

La causa del rebelde en cine/ V Realismo y mística

DANIEL GONZALEZ DUEÑAS

I La sombra enfrentada

Un género nace de elementos de "puesta en escena": tratamientos y resoluciones, matices y sobreentendidos, faenas o inercias, tensiones o sombreados. Sin embargo, la rebeldía es extragenérica y reposa en un no colocado exactamente a mitad del constante movimiento de los engranajes voraces. Reclamar para sí el contenido del mundo interior (con una consiguiente revitalización de la mística) relaciona a *La ley de la calle* (Rumble Fish, Francis Coppola, 1983) con la ilustre lista de obras que han tocado lo ulterior en la individualidad humana. A través de una visión épica, Coppola toma su personaje de la saga del rebelde motociclista para hacer un último ajuste de cuentas con esos malos entendidos que saturaran la saga desde sus inicios. Ante la avalancha del realismo hollywoodense, el rebelde implica — en cuanto nace en años de transición— un neo relacionado con las siempre nuevas generaciones, con la fuerza más peligrosa para el aparato de poder —por informe; es decir, por inconforme—: aquella que puede poner en jaque a las convenciones estratégicas.

Todas las cinematografiar conocen la esporádica aparición de autores marginales con obras que fluctúan entre lo involuntario, el folclorismo y la megalomanía. No resulta gratuito que, en la inicial etapa de tentaleo dentro de la saga del rebelde, uno de ellos haya introducido la mística indígena en un intento (precario aunque significativo) por encontrar salidas al callejón "sin salida". Tom Laughlin crea e interpreta a un personaje que, fuera de sus equívocos y excesos, requiere intuitivamente una alternativa al mundo dentrítico que aun las obras interesadas en lo espiritual reflejan como asfixia sin remedio. En la no poco deplorable *El juicio de Billy Jack* (The Trial of

Billy Jack, Frank Laughlin, 1974), el protagonista es iniciado en los misterios por un anciano indio, quien le muestra alegóricamente un espejo: lo que Billy Jack odia en sus adversarios es algo que lleva en sí mismo; él puede llamarse su peor enemigo y sólo podrá avanzar hasta que "enfrente su sombra". Tal noción cobra un sentido que va más allá del simplista y hasta reaccionario juicio de Laughlin.

Con objeto de no caer en la "ingenuidad" (magno sobreentendido estratégico adaptado a discursos que entienden la mística como alternativa), multitud de filmes evadirán tajantemente todo contenido, optando por esterilizar al rebelde antes que mostrarlo poseedor de un "espíritu". Por no despertar la risueña incredulidad del espectador, los filmes menores de la saga terminan por ceder a la estrategia, que dota de irrealidad a todo lo que no preserve a la convulsión. Y pese a ello, tales películas siguen intuyendo alternativas muy similares a la que menciona el filme de Laughlin; para evadir lo risible, las sustituyen por otras convenciones: el anciano indio con visión mágica se cambia por el mendigo o el borracho de cantina; la hechicera sabia se trota por la prostituta o la solitaria "con pasado", etcétera. El realismo asocia indefectiblemente a la sabiduría con la decadencia: saber es estar al tanto de las mil y un modalidades del detritus social. Para ser "creíble", un personaje realista que se atreva a tocar linderos espirituales debe al mismo

tiempo ser un loser que acalla su dolor y cuya sabiduría proviene del infinito desencanto: estos comodines de la baraja "todo lo saben" de la dureza y violencia "intrínsecas" de la realidad.

Tales figuras sustitutivas provienen de una deformación del género teatral al que ciertos teóricos llaman escuetamente *pieza* y cuyos máximos exponentes son Eugene O'Neill, Arthur Miller, Tennessee Williams y Edward Albee. Según las leyes de la *pieza*, cualquier asomo a la interioridad humana está signado por la amargura y el fracaso existencial; sus personajes representan una conciencia que sólo sobrevive en las últimas cenizas de un fuego que se apaga sin remedio. Transportadas esas leyes al realismo cinematográfico disyuntivo, cuerdo y estratégico, el resultado son huecas envolturas, sucedáneos tan ingenuos como lo sustituido: el barniz realista apenas significa "hacer hablar a lo convulso", exigiendo a la opción sustitutiva el tributo de la "amarga derrota". De ahí el rápido envejecimiento de un personaje que no paga tal precio, y la deplorable resultante estratégica: ante el cúmulo de deslumbramiento y amargura "realistas" (la dureza y la rapiña como "fuerza y conquista"), las nuevas generaciones verán ingenuas ("lentas, no significantes") a obras como *Busco mi destino* (*Easy River*, Dennis Hopper, 1969) o *Dos almas en pugna* (*The Rain People*, Francis Coppola, 1969), mientras que discursos como el de *La última cinta* (*The Last Movie*, Dennis Hopper, 1970) quedarán simplemente sin posible código de lectura: caducos, invisibles, "incomprensibles".

Rumble Fish recoge todos estos hilos y trampas y los lleva al clímax de las significaciones: esta película será necesariamente "verosímil" en el sentido que la estrategia exige para que el espectador se sienta "implicado". No obstante, el juego de *La ley de la calle* radica en que, utilizando la mecánica estratégica, deja la puerta abierta; aun el final sacrificio del chico de la moto (Mickey Rourke) se cubre de un halo activante porque abarca todo, incluso la gama "totalizante" del realismo: por un lado, el padre alcohólico y nihilista (Dennis Hopper) pero que sabe de percepciones agudas; por otro, el cínico Rusty James (Matt Dillon), un adolescente desconocedor de las alternativas y enclaustrado en las superficies pero que, a pesar de su dureza y violencia internas, recibe y asume la semilla de la duda y llega al mar.

Rumble Fish será difícilmente desactivada por los sobreentendidos estratégicos: el filme deplora la ingenuidad pero enfrenta su sombra. También rechaza a ese decálogo realista que bajo la impugnación "ingenuo" ha invisibilizado zonas subversivas. Con este filme, así como con *The Rain People* y *The Outsiders* (1983), Coppola demanda exorcizar el "realismo", esa arma infinitamente ingenua que se basa en amargar para que lo "real" pueda ser reconocido.

II El nivel primario

El realismo hollywoodense devasta cualquier término excluido de las nominaciones estratégicas; así, define lo místico como una actitud fanatizante o "ingenua", una especie de oscurantismo elusivo, un retroceso sinónimo de decadencia. Precisamente por ello conviene preguntarse: ¿puede llamarse "mística" a la entrañable calidad con que *Rumble Fish* prefigura una integración del individuo a su propio universo? Liberada de faenas utilitarias, la mística se revela como una simple mirada (a la inversa de la "mirada simple" impuesta por la estrategia hollywoodense) que comienza cuestionando severamente todo término basado en sobreentendidos ("ingenuidad", "retroceso").

En 1980 otro cineasta de hondas exigencias de cuestionamiento, Alain Tanner, había descentrado al rebelde norteamericano mostrando que el "centro" en que este personaje se ubicaba no era más que hueca apariencia. *Años luz* (Les Anées Lumière) describe la iniciación esotérica de un rebelde vestido de mezclilla, Jonas (Mick Ford), por el severísimo y humanísimo Poliakov (Trevor Howard), maestro en el sentido más antiguo. Tanner comenta:

Me interesa el cine como objeto, la forma tanto como el contenido. Antes no solía separarlos. Ahora sí lo hago. Los separo porque el contenido es para que la gente aplique su imaginación, para que haga lo que quiera con él. Eso, para mí, se acabó. Lo que me interesa es el objeto. El gran problema con (*Años luz*) fue encontrar el tono adecuado. Si se tomara literalmente, en un nivel primario, creo que el filme sería absurdo. O si se le hubiera dado una dimensión fantástica; pero no estoy muy dotado para lo fantástico, y es por eso que hasta lo poco que hay de fantástico en el filme es completamente terrenal. Todo está en el mismo nivel, es la misma cosa.

En el "nivel primario", el realismo surge de una constante corroboración; pero Tanner —al igual que Hopper en *La última cinta* (The Last Movie, 1970) o Coppola en *Rumble Fish*—encuentra el tono adecuado para mostrar las facetas del acto de buscar, las alternativas que la estrategia gustosamente acepta manejar siempre y cuando se irrealicen a través de su inmediata inclusión en lo "fantástico". El estratega jamás dice "nivel primario" porque exige difundir el sobreentendido de que las instancias son ilusorias: afirma moverse en un único nivel, y en todo caso acepta que una película puede "renunciar a las instancias" y ubicarse exclusivamente en la superficie; nacen así filmes que "no se complican la vida" por una única razón: para que no se las juzgue de modo complicado.

Sin embargo, Tanner explicita su forma objetiva de acceder al cine: todo está en el mismo nivel. Resulta aberrante un realismo que sólo reconoce un nivel primario en lo real. Una experiencia de análogas pérdidas sufre Jonas en su vagabundeo: una atisigante necesidad lo lleva de un sitio a otro sin jamás mitigar una creciente insatisfacción angustiada; de pronto, el nómada descubre en la aparentemente dislocada personalidad de Poliakov una forma de la conciencia en la que termina por reconocer lo que siempre buscó sin saberlo. Jonas no "responde" su propia pregunta existencial, pero alcanza a enunciarla y a comprenderla como enunciación:

¿qué otro portento sino ese fundamental acto enunciativo lo hace permanecer al lado del maestro y soportar su duro e "incoherente" entrenamiento? Poliakov habita una ruinosa estación de gasolina en una encrucijada de caminos rurales apenas transitados, en el centro de un caótico "cementerio de águilas caídas" (un águila sobrevuela el sitio demostrándolo un centro vital); la primera tarea impuesta al rebelde es limpiar ese terreno, apilar una y otra vez la chatarra en sitios siempre cambiantes, sin siquiera compartir techo y comida con el silencioso y hasta indiferente maestro solitario. He aquí la descripción de los procesos iniciáticos contenidos en esos relatos que Hollywood llama "ingenuos" (y cuando los asume, les da otro nombre: "divertimento"). Tanner no ha "adaptado a lo realista un resorte mítico": ha reconocido en el realismo una zona acallada.

Así lo revela la parte climática del filme: tras una larga temporada en que Jonas alterna humillación y hallazgo, furia y fascinación, llega el momento en que de golpe se mira como el nivel primario de sí mismo. A la vez, conoce el sentido de esas misteriosas expediciones que Poliakov emprende de vez en cuando y de las que regresa cubierto de heridas: este hombre ha construido un par de enormes alas con las que intenta acceder al secreto del vuelo. Después de una climática odisea, el discípulo queda solo, dueño no

únicamente de la estación de gasolina sino de su propia pregunta abierta a todos los niveles. El vuelo es la silenciosa transmisión del deseo de volar. "Realismo" es sentenciar ingenuo ese deseo, hacer imposible lo necesario.

III La imaginación espacial

Un realizador italiano caracterizado en principio por el nihilismo, consigue una obra —excepcional en su filmografía— en que se reintegra a lo místico su íntima igualdad con lo cotidiano y se devuelve al realismo su fuerza definitoria. Marco Ferreri dota a *Pido asilo* (*Chiedo asilo*, 1979) de una intensa visión unitaria; el protagonista, Roberto (Roberto Benigni), en su carácter de maestro heterodoxo en un ortodoxo jardín de niños, se relaciona con un pequeño al que se le imputan "problemas de aprendizaje". Declara Ferreri:

Un jardín de niños es, en general, un lugar terrible, una cárcel, un campo de concentración. ¿Por qué? Porque los jardines de niños y las fábricas, donde se encierra después a los adultos, están hechos del mismo concreto y están llenos del mismo ruido intolerable. (...) Espero haber podido mostrar a los niños tal como son, usando a los propios niños como ejemplos: una ilimitada abundancia de fantasía, inteligencia, fuerza y movimiento. Y la forma en que he mostrado a estos niños espero que los haga pensar —como yo lo he hecho en la personas en que eventualmente han de convertirse: carentes de fantasía, sin las facultades de una ilimitada imaginación espacial. Olvídense de lo que dicen acerca de "la maravillosa aventura de la humanidad". Si es una aventura, pero no es nada maravillosa.

Antes que "maestro", el protagonista de *Pido asilo* es un supremo rebelde que comienza afinando los ojos en la mirada infantil: emprende una profunda odisea para compenetrarse del hierático mundo de ese niño autista, pero sin perder el propio mundo. Termina aprendiendo de esos "problemas de aprendizaje": éstos noson sino la presencia de un espíritu naciente que se niega a abandonar — como se le demanda— la integridad de su mirada. La clave radica en ese ir al mundo del niño "sin perder el propio": el maestro-discípulo entiende que sólo es odisea el viaje de regreso.

En ese pequeño silencioso, el rebelde encuentra la clave para entender los problemas de aprendizaje del adulto con respecto a lo esencial. Al aproximarse al niño, Roberto descubre una manifestación de su propio espíritu perdido: ambos personajes conforman una única entidad cuya transparencia se comunica al espectador haciendo patentes — como pocas veces en el cine— ámbitos sin nombre (es decir, a tal punto temidos por la ortodoxia que se les arrebató toda injerencia en lo real). Recobrar esos ámbitos es darles ya un nombre: realidad. Esta es tan misteriosa e indiscernible como el final de la película: Roberto y el niño se internan en el mar sin posible regreso y sin más testigo que la sobrecogedora mirada de un diminuto batracio. ¿Renuncia, derrota asumida, autodestrucción como única posibilidad de lo vivo en un mundo inerte? Pese a estas "claras" lecturas emprendidas por cierta crítica, el propio transcurso anterior del filme, su óptica, devuelve a esa metáfora del desenlace su potencialidad irreductible. Los dos protagonistas de *Pido asilo* no huyen: se reintegran al misterio luego de asilarse en la mirada del espectador.

Si la fantasía sólo sirve al estratega para esterilizar cada elemento activante del realismo, los niños que la consumen serán a su tiempo los adultos que describe Ferreri. Si para el sistema hollywoodense lo místico es "fantaseo", una prerrogativa de duendes y hadas, ello se debe a que hadas y duendes virulentamente mediatizados y conformistas son quienes protagonizan el realismo-odiador de lo ingenuo. Una aventura es maravillosa sólo

cuando se emprende hacia lo maravilloso. Ello habrá de posibilitarse en lo humano —afirma Pido asilo— una vez que cada individuo haya recuperado su transparencia, su ilimitada imaginación espacial.