d'un cotxe sempre són especialment difícils d'il·luminar: quina llum es posa sobre els actors en un cotxe que està circulant de nit quan, en realitat, no hi ha cap llum? Sovint la solució és plana: s'il·lumina els personatges amb una petita llum constant.

Però aquí Eastwood opera una tria molt expressiva que contribueix decisivament a l'emoció de l'escena. Els llums exteriors i intermitents creen un ritme i uns batecs lluminosos extremadament potents. Quan deixa a les fosques els personatges es crea una intimitat subratllada, precisament, pels moments en què les llums, suaus, deixen veure els rostres dels protagonistes. La il·luminació reforça així la situació i el caràcter dels personatges: les emocions són contingudes, només s'insinuen.



► Cartes retornades [1h 44'; cap. 17]

La primera tria cinematogràfica que contribueix a expressar l'estat emocional d'en Frankie és la d'iniciar l'escena amb un pla des de darrere de la porta, fragmentant així la figura del personatge. Ho reforça la posició de la càmera, que enquadra en Frankie en contrapicat. I novament, després del pla de la carta, és el moviment de càmera el que intensifica la identificació amb el personatge. El moviment d'apropament al rostre d'en Frankie fins el primer pla està fet amb la càmera a l'espatlla, de manera que la lleugera tremolor de la càmera també contribueix a generar l'emoció.

Fixem-nos també, una vegada més, en el fons dels plans d'en Frankie, treballat novament de manera pictòrica gràcies a les tries d'il·luminació i de poca profunditat de camp (deixant el fons desenfocat). En aquesta seqüència, igual que en el primer diàleg al passadís, Eastwood

treballa amb una dominant de color molt forta (entre el verd i el blau) que també contribueix al to emocional del moment.

Pel que fa al guió, si Eastwood condensa tantes emocions en aquests plans també és perquè quaranta minuts abans una altra escena simètrica narrava la rutina d'en Frankie quan rep les cartes que la seva filla li retorna (i que ell guarda meticulosament a l'armari).



► Els aspectes formals

- > El treball d'il·luminació a *Million Dollar Baby* és magistral i en alguns moments assoleix una força expressiva i emocional extraordinària. Podem començar a analitzar-lo intentant descriure la llum del film; després podem recordar moments en què la llum juga un paper especialment important.
- > En relació amb el treball de llum, un dels elements més importants és la foscor, el treball amb el negre. Quins moments foscos recordem? Què aconsegueix Clint Eastwood amb l'ús de les zones de penombra? Quines sensacions o emocions genera?
- > Un altre element formal important són els moviments de càmera. En recordem algun en particular? Com era? Què ens ha suscitat com a espectadors?

► El relat i els personatges

- > Scrap, l'amic d'en Frankie, juga un paper fonamental al llarg del film. Com descriuríem la relació que manté amb en Frankie? En quins moments les seves accions o les seves paraules són determinants en el decurs de la narració?
- > La veu en off de la pel·lícula correspon justament a l'Scrap. Per què pensem que Eastwood i Haggis (co-guionista del film) li han cedit a ell la paraula? Què aporta a la narració el fet que sigui ell qui l'acompanyi amb les seves paraules i, per tant, amb la seva visió del que ha succeït?
- > Pot ser interessant posar en relació *Million Dollar Baby* amb les estructures clàssiques de la tragèdia, i fins i tot comparar alguns aspectes amb la tragèdia grega. Així, per exemple, podem treballar conceptes com el destí o la culpa i analitzar com s'elaboren al llarg del film. Encara en relació amb la tragèdia grega i la tradició literària posterior, es pot fer una recerca sobre el paper dels cecs.
- > Sense necessitat de treballar la tragèdia grega, podem reflexionar sobre les nocions de destí, fatalitat, culpa.
- > Tal com s'introdueix al dossier, pot ser interessant fer un treball que recorri la veu en off de l'Scrap recercant i analitzant les metàfores del món de la boxa que són transportables a la vida (dels personatges i més enllà).

► Altres possibles elements de treball

- > Evidentment, el film pot portar a parlar sobre l'eutanàsia. En aquest sentit, és interessant el plantejament d'Eastwood enfrontant en Frankie amb les seves conviccions catòliques. La contradicció interna, profunda, és un element més d'anàlisi que allunya dels discursos establerts i, per tant, permet reflexionar amb més profunditat sobre la situació.

En aquest sentit, també és interessant pensar en altres possibles contradiccions a les quals ens pot conduir la vida; situacions en què les conviccions que creiem tenir molt clares i de les quals ens sentim segurs trontollen. Finalment, aquesta qüestió torna a aproximar-nos a la figura de l'heroi tràgic, que per actuar segons el que considera el bé necessita trencar amb una llei que fins aleshores considerava vàlida i fonamental.

- > Com imaginem la vida d'en Frankie després del que ha succeït, quan sembla haver desaparegut? Es pot demanar als alumnes que escriguin un text sobre això.
- > També pot fer-se un exercici d'escriptura imaginant una possible carta d'en Frankie a la seva filla.

CONTACTE

Filmoteca per a Escoles

935 565 198

<http://blocs.gencat.cat/filmotecaescoles/>

filmoteca.escoles@gencat.cat

Associació A Bao A Qu

www.abaoaqu.cat

<http://www.facebook.com/pages/Associacio-A-Bao-A-Qu/158553550858781>

e-mail: abaoaqu@a-abaoaqu.org

tel. 93 285 31 81

c/ Encarnació 42 local 4

08024 Barcelona