

# *La causa del rebelde en el cine/I*

## El nacimiento de una saga

DANIEL GONZALEZ DUEÑAS

Permutaciones y combinaciones de imágenes comprenden el juego del mundo (...) El cine nos devuelve al ánimo, la religión de la materia que da a cada cosa su particular divinidad y ve dioses en todas las cosas y todos los seres.

Jim Morrison

### **I Los inicios tentaleantes**

En los años cincuenta surge la primera guerra confusa, sin causa claramente definida para el público norteamericano: Corea es un conflicto al que ya no recubre una capa de ideas ("ideario") que la haga políticamente "coherente". Esta gota derrama el vaso en el ánimo de la juventud estadounidense: el malestar general, la angustia de posguerra, la amenaza constante de la Bomba, la imborrable huella de Hiroshima, la guerra fría y la represión macartista determinan el fin del *american dream*, cuestionado por un movimiento contracultura] cuya característica es la creciente desconfianza hacia la política, la tecnocracia y los valores sociales. El cine hollywoodense sintetiza la *youth culture* en la figura del rebelde: amargo, frío, confuso. Si bien las primeras películas centradas por esta figura reflejan contextos ingenuos, seres a fin de cuentas inofensivos, con ello se sientan las bases para una saga colectiva que habrá de ir construyendo, con el paso de los años, los rasgos de un solo protagonista: el que nace con Marlon Brando (*El salvaje*, Lazlo Benedek, 1953) y se mitifica con James Dean (*Rebelde sin causa*, Nicholas Ray, 1955).

En los años sesenta el pesimismo se declara: la guerra de Vietnam borra los últimos reductos triunfalistas. El cine deja atrás la dulcificación al dar entrada al rebelde y su culto a la violencia y el nihilismo —aunque se trata, como siempre, de "dar cabida" al descontento para saturarlo de sí y volverlo vehículo de descarga y no de recarga social. La saga continúa con Peter Fonda en *Angeles salvajes* (1966), bajo la siempre alucinante batuta de Roger Corman. Una primera y muy singular variante es introducida por Tom Laughlin, que bajo el seudónimo "T. C. Frank" crea un híbrido singular al reunir alegato pacifista, mística india y karate coreano en el personaje de Billy Jack, mestizo y ex-boina verde (se trata, por supuesto, de *Nacidos para perder*, 1966, y secuelas).

Mientras la estrategia hollywoodense se encuentra mayoritariamente ocupada en otras áreas, esos años de tentaleo son fértiles para las expresiones indirectas: así *La leyenda del indomable* (Stuart Rosenberg, 1967), en la que Paul Newman revierte aquella vieja ladera filmica de los temas carcelarios a través de un personaje que una y otra vez se opone al aparato de poder y que lleva como férrea vocación menos la libertad que la sistemática, ciega y visceral ruptura de las cadenas. (Una rebeldía muy singular "Cool Hand" Luke —el personaje desempeñado por Newman— no busca liberarse sino escapar sin fin del

cautiverio: si el aparato represivo no existiera, Luke lo inventaría). El final de esa década es también fácil para los vericuetos; por ejemplo, se presenta la autoparodia antes de que en verdad exista algo que parodiar, en tanto el mito Dean no ha sido hasta entonces bien leído —si es que alguna vez lo ha sido—: en *Salvajes en las calles* (Barry Shear, 1968), una superestrella del rock deviene presidente de los Estados Unidos.

Este filme tiene un final significativo: una vez que los jóvenes han encarcelado a los adultos "disidentes" y son ahora los detentadores del poder, deben enfrentar la rebeldía de los niños, prontamente opuestos a la nueva ortodoxia. Así sea de todo involuntario, la cinta específica que la rebeldía no es un mero duelo por el poder, y que cambia de nombre en cuanto se detiene. De modo no menos inadvertido, parece aseverar que el llamado "conflicto generacional" es una trampa tendiente a prever la "necesaria e ingenua" disidencia de la juventud: esa jugada pretende institucionalizar la inconformidad como "mal inevitable", "etapa previsible y pasajera" del futuro adulto que deja atrás las ilusiones y a medida que se incorpora amargamente al aparato —a través de una actitud *realista*— se vuelve "más sabio y más triste".

En esta etapa el rock sufre un proceso de endurecimiento, se hace más *pesado*, cobra mayor volumen como manifestación de un desafío. Dos documentales registran los más importantes conciertos masivos y el apogeo de la corriente *hippie* con su demanda de una nueva forma de vida: *Monterey Pop* (James Desmond, Barry Feinstein, D. A. Pennebaker, Albert Maysles, Roger Murphy, Richard Leacock y Nick Proferes, 1968) y *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1969). La llegada de un significativo *outsider*, Dennis Hopper, provoca un oportuno ajuste de cuentas. A partir de un guión escrito con las colaboraciones de Peter Fonda y Terry Southern, Hopper realiza en 1969 su filme debutante, *Easy Rider* (no demasiado erradamente rebautizada en español como *Busco mi destino*). La película obtiene un premio especial en el festival de Cannes y se convierte en cinta "de culto": ante el abrupto éxito en taquilla, Hollywood se percata de la fuerza de un sector cuya efervescencia creía suficientemente mediatizada.

Los dos motociclistas de *Easy Rider*, Wyatt (Fonda) y Billy (Hopper), llevan en el nombre la ironía desmitificadora: ¿Wyatt Earp?, ¿Billy the Kid? Ambos, inexpresivos hasta el autismo, realizan un viaje catártico corroyéndolo todo a su paso y mostrando la escoria de un sistema que ha suprimido la libertad individual. En la banda sonora se escuchan, como nunca antes en la pantalla, sonidos de una rabia sorda, de un agudo desencanto: Byrds, Steppenwolf, Hendrix, Electric Flag. A partir de esta obra el rebelde recupera la energía dispersa y muestra una riqueza no fruto del tentaleo sino de la decidida inmersión. Por fin *Rebelde sin causa* cuenta con una buena lectura; al menos el hallazgo estriba en imponer el acento sobre "rebelde" y no —como Hollywood insiste en colocarlo— sobre "sin causa"

## II La gente de lluvia

La virulencia de *Easy Rider* da pie a multitud de secuelas heterogéneas. Sin embargo, apenas algunas de ellas saben heredar la demanda y el manifiesto contracultura]. Las voraces copias, deslumbradas por la insólita dimensionalidad de Wyatt y Billy, permanecen en la superficie elevando como protagonistas menos al rebelde que a sus fetiches y despojando a éstos de raíces, de su carácter de signo propiciatorio, de bofetada desaletargante. Las secuelas mayoritarias siguen insistiendo en la rebeldía a lo Cool Hand

Luke: visceralidad como única postura vital opuesta a un detritus omnipotente e inevitable. Una evidencia surge de ese "realismo" que intenta conciliar rebeldía y cotidianidad: contemplado como filón, el hallazgo desaparece.

*Easy Rider* no es sólo el primer producto de la saga consciente de sí mismo; también inicia el subgénero de la *road picture*, la saga de las carreteras en la que se formarán cineastas como San Peckinpah o Wim Wenders. Ambas características del filme de Hopper determinan en más de un sentido la primera obra madura de un cineasta de su generación: Francis Coppola había dirigido dos largometrajes "de ejercicio" (*Demencia 13*, 1963; *Ya eres un hombre*, 1966) y un pavoroso encargo (el musical *El valle del arcoiris*, 1968, con Fred Astaire). Su cuarto largometraje, si bien bajo el ala del melodrama, se inserta en la saga del rebelde y aporta un matiz inopinado: el rol protagónico está a cargo de una mujer.

Rodada en 1969, *The Rain People* (tristemente rebautizada en México como *Dos almas en pugna*) narra la historia de Natalie (Shirley Knight), un ama de casa que de súbito abandona su asfixiante cotidianidad y se lanza a la carretera en busca de sí misma. Su viaje en esa camioneta que antes sólo utilizara para ir al supermercado, simboliza una doblemente dolorosa iniciación: en el camino acepta transportar durante un trecho a un hombre cuyo registro no es tanto el de rebelde como el de *outsider*: Killer (James Caan) es un exjugador de fútbol americano que adquiriera su mote ("asesino") de la violencia que empleaba en ese deporte; tras recibir una grave lesión en la cabeza —que invierte su carácter y lo lleva de la ferocidad a la tersa benevolencia—, Killer ya no resulta útil al sistema: éste lo expulsa de su seno, arrebatándole tamaño y realidad.

Concentrarse en la figura del *outsider* constituye el mayor acierto en la obra filmica de Coppola y determina sus momentos más profundos; sin embargo, acaso nunca volverá a tal registro con la fortuna con que dibuja a Killer. Una vez establecida la pareja central del filme, la balanza recalifica a Natalie: ella misma es menos una rebelde que una inconforme; el viaje de *Dos almas en pugna* dista de poseer el devastador sentido ritual de la odisea de *Easy Rider*, y no obstante, ambos transcurso revelan el mismo mundo putrefacto. Bajo idéntica mecánica de reciprocidades ocultas, los personajes de Coppola iluminan a los de Hopper: Wyatt y Billy no son una pura fachada vistosa y sus figuras se muestran como el respectivo amurallamiento de una sola interrogante sensible, de una sed de absoluto refrenada por un orbe de infinita aridez.

Habitante de un limbo de exasperada inocencia, Killer habla de Natalie de la "gente de la lluvia", a través de una cantinela infantil:

*The rain people is people made of rain.  
When they cry they disappear all together, 'cause they cry themselves away.*<sup>1</sup>

Con esta mención, Coppola abre el ámbito no sólo de la cinta sino de todo un espectro generacional; ante filmes como éste, el conservadurismo hollywoodense enfrenta una crisis severa: ¿cómo sujetar el realismo y mantenerlo en calidad de bozal, si una obra que cumple con los principios "realistas", a la vez permite la presencia de una dimensión poética? Para la Meca del cine, en cierto modo resulta sencillo saturar y ahogar los elementos exteriores del rebelde (sus fetiches, tics, manías); sin embargo, ¿cómo evitar que el filme de Coppola sea llamado *realista* (y, en la confusión de términos, que por tanto se le reconozca realidad) si en primera instancia parece respetar las leyes del feroz decálogo? ¿Cómo "saturar" lo sutil, lo etéreo e indirecto, los *transparente*? El ataque

estratégico se dirige entonces a otros flancos: *The Rain People* recibe una banalización a posteriori; la estrategia exige al público que mida el filme con el rasero de ese género que el propio discurso bordea deliberadamente: el melodrama. Nada que ver con la saga del rebelde —hace inferir el estratega—: se trata de una más de las historias protagonizadas por *losers* (perdedores) y que a la vuelta de los años será llamada "tono menor". (Este malentendido que es impuesto a la cinta resulta muy eficiente, como prueba el título dado a la película en España: *Llueve sobre mi corazón*).

El cuarto largometraje de Coppola no se cimenta tanto en sus dos protagonistas, como en la referencia que uno de ellos hace con respecto a seres que habitan al margen de las sequedades confinantes. La "gente de la lluvia" —o mejor, la *gente de lluvia*— equivale a los comodines de la baraja; su lucidez implica el más truculento de los castigos: el aparato los desconoce, arrojándolos del consenso que define a lo real. Son *outsiders* en la más pura acepción del término: *nadie los ve*.

Con una extrema sutileza que evade las trampas de la "explicación directa" —fuente de sobreentendidos y de leyes inferidas—, Killer describe a esos exiliados: ellos no pueden llorar porque se desintegran: se llueven. Donde el convencional melodrama hollywoodense lee: "estos desterrados lloran su fracaso existencial", la poesía corrige con su absoluta carga de realidad: "la gente de lluvia se llora a sí misma" y, más preciso aún, *se llueve a sí misma*. (Años después, otro de los filmes de esta estirpe, *Blade Runner* (1983), de Ridley Scott, deberá su hondura metafísica a una variante de la misma metáfora: "lágrimas en la lluvia").

La gente de lluvia no es "real", pero esto sólo significa que tales seres ya no disponen del espejo adulterado que domina al definir la realidad. Por ello, porque no son reconocidos, sin duda detentan mayor realidad que sus "semejantes". De ahí la gran incomodidad que despierta su mera presencia, el ataque *instintivo* de que son objeto, la rabiosa venganza que obtienen apenas dejan el camino y se adentran en esas atroces islas del falso orden que el sistema llama "la" realidad.

Al rebelarse, Natalie deja ciegamente su isla apacible (a la que sigue ligada, como muestran los esporádicos telefonemas que hace a su esposo desde diversos puntos del camino). Sin embargo, la profundidad de su desarraigo no será notoria sino hasta la llegada de Killer; éste ha sido expulsado, aquélla ha roto un ahogo intolerable. Ese hombre, que hizo su casa en la intemperie, pasa de una llovizna a un aguacero; esa mujer, que en principio sólo quiere dejar su casa atrás sin perder un cobijo análogo (simbolizado por la camioneta en que viaja, prolongación móvil del "hogar"), cambia una sequedad por la extrema aridez. Y con todo, algo muy interno los une por el corto circuito que se produce al estar juntos: un primer compromiso con el mundo.

Natalie descubre en Killer un espejo doloroso; para librarse de él sin remordimientos de conciencia, le consigue empleo en un siniestro chiquero provinciano. Cuando más tarde el azar la lleva de regreso a ese sitio, descubre que el *outsider* ha provocado una crisis en el orden detritico al liberar a los animales grotescamente enjaulados. (Este acto simbólico retornará una sola vez en la obra posterior de Coppola a través de esa dimensión indiscernible, cuando catorce años después el cineasta ruende el gran manifiesto de la saga: *La ley de la calle*. De modo intuitivo, Natalie tratará de sustituir el orden que dejara atrás, por pequeñas islas defensivas: pasará del interior de su camioneta a los cuartos de motel o al asfixiante *camper* en donde habita el policía caminero Gordon (Robert Duvall). No obstante, la tragedia final le muestra que el rebelde mira de frente las instancias aun en los momentos en que no quisiera hacerlo; incapaz de asumir el reto que implica la presencia de Killer, sólo el sacrificio de éste la hará —por fin— una rebelde, al mostrarle el verdadero tamaño de lo subvertido. Quizá con el tiempo, cuando asuma a fondo el exilio, acceda a su legítima meta: no vivir exiliada —al margen— del reino integral de la gente de lluvia.

Porque la metáfora primigenia atrapada por la cantinela de Killer no coloca el acento en uno u otro de los términos de la ecuación lágrimas-lluvia, sino en su relación o, mejor dicho, en su *identidad*. "Gente de lluvia" es el nombre perfecto para los personajes del mejor subgénero que los *outsiders* hollywoodenses han creado, el *tono menor* (si se quiere conservar este nombre que nació de modo despectivo y limpiarlo de equívocos). Porque el hombre de lluvia no se disuelve por inexistente: reintegra su ser al mundo, borra las falsas fronteras, se reconoce hecho de la *materia* misma que forma tanto a lo tangible como a lo intangible.

1. Una traducción literal recupera apenas algunos de los numerosos y ricos matices de esta cantinela en su lengua original: "La gente de la lluvia es gente hecha de lluvia"./ Cuando estos seres lloran, desaparecen por completo/ porque se lloran a sí mismos".