

La causa del rebelde en el cine/ IV

Hopper, Valdez: dos miradas alternativas

DANIEL GONZALEZ DUEÑAS

I. La visión del hijo pródigo

A caso el nombre más frecuente en aparecer cuando se habla de la saga del rebelde es el de Dennis Hopper; éste se revela en ella como una figura clave (si no como la encarnación misma del personaje): debuta en el cine como actor con un papel secundario en *Rebelde sin causa*

(*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955). James Dean, con el que también trabaja en *Gigante* (*Giant*, George Stevens, 1957), será un influencia decisiva; la película debutante de Hopper como director, *Busco mi destino* (*Easy Rider*, 1969) constituye la primera lectura no superficial de ese mito y de los acordes que pulsa en los años cincuenta.

Ninguna carrera tan extremosa y simbólica como la de Hopper, bien expuesta en los papeles que ha interpretado y que se caracteriza por su rareza: Napoleón (*La historia de la humanidad —The Story of Mankind*, Irwing Allen, 1957), un marino enamorado de una sirena (*Night Tide*, Curtis Harrington, 1963), el oráculo de *Apocalipsis* (*Apocalypse Now*, Francis

Ford Coppola, 1979), un cirujano plástico en la última película de Sam Peckinpah (*Omega: el último encuentro —The Osterman Weekend*, 1983), un hombre que sobrevuela en avión Estados Unidos transmitiendo clandestinas imágenes televisivas (*The American Way/Riders of the Storm*, Maurice Phillips, 1986), el demencial psicópata de *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, David Lynch, 1986), un moto-ciclista mutilado y fetichista en la lúcida *A la orilla del río* (*River's Edge*, Tim Hunter, 1986), el sobreviviente de la contracultura de los años sesenta que se caricaturiza a sí mismo (*Flashback*, Franco Amurri, 1990), los estilizados villanos de *Super Mario Bros* (1993), *Alta velocidad* (1994), o *Waterworld* (1995; la película reputada como la más cara de la historia has-ta ese momento, con un presupuesto cercano a los 200 millones de dólares), etcétera.

Ex-boxeador, actor y director de *happenings* teatrales, pintor y escultor, Hopper asume un largo transcurso azaroso, prolongación del *road picture* que él mismo creara en *Easy Rider*. Sus actuaciones cinematográficas alternan el viaje profundo (*El amigo americano —Der Amerikanische Freund*, Wim Wenders, 1976) con los periplos autoparódicos que culminan en *Flashback* y ya se anunciaban en cintas como *Mad Dog Morgan* (Philippe Mora, 1976), hiperviolenta caracterización de un legendario forajido australiano del siglo XIX, o *Tracks* (Henry Jaglom, 1977) en la que su personaje recorre Estados Unidos por tren escoltando el cadáver de un soldado caído en Vietnam. La filmografía de Hopper como director resulta igualmente irregular y reveladora; luego de *Easy Rider* dirige *La última cinta* (*The Last Movie*, 1970), *Our of the Blue* (1980), *Backtrack* (1987; cinta acreditada por Hopper al seudónimo colectivo "Alan Smithee" tras una desavenencia con los productores), *Vigilantes de la calle* (*Colors*, 1988), *Zona caliente* (*Hot Spot*, 1991) y el mero encargo comercial de *Per-seguidos* (1993)...

Sin duda la más extraña es *La última cinta*; a través de un singularísimo juego de espejos, el argumento postula el rodaje en Bolivia de un hipotético *western* bajo la no menos hipotética dirección del ya legendario Samuel Fuller (que se actúa a sí mismo), así como sus efectos sobre una comunidad indígena que ha presenciado la filmación. Al término de ésta, la etnia comienza a reproducir lo que viera —ahora sin trucos ni convenciones, en la transparencia de su cotidianidad—, incorporando a sus representaciones religiosas los más típicos elementos del *western*. Así, al ya complejo sincretismo de estos indígenas (que permite la coexistencia de los dioses antiguos y la conmemoración ceremonial de la Pasión de Cristo) se suman duelos con pistolas de madera, o sombreros, espuelas y jinetes vociferantes: imágenes que —como cualquiera otra que ha sido invisibilizada por la costumbre— recuperan su verdadera dimensión de extrañeza al ser sacadas de sus casillas y puestas en un contexto inesperado.

Alternando escenas rodadas en super 8 milímetros con secuencias de esplendor fotográfico digno de los más abiertos encuadres del género, Hopper usa la autorreferencialidad filmica para tocar territorios marginales y posibilidades humanas muy poco atendidas. La dimensión de *La última cinta* toca fondo: ¿cuál es la apariencia y cuál la verdad? Para un grupo humano que dispone de mirada original, de una inocencia ajena a las convenciones de la razón civilizada, ¿dónde está la frontera entre realismo y realidad, entre ficción y mito, entre lo sagrado y lo cotidiano, entre el movimiento exterior y el interno?

Este filme hermético y *sui generis* surge como referente: ¿cómo es posible que tales interrogantes sean objeto de "obras marginales" (o "incomprensibles", como la crítica llegó a adjetivar a *La última cinta*), y que estos trasfondos aparezcan en la cinematografía norteamericana sólo ocasional-mente? ¿De qué "tratan" entonces los productos mayoritarios, a qué nivel de insultante superficialidad definen al individuo, suma de una paupérrima combinatoria? Hopper tiene el acierto de mirar al indígena de frente, como un espejo: la verdadera "curiosidad antropológica" es el equipo estadounidense que filma el *western* en Bolivia, aquellos que van a mitificar (a seguir-se mitificando sin fin), ciegos al mito. Hopper matiza *Easy River*: únicamente la mirada rebelde toca lo originario.

Tal autorretrato especular sólo podía lograrse a través del cine y, además, de una película que se sabe *última* (consciente de que los "géneros" son variantes de una misma trampa que aleja al espectador de lo fundamental), creada por el que en sí mismo es un personaje simbólico. Testigo del nacimiento del *salvaje*, actor en el inicio de la saga francotiradora por excelencia, víctima de las oprobiosas venganzas de la estrategia (que apenas lo tolera como caricatura de un *outsider*) y pieza de soporte de ese manifiesto ulterior que es *Rumble Fish*, Hopper, más que emblema de la demencia de un país —como suele calificársele dentro y fuera de Estados Unidos—, representa los avatares de la cordura por sobrevivir a una gigantesca irrealidad impuesta.

II. Lo contemporáneo de lo intemporal

La pantalla norteamericana equipara el paso del tiempo con el proceso de una cuenta regresiva. Las historias que buscan recuperar la música y la rebeldía de épocas pasadas, ocultan tras su "nostalgia" una cierta conmisericordia y en todo caso se basan en la mecánica de "modernizar" a los personajes dándoles un sentido de realismo "actual". Cintas como *El ocaso de una estrella* —*Lady Sings the Blues*, Sidney J. Furie (1972), trocan al protagonista (en este caso la cantante de color Billie Holiday, interpretada por Diana Ross) en vehículo de una fatalidad: su vocación artística, su excepcional talento chocan con la ceguera de *su*

tiempo. De tal forma, no sólo queda libre de cuestionamientos *este* tiempo —que en el fondo "trae a cuento" a esos seres marginales para juzgarlos y compadecerlos—, sino que se afirma en sus oscuridades al afirmarse el realismo actual, ése que permite una "denuncia impensable décadas atrás".

La nostalgia de estas películas mayoritarias es en realidad inversa: representa la añoranza de los propios personajes por "haber vivido" en este presente abierto, libre por fin de las corrupciones de *entonces* —o lo que es igual: capaz de denunciarlas. Tales historias fatídicas conmueven porque son minuciosamente traducidas al realismo de hoy: el espectador objetaría un producto contemporáneo que hubiera elegido como estilo el "ingenuo" realismo de los años en que se ubica su argumento; sería "ridícula" una nueva versión de *Melodía inmortal* —*The Eddie Duchin Story*, George Sidney (1956), que al retomar la vida del pianista protagonista no "endureciera la mirada" en pos de la *verosimilitud*.

Una de las pocas películas que atentan conscientemente contra esta serie de sobrentendidos es *La bamba* (1987) del realizador mexicano-norteamericano Luis Valdez. Luego de realizar la iracunda *Zoot Suit: fiebre latina* —*Zoot Suit* (1981), Valdez elige para su siguiente largometraje la vida y fugaz carrera de un hombre del "pasado", el chicano Richard Valenzuela que —convertido en "Ritchie Valens"— estuviera a punto de transformarse en una de las principales figuras del *rock'n'roll* de finales de los cincuenta. Al situarse en 1957-59, Valdez se niega a pagar los tributos del realismo actualizante: con toda de-liberación plantea la riqueza musical de la época sin usarla como un "esta-dio temprano del desencanto". Despojada de falsa nostalgia, esa música se abre paso a la más lejana de las posibilidades: oírla como fue escuchada por los adolescentes de entonces. (Oírla, sobre todo, como *música* y no como "moda retro").

Esto se apoya por otros ángulos; *La bamba* bordea gozosamente los lugares comunes melodramáticos y los transfigura en un verdadero testimonio no sólo de una época sino de un registro humano. Tras la nitidez de su Ritchie Valens (Lou Diamond Phillips) hay una mirada sin autocensuras o atenuantes: el acierto radica en exorcizar el realismo por medio del melodrama, y a éste por medio del entrañable registro en que vibran los personajes y la ambivalencia de sus relaciones. Valdez sabe que endurecer la mirada no puede implicar un método eficiente para abrirla. Basta recordar la película que narra la vida de Buddy Holly (*The Buddy Holly Story*, Steve Rash, 1978), el solista que murió a los veintidós años al estrellar-se la avioneta en que también viajaba Valens (de diecisiete). Este filme no parte tanto de un ser humano como del signo "pretérito" de un desencanto presente. La nostalgia radica en la "ingenuidad perdida", no en las constantes humanas intemporales.

Luis Valdez opta por estas últimas creando un juego de espejos en que él mismo no deja de reflejarse de modo profundo (y acaso de ahí la extraña conjunción que salva al filme pese a sus mínimas —pero notorias— concesiones). Ritchie Valens desconoce sus raíces mexicanas —ni siquiera habla español— y entra en contacto con ellas gracias a Bob (Esai Morales), su medio hermano. En una lúcida secuencia que en principio nada tendría que ver con el tono general de la cinta, Ritchie —aparentemente planteado como trabajador y "bueno"— descubre su asentamiento en una tierra de nadie; Bob —hasta esa secuencia descrito como villanesco y "malvado"—demuestra conocer el conflicto de sus dos orígenes y estar consciente de la realidad norteamericana en la que no consigue insertarse. La secuencia mencionada tiene como antecedente el hecho de que Ritchie, desde la infancia, se ha visto aquejado por hondas pesadillas. Buscando ayudarlo, Bob lo lleva a México y lo presenta con un viejo curandero de quien es amigo y asiduo escucha. Mirando a Ritchie

con fijeza, el anciano musita: "Vivir es soñar; morir es despertar". Estupefacto, aquél pregunta el nombre de tan misterioso curandero. Bob responde: "Es México".

La mirada del filme consigue la profundidad en un punto donde tantos otros discursos (en pos de un realismo "directo y verosímil") caen en la más rancia nebulosidad. Más allá de los adjetivos tan caros al "imparcial" realismo hollywoodense, dar cabida al misterio de lo real y a su irreductible riqueza (a través de la frase del curandero), revela las ambiciones de la cinta —y de toda una forma alternativa de concebir el cine: *ser contemporánea de lo intemporal*. Si hay nostalgia válida —afirman las obras que intuyen la trampa del realismo—, sólo podrá dirigirse hacia el presente.

La "ambientación de época" de *La bamba* resulta más inmediata que si se hubiera ubicado en los años ochenta: menos que un mundo sujeto a sus propias modalidades y convenciones, la cinta refleja un ámbito humano que sobrevive a lo convencional y apenas lo requiere "anecdóticamente". Ya Valdez había demostrado en *Zoot Suit* que la realidad puede ser fielmente requerida a partir de escenarios "inverosímiles", y que la literalidad en la forma no garantiza más que lo vistoso de las máscaras. Concentrándose en éstas, el realizador busca los rostros, a diferencia de ese realismo estratégico que no es sino comercio de caretas y actualización de fachadas de acuerdo con los dictados de una verosimilitud sólo vigente mientras se esfuma.

En uno de los ensayos más lúcidos publicados en México en las décadas recientes, *Poética y profética* (1985), Tomás Segovia señala "esa distorsión que produce la proximidad de la moda, la misma que hace tan difícil ver la ridiculez de nuestras ropas y que resulta en cambio tan evidente en las de nuestros antepasados". Hollywood predetermina las proximidades para invisibilizar los espejos que, enfrentados al ayer, podrían arrojar luz sobre los callejones sin salida del presente. Atribuir al pretérito la orientación del hoy lleva a inmovilizar ambos, sobre todo si esa "orientación" es la del aparato racional intentando huir de sí mismo (y buscando en lo pasado referentes —o más bien reinventándolos— para así definirse como el "mal menor").

El aparato racional hollywoodense parte de una compulsión por la fronteras. No será, pues, el territorio de lo real el que defina al realismo, sino los límites convencionales de ese territorio: éstos se atribuyen al ayer; es decir, a la incertidumbre y la ambigüedad: "alguien" los colocó ahí y lo hizo "por algo"; no son funcionales, son *indispensables* y sin ellos no hay identificación. La mecánica resulta similar a la de los objetos retratados por el realismo de Hollywood: no definidos más que por su imagen, y ésta por sus fronteras, ante todo quedan fuera de verdadero contacto; los personajes realistas no pueden *tocarlos* —activarlos—, del mismo modo en que no pueden tocarse entre sí (verdaderamente tocarse). Faena concéntrica: la "fatal" imposibilidad de contacto acalla todo diálogo ulterior (sujeto-sujeto, sujeto-objeto, objeto-objeto) y literalmente abre una zanja —y la mantiene abierta— entre presente y pasado.

El realismo, "proximidad de la moda", nos impulsa a ver la ridiculez en los vestuarios pretéritos, a la vez que nos impide notarla en los atavíos contemporáneos (incluyendo los hábitos y manías de lo actual). Aún más: se basa en hacer ridículo el "tiempo ido" —no por otra causa se le llama así: de la manera más artificial fabrica un cúmulo de referentes que lo afirmen; es decir, que afirmen la miopía del hoy sobre sí mismo.