

La causa del rebelde en el cine /II

La rareza

DANIEL GONZALEZ DUEÑAS

I Marginalidad y destino

Pocas películas en la historia del cine norteamericano ofrecen, como *Dos almas en pugna* (*The Rain People*), Francis Coppola, 1969) un retrato tan inquietante de los seres "marginales", invirtiendo los términos y denunciando que en realidad son los "cétricos" los que habitan en un margen de la totalidad. El aparato de poder eleva como máximo prototipo al *winner* (ganador, conquistador); la inversión de conceptos es apabullante: tal figura no es sino el gran perdedor, puesto que no sólo pierde lo integral sino *se pierde* en la minúscula parcela de lo real que ha decidido aceptar como "toda" la realidad.

En *Busco mi destino* (*Easy Rider*, Dennis Hopper, 1969), los protagonistas Wyatt (Peter Fonda) y Billy (Hopper) van en busca de las parcelas restantes; aunque no acceden a ellas, basta su intuición de que esos territorios *existen*, para denunciar lo que sucede cuando una parte del todo decide amurallarse y negar la existencia de las otras partes. Y si bien los personajes de *Dos almas en pugna*, Natalie (Shirley Knight) y Killer (James Caan) no van en esa búsqueda (este hombre simplemente *va*; esta mujer no avanza "hacia" sino huye "desde" la ruptura con su cotidianidad), su descubrimiento es idéntico al de Wyatt y Billy: la putrefacción del terreno amurallado, la negación de la vida.

Los ajustes de óptica laten en el filme de Coppola y no tanto en las personalidades de Natalie o Killer como en su relación, en la mirada que surge al unirse y de la que ambos son mitades sin saberlo. Esa mirada resulta ajena a cada uno pero no se produce si falta uno de ellos; es justamente esa mirada la que puede distinguir a la excepcionalísima "gente de lluvia" (*rain people*) que da título al filme. Natalie y Killer no son en sí seres excepcionales, pero conforman una única mirada excepcional. La constante atracción-rechazo que experimentan entre sí se carga de valencias fuera de "control realista", debido a la sola referencia a un poema infantil (Killer recita: "*The rain people is people made of rain./ When they cry they disappear all together,/ `cause they cry themselves away*")

Más allá del "argumento" y de la propia puesta en escena, el espectador intuye las otras

parcelas, los otros registros de lo real, ante todo en las escenas en que la cámara, situada dentro de una camioneta en marcha y a través del parabrisas mojado por la lluvia constante, capta ciertas zonas a un lado de la carretera por donde transitan siluetas deslavadas y taciturnas, apenas por un segundo discernibles. La pugna entre estas dos almas nos permite atisbar la verdadera excepcionalidad.

¿"Verdadera"? Uno de los métodos más agudos de la estrategia hollywoodense consiste en que, al condicionar la mirada del espectador, fundamenta la idea de que quien consiente el código "ve más que los otros". Hollywood difunde un muy insidioso sentido *standard* de la excepcionalidad: se trata de implementar en cada miembro de la audiencia una callada supremacía con respecto a los demás, por medio de subliminales como "sólo a ti me dirijo", "a ti únicamente doy la clave". El *tete á tete* esencial del fenómeno filmico se manipula no para individualizar sino para fragmentar (dividir para vencer). Singularizar de este modo permite las ventajas; se repite en el público la mecánica de cada filme hollywoodense frente a los demás: cada película es "la" película; cada individuo que asume las definiciones instituidas, deviene excepción en "la" regla. Es el único caso en que Hollywood reconoce el concepto de un mundo de excepciones sin reglas; desde luego, lo acepta para que cada excepcionalidad exista aislada y sin posibilidad de conexión con lo cotidiano; lo "acepta", también, para que en el fondo se confirme la única Gran Regla inferida: la parcela amurallada y fatal. En este punto el rebelde llamado Cool Hand Luke (Paul Newman en *La leyenda del indomable*, Stuart Rosenberg, 1967) y las víctimas en el *thriller* terrorífico (cuyo máximo ejemplo es *El silencio de los inocentes*, Jonathan Demme, 1991) se dan la mano: la rebeldía visceral enseña a depender de las "inevitables" cadenas sociales; por su parte, el personaje que ha sido víctima de un psicópata y logra sobrevivir (puesto que para Hollywood vida es *sobrevida*: rapiña del que equipara vivencia a sobrevivencia), obtiene una única enseñanza: no volver a confiar en nadie, ni siquiera en sí mismo. Los individuos habrán de distanciarse unos de otros con férreas murallas interpuestas, cada vez más inexpugnables.

En su ladera más oculta, el realismo hollywoodense convierte en oveja negra al espectador, o al menos lo intenta por todos los medios posibles haciendo una "conmovedora" y detallada exégesis de la marginalidad. Aún más: sólo se justifica contar una historia cuando ella tiene como centro a una oveja negra en contraposición con un cúmulo de ovejas blancas, creadoras del "conflicto"; el fundamental resorte de la dramaturgia, el de un hombre en contra del destino, es torcido para *afirmar un destino* a partir de los eres que pretenden —infructuosa y puniblemente— oponerse a él. De ahí que la cotidianidad deba cubrirse de "aventuras" y "rompimientos": el aparato permite toda odisea, siempre y cuando ella se desarrolle dentro de la parcela amurallada, dentro del reino del orden. La oveja negra no necesita salir del terreno que ocupa el rebaño: él mismo le ofrece todas las "oportunidades de trascendencia". También a esto se debe el entusiasmo con que Hollywood intervino en la saga del rebelde, oveja negra por excelencia.

Con la mecánica de aislar al espectador, ¿se logra al menos una individuación en potencia?, ¿o más bien se le velan los ojos para que no vea en todas partes la misma

"singularidad", al tiempo que se le marcan los límites con tal fiereza que no pueda existir sino un abismo entre cada hombre? En el fondo se trata de proscribir lo verdaderamente marginal, la suprema rareza de lo unitario —la más difícil de alcanzar: la del individuo consciente de su irrepetible personalidad, conciencia que no le impide, sino le posibilita, percatarse de la de sus *semejantes*: La apariencia de "diversidad" en el realismo de Hollywood no intenta sino uniformar.

The Rain People tiene, pues, otra repercusión mayor: abrir el registro del realismo hacia una perspectiva de la rareza, esa área desconocida en cada uno de los seres. Coppola especifica un estilo que su propia obra posterior no ahondará sino en muy contadas ocasiones: no se trata de copiar manías —e imponerlas como "distintivo"— o de repetir esquemas bajo el rubro "así son". El rebelde no es un hombre vestido con cuero negro y montado en una motocicleta; haciéndose eco de *Easy Rider*, *Dos almas en pugna* muestra que la rebeldía comienza en los ojos.

Limitándose a citar una cantinela infantil en el momento y el lugar precisos, Killer sugiere que la "gente de lluvia" puede ser un espléndido ejercicio para la mirada, un primer sujeto a buscar, descubrir y ser asumido al reconocerlo *intrínseco*: esos seres no están exiliados más que de una ínfima parte de lo real y en ese sentido puede afirmarse que su reino no es de "este" mundo sino del mundo *integral*. Ellos pueden deshacerse literalmente en llanto, pero también son capaces de humedecer, lavar y hasta inundar las escenografías obsoletas que el sistema estratégico requiere como única realidad. Lo "excéntrico" es lo céntrico.

En *The Rain People*, Coppola no "rompe" el realismo sino las cadenas que someten a ese estilo dramático; todavía más allá, demuestra que sólo cuando lo cotidiano se define a partir de asomos como el de la gente de lluvia (imágenes conjurantes, corrientes sin nombre, centros que se revelan) puede comenzarse a hablar de fidelidad a lo real. Únicamente los marcos de referencia insospechados —o proscritos, o indirectos— son capaces de entrenar los ojos del rebelde sobre un más íntimo registro del mundo.

II La tipificación de la oveja negra

La irrupción de *The Rain People* da un nuevo sentido al vigor disperso del rebelde. Hollywood procede con su astucia legendaria y, para "compensar", fomenta una mitificación del desmitificador por excelencia. La estrategia se apunta otro tanto: saturada de artificios y baratijas, la saga se dispersa de nuevo. Apenas arribados los años setenta, el híbrido arroja una muestra contundente: basado en la novela de ciencia-ficción de Anthony Burgess, el visionario Stanley Kubrick realiza *Naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971). Acaso un ámbito extremo en el tiempo diera su verdadero rostro al rebelde perdido en una convulsión manipulada cuya forma no es posible ver por "inmediata" ("obvia"). Malcolm McDowell interpreta a Alex, síntesis de la visión pesimista sobre el futuro y víctima de las anulaciones sociales del individuo en un estado tecnocrático. Sin embargo, y pese a que el rebelde sigue "buscando su camino" (por ejemplo en *Nashville* de Robert Altman, 1974, o en la excelente *El amigo americano*, *Der Amerikanische Freund*, 1976, de Wim Wenders, que incluye un memorable retorno de Dennis Hopper como actor), el personaje colectivo no parece confirmado por sus excepciones: la

estrategia lo ha hecho sinónimo de lo convulso y no alternativa o puesta en jaque.

En su impulso inicial, el rebelde llega a un nuevo estancamiento. ¿Es que nace condenado por su propio nihilismo? ¿El contrataque estratégico —siempre dispuesto a apoyarse en las visiones de sus enemigos— pudo domar al indomable?, ¿o "simplemente" el paso del tiempo, con su vértigo impuesto, lo hizo envejecer antes de su hora? La presencia de nuevas generaciones plantea sus propias exigencias; Hollywood responde explotando con habilidad el mercado reciente. Surge una cuidadosa banalización del subgénero de pandillas: el aparato devora lo subversivo convirtiéndolo en objeto de consumo —cabe decir, de moda. Aparece la primera gran aberración: el personaje interpretado por John Travolta en *Fiebre de sábado por la noche* (*Saturday Night Fever*; John Badham, 1977), un engranaje que tiende a olvidar su precisa función en la maquinaria basándose exclusivamente en la vistosidad —y exaltándola hasta que el obnubilante sacudimiento oculte la verdadera fiebre. Más tarde, la estética *punk* satura las pantallas despojada de su sana sordidez originaria y reducida a términos de afectación, lugar común y megalomanía (pese al buen intento desmitificador de George Miller, *Mad Max*, 1979, cuya bisutería será copiada hasta la saciedad).

Otras cinematografías toman esa "fiebre" desatando un caudal de "rebeldes" que, con el pretexto de la nostalgia, tienden a mediatizar las efervescencias (o que, bajo el membrete de una incierta sociología, hacen equivaler las pandillas a un *pathos* social, enfermedad *de* y no salud *hacia*). La estrategia de Hollywood no ataca a la capacidad crítica del espectador: se limita a saturar todo canal por donde ella podría encontrar un equilibrio. Así se presentan las significativas repercusiones de un filme muy taquillero y hasta venerado: *Los guerreros* (*The Warriors*; Walter Hill, 1979). La informe exaltación de esta cinta posee apariencia de recuento: un ambiguo líder consigue establecer una tregua entre los cientos de pandillas que cuadrículan y dominan sendos barrios de Nueva York, y las reúne con el fin de reformular intereses, desbordar lo provinciano y crear un reino del terror cuyos "efectivos" sumarían más de sesenta mil individuos en una ciudad que apenas cuenta con veinte mil policías.

El punto de partida de la película es una eficaz tipificación de cada una de las pandillas con sus fetiches, *slang*, vestuarios y manías respectivos. Sin embargo, el sinsentido es pasivo y no activo, la corte de los milagros se erige en vengadora anónima de un algo que nadie ve y que en realidad no importa. El "recuento" es genérico y no humano: equivale a una *soap opera* donde no hay héroes sino títeres. La innegable influencia de *Los guerreros* sobre núcleos diversos no se construye sino a partir de aquello que se considera "esencia" de la saga: peleas interminables sin nombres referentes (más allá del "bien" ilusorio y del "mal" endémico), chabacanería disfrazada de "estilo" (la oveja negra que es cada uno en un rebaño blanco que no existe en ninguna parte), regusto por las connotaciones fascistas de los *Hell's Angels* o por el fetichismo superficial despojado de toda alegoría (no hay "segundas" lecturas: todo comienza y termina en una fachada violenta "naturalmente causada" por un mundo inevitablemente "sucio"; es decir, el teatro perfecto para que el *winner* ensaye —y promueva— todas las formas imaginables de la rapiña).

En realidad, este filme no se dirige a los núcleos sociales marginados y menos aún a los rebeldes sin causa para proponerles una causa muy concreta, la unificación. Si bien el discurso tampoco está destinado a los sectores marginantes, tiene más que ver con estos últimos, puesto que representa el modo en que tales sectores *ven*. El sustrato de *Los guerreros* se aplica minuciosamente a demostrar que las alianzas son imposibles; toda alianza: no sólo la de marginados y marginantes —que en el fondo nadie busca— sino primordialmente la de los grupos rebeldes entre sí. Sobre todo, a lo *Cool Hand Luke*, "prueba" que toda rebeldía es ulteriormente autodestructiva: ella queda definida como una nueva modalidad de lucha por el poder, un "novedoso" desahogo del supremo instinto destructor.

Nada influye en la cinta sino una cuidadosa ceguera prefabricada: el estratega termina por servirse de la destrucción de valores obsoletos que da sentido a la saga del rebelde; con ello, propicia el predominio de los peores elementos de *Los guerreros*: misoginia, visceralidad exacerbada, violencia como espectáculo, cinismo equivalente a única opción de la sensibilidad, amargura como fórmula de mercado y nueva alienación de un brote de legítima demanda.