

Gran Torino: simetries

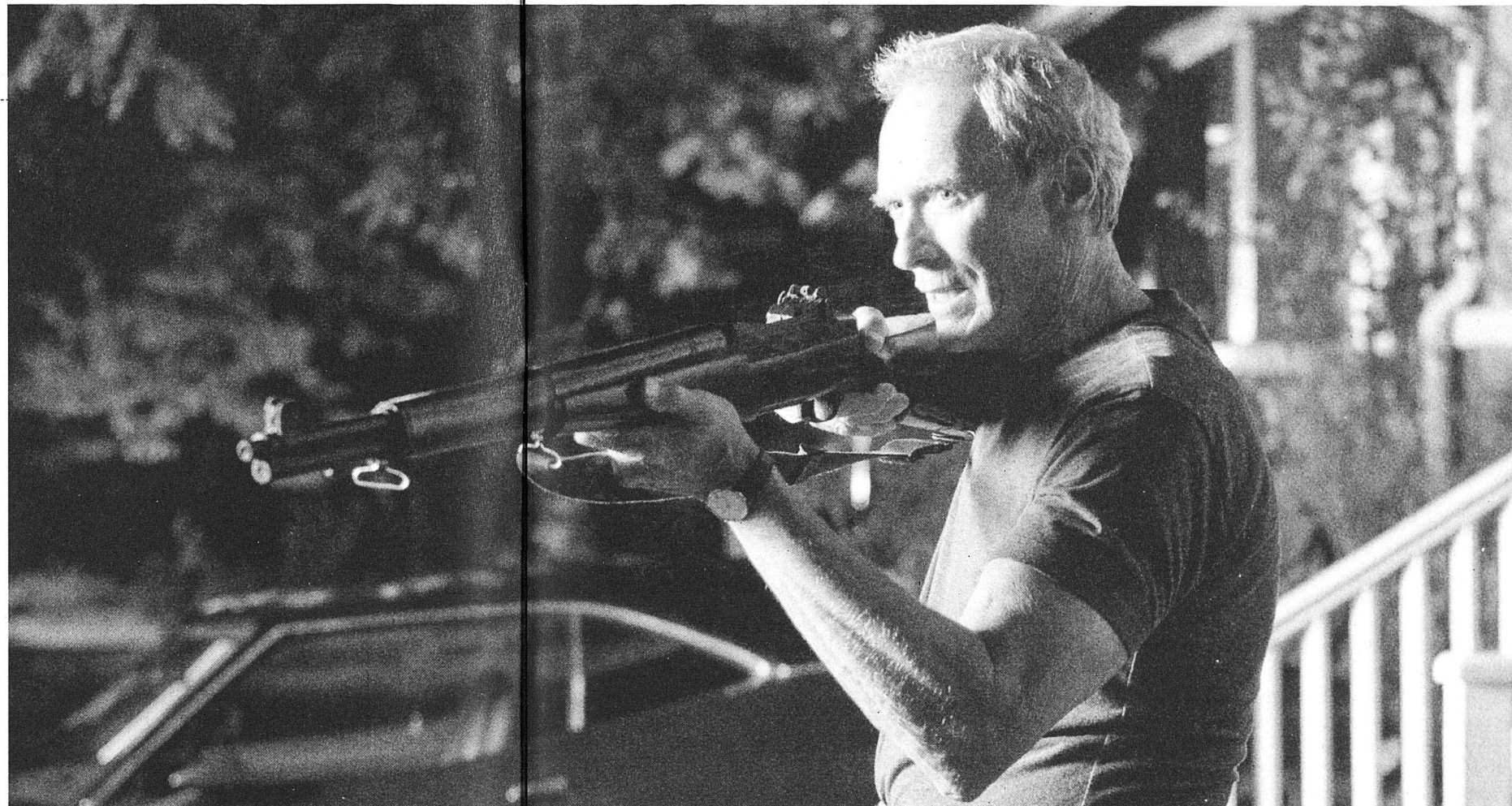
Carles Fabregat

“Gran Torino es veu llastrada per la seva forçada condició autoconscient de comiat ritual”, escrivia Jordi Costa a la revista *Fotogramas*. I si inaugurarem el present article amb les seves paraules és per deixar clar d'entrada que —contràriament a la seva opinió— cas que aquesta pel·lícula tingués reservat un lloc a la història, seria precisament pel seu estatut de testament interpretatiu atorgat per Clint Eastwood mateix, hàbil recurs pel qual ens hi encarem amb l'emoció per la pèrdua ja enduta de casa.

Des de fa temps es fa difícil llegir un comentari a propòsit d'aquest director, que no sigui en la seva qualitat de “clàssic contemporani”, atribuïda pels fidels seguidors de consignes a mode de salconduit. Qualitat que demostra almenys en un parell de seqüències de *Gran Torino*, pel seu domini d'allò que abans es coneixia per “economia de llenguatge”, justament ara que la més senzilla de les seqüències necessita un excés de subratllats. La fugaç mirada del protagonista, Kowalski, al cartell de la paret del seu garatge —abans despenjat per un tir fortuït—, operarà així en el públic a manera de metàfora de l'incident que omet al seu interlocutor. En una altra ocasió, una simple telefonada al fill —aparentment sense objecte—, amb els resultats d'una anàlisi mèdica a la vista, informarà l'espectador de la gravetat del seu estat, sense que la cinta en subministri cap altra dada suplementària.

Ara bé, una cosa és l'economia de llenguatge —modèlica en els exemples esmentats— i una altra molt diferent l'esquematisme, espina dorsal de *Gran Torino* a la manera de pilar central de la seva estructura. Eastwood s'ho planteja com una oposició de contraris, en molts dels casos intercanviables. L'Amèrica dels vells immigrants (amb bandera al porxo) enfront l'Amèrica dels recent arribats; els dos funerals que obren i tanquen el relat, oficiats pel mateix sacerdot (alguna cosa s'ha transformat no obstant entremig); Kowalski i l'àvia *hmong* (a qui acaba confiant la seva quissona, com una forma de traspàs de poders); la relació, en certa manera paral·lela, establerta amb el capellà i amb el jove xinès, susceptible d'engrandir la seva figura com a oficiant d'un ritus de pas (tal volta de dos); i finalment totes les modalitats d'enfrontaments entre col·lectius racials: xicans contra xinesos, negres contra asiàtics, etc.

La seva fidelitat a la premissa, però, acabarà per produir arquetips en lloc de personatges dotats d'un bagatge de llums i ombres. Contribueix a aquest desplaçament el fet que, per al seu epitafi com a actor, hagi escollit les constants del *western* (que va subvertir magistralment a *Sin perdón*), gènere que de per si tendeix a la fixació de l'arquetip: l'heroi solitari obligat a desafiar en duel a tot aquell qui traspassi els límits de la llei, sempre a punt per a la defensa i preservació de la unitat



bàsica de la família enfront els bandits, però privat de construir-ne una de pròpia. Algú l'únic bé conegut del qual és la seva cavalcadura. En aquest cas el *Gran Torino*, un Ford del 72 esdevingut símbol del seu pas per aquest món, i alhora de tot un món perdut ja per a sempre, extensiu a la pròpia Nord-amèrica.

A pesar que Eastwood/Harry Callahan es redimeixi d'algunes de les seves antigues imputacions gràcies a l'abans comentada tensió entre contraris, la pel·lícula continua evidenciant certes contradiccions: si bé ens mostra —tot sortint d'un funeral— els americans ja establerts, en l'acte de creuar-se amb els nous immigrants que acudeixen a un natalici just a la casa del costat —símbol de la inevitable renovació—, i si bé veiem admetre al vell Kowalski que en el fons té més en comú amb aquests recent arribats, als quals observa amb reticència, que no amb aquells qui hauria de considerar els seus (es tracta doncs d'una qüestió de cultura, no de genètica), no pot evitar, per un altre cantó, prendre els atributs genitals com a patró masculí, homologant-los al grau de valor personal, o confondre una deficient capacitat comunicativa amb l'exabrupte viril, i atribuir com a propi dels homes una certa complaença en el victimisme verbal, a causa de las arbitrariedades sofertes ja sigui de mans dels seus superiors jeràrquics o de l'esquiva fortuna.

Si alguna cosa es veu especialment perjudicada per aquest esquematisme és la relació, central d'altra banda, entre Kowalski —el veterà de Corea refractari als canvis— i Thao, el jove xinès de l'ètnia *hmong*; relació a la qual manca la necessària complexitat, perquè el rude “ex marine” no afluixa fins molt cap al final en la seva rigidesa, mentre el noi es manté llargament en el seu estupor. De fet, el primer mai sembla valorar tant el segon com per justificar transmetre-li el seu saber, ni aquest admirar-lo tant com per prendre'l per model.

Una mirada més atenta ens informa d'una altra relació, molt més carregada de sentit: la que s'estableix entre el vell justicier i la germana de Thao, substitució del romanç entre el cowboy i la “noia”, aquí absent a causa de l'avançada edat del protagonista. Serà la càrrega latent en aquest vincle la que subministrarà la intensitat que travessa un dels escassos moments veritablement emotius de la història, quan l'al·lota aparegui violentada per una banda de la seva mateixa ètnia. Al final són els propis i no els estranys aquells susceptibles de fer-nos més mal, vindria a ser el corol·lari.

Però allà on el film mostra el seu rostre més elemental és en els jocs de paraules per mitjà dels quals el vell cowboy aireja la seva rudesia, que un voldria carregar del costat del doblatge més que a la caiguda d'un cineasta amb talent: “jamón”

com a paràfrasi de *hmong* o “atontao” a costa de Thao (sempre a la versió espanyola, és clar) i, ja en el sùmmum de la caiguda lliure, “Yogur” por Yowa, per a referir-se a una de les belles al·lotes del veïnat. Per si tot això fos poc, l'espectador ha de suportar tota l'estona —a manera de apel·latius xocants— epítets del tipus de “pato laqueado” o “rollito de primavera”, quan no “marieta” o “rata de alcantarilla”.

Com que tot aquell cowboy qui presumeixi de ser-ho ha de tenir un passat del qual eximir-se, Walt Kowalski ve carregant al capdavant de més de cinquanta anys amb el pes d'una culpa, per un succés la víctima del qual fou un jove coreà; falta que ara tindrà oportunitat de redimir en la figura d'aquest altre jove asiàtic, dins del joc de simetries proposat pel director, qui per moments sembla prendre per referent l'esquema mestre/aprenent de *Karate Kid*, sols que aquí serà l'alumne oriental qui aprengui a enfortir l'ànima per la via de disciplinar el cos de la mà d'un guia occidental.

Queda per al record la magnífica peça *Gran Torino* —escrita per Clint i musicada per Kyle Eastwood—, que desgrana amb veu melosa el cineasta mateix sobre el fons d'uns serens, quasi extasiats, títols de crèdit, que informen del que podria haver donat de si aquest film, de no haver estat més generós en intencions que no en resultats. ■