

## La causa del rebelde en el cine/VI

### La peligrosa perfección

DANIEL GONZALEZ DUEÑAS

En el género de la ciencia ficción el rebelde llega a matizar su búsqueda mística de un modo muy concreto y sin equívocos oportunamente mediatizantes: en *Blade Runner* (1983), basada en una novela de Philip K. Dick, el director inglés Ridley Scott convierte al básico protagonista de la saga en un complejísimo androide fruto de tan elevada ingeniería genética. Su creador no puede reprimir esa forma de vida sino deparándole un lapso de existencia limitado a cuatro años. Este tipo de androides, llamados "replicantes", son utilizados para cumplir faenas imposibles para el hombre en otros planetas. Un pequeño grupo de ellos se rebela y vuelve a la Tierra para exigir a sus diseñadores una extensión del periodo vital.

El líder de este grupo, Roy Batty (Rutger Hauer), ataviado en cuero negro y con ciertas reminiscencias punk, da muestras de poseer una mirada desconocida por el hombre. Esa mirada, núcleo de la peligrosa perfección de los replicantes, lo convierte en presa de un asesino a sueldo. Deckard (Harrison Ford), el blade runner — término que en cierto modo corresponde a "corredor en el filo de una navaja"—que irá exterminando uno a uno a los "criminales". En un planeta Tierra situado en un futuro demasiado próximo, en ámbitos carcomidos por la humedad y el detritus, se da un feroz duelo final entre Deckard y Roy. De modo sorpresivo, el replicante salva la vida de su enemigo y abandona la lucha; en ese momento caen los últimos granos del reloj de arena marcando para Roy el final de sus cuatro años de existencia deparada.

En esos instantes, victoria o derrota nada significan; Roy salva la vida de Deckard para también salvar la propia: el blade runner será el escucha, el azaroso depositario del testimonio de un ser que agoniza. En unas cuantas frases, Roy describe una ínfima parte de lo que ha visto, de lo que su percepción aguda le ha señalado en el universo; y concluye: "Todos esos momentos se perderán en el tiempo como lágrimas en la lluvia". En *Dos almas en pugna* (*The Rain People*, 1969) Francis Coppola había incluido una cantinela infantil en la que se habla de la "gente de lluvia", seres que desaparecen si lloran porque se llueven a sí mismos; esa terrible metáfora encuentra en *Blade Runner* una resonancia impactante: en primer lugar, ambas menciones trascienden su más "evidente" sentido; es decir, la pérdida absoluta, la abismal inutilidad, la suprema victoria del caos.

Para una lectura superficial, Roy culmina su vida en la más devastadora amargura: todo se desperdicia y lo que el replicante ha visto es inútil (del mismo modo, la cantinela de *The Rain People* implica que la gente de lluvia no sólo es casi inexistente, sino que incluso carece del consuelo del llanto). Sin embargo, Roy lo ha dicho y esa enunciación vale antes que lo enunciado mismo; ha buscado un escucha, ha convertido sus hallazgos en una semilla transmitida (así como la gente de lluvia existe en la cantinela infantil y de esta manera transmite su testimonio, su presencia, de labio a labio, de juego a juego): la renuncia es reenunciación.

Lejos de señalar el máximo lamento, el íntimo fracaso de lo vivo, se trata de una metáfora que derrumba las falsas fronteras y fusiona a los "opuestos": el acento en la frase de Roy cae sobre "lágrimas de lluvia", no sobre "se perderán". Lágrimas y lluvia: una única magnitud; la ecuación es portentosa y la igualdad que revela es la que existe entre lo visible y lo invisible, entre materia y espíritu, entre realidad tangible y realidad intangible. Las imágenes que Roy atesora no se perderán "para perderse" sino para integrarse (reintegrarse); acaso ésa es la única imagen que Roy transmite (pero es una imagen total): no la del infinito sinsentido sino la del sentido indirecto. Deckard escucha y hereda, y esa semilla se convierte a su vez en su propia salvación (idéntico proceso tiene lugar en la conciencia de la protagonista de *The Rain People*, Natalie— Shirley Knight— cuando Killer — Jamen Caan— le hace oír la cantinela: en principio esta mujer no forma parte de la gente de lluvia, pero desde el instante en que se entera de la existencia de estos seres, comienza a llevarlos consigo).

Roy, el gran rebelde, abre plenamente el territorio místico; no una "creencia" ni un "fantaseo" ni un subsidiario del "optimismo ingenuo", sino un simple cambio de óptica y un reconocimiento: la "ley de los opuestos" no es más que una convención, una precariedad de la mirada, un desvío perceptual. Lo invisible y lo visible no se "pierden" uno en otro. del mismo modo en que la rebeldía no equivale a un apuntalamiento indirecto de las estructuras del poder. Con su última frase, Roy demuestra que los únicos opuestos que en verdad existen en el discurso civilizado son mística y poder. (Así como puede afirmarse que la gente de lluvia no se disuelve cuando llueve: es la lluvia.).

El juego de espejos de Scott es transparente: ¿quiénes son los androides verdaderos, quiénes las máquinas virtuosas que se debaten en un conflicto metafísico "insalvable" y que, incapaces de extender su conciencia en sí mismos, crean réplicas de esa extensión para luego destruirlas? La transparencia de *Blade Runner* resulta aterradora si se aplica a la historia del realismo: ¿qué otra plataforma esencial define al lenguaje cinematográfico sino esa "peligrosa perfección", una nueva forma de mirar? Ridley Scott pone en labios de Roy unas palabras que lo hacen equivaler a ese umbral creado y temido por quienes exigen confundir su cansancio vital con una decadencia de la vida toda: "He visto cosas que ustedes apenas podrían imaginar". Ante todo, esta frase puntualiza: la rebeldía es la ley de la mirada.

## ***II Puentes trashumantes***

El puente entre mística (por no decir misticismo) y rebeldía es claramente mostrado en la obra que dota a la saga de una enorme riqueza: *París, Texas* (1984). El plano inicial de esta película del realizador alemán Wim Wenders encarna de nuevo la noción de vuelo: la cámara aérea, como toma subjetiva de la mirada de un ave surcando los aires, enfoca una solitaria figura humana que avanza a pie y en línea recta a mitad del desierto. A continuación, y como cámara objetiva (cambio que en la literatura corresponde al paso de la primera a la tercera personas), descubrimos a un águila que aterriza en una loma sin perder un movimiento del trashumante, otro de los memorables rebeldes de la saga (o mejor, un rasgo más de un único personaje colectivo).

Más tarde, este hombre se detiene en un poblado buscando bebida; el tabernero no consigue arrancarle una sola palabra ni detenerlo en la continuación de su marcha hacia una meta imperiosa. Sin embargo, un papel que cayera de las ropas del fugaz visitante indica al estupefacto lugareño los datos de un hombre en Los Angeles: Walter (Dean Stockwell). Una vez avisado, éste se apresura a tomar un avión, rentar un automóvil y rastrear al nómada por la carretera del desierto; cuando lo encuentra, reconoce en él a su hermano Travis (Harry Dean Stanton), que cuatro años antes y tras el fracaso de su matrimonio desapareciera abruptamente. Ya en el vehículo y con rumbo al aeropuerto, Walter logra sacarlo poco a poco de su mutismo: la primera palabra de Travis es "París", acompañada por el gesto de mostrar la fotografía de un terreno baldío en una zona desértica y seca.

Sin embargo, Travis se niega rotundamente a viajar en avión: Walter se ve obligado a hacer en automóvil el largo recorrido hasta Los Ángeles. En este transcurso demorado Travis explica el sentido de su desaparición: busca un pueblo tejano llamado París, donde sus padres lo engendraron; ha comprado por correo ese terreno en París, Texas: ahí se dirigía al ser interceptado. Durante esos cuatro años, Walter y su esposa Anne (Aurore Clement) se han hecho cargo del pequeño hijo de Travis, Hunter (Hunter Carson). Tras un tenso encuentro y una creciente reintegración afectiva, padre e hijo escapan juntos para localizar en Houston a la madre de Hunter, Jane (Nastassia Kinski), que en el pasado también desapareciera en pos de otra odisea conjurante. La zona medular del filme de Wenders es un largo, intensísimo diálogo entre Travis y Jane (de hecho, en su mayor parte un monólogo de Travis), en el que ambos rebeldes atisban la perdida sincronía. No obstante, este encuentro se produce en un ámbito que no permite contacto físico e incluso avanza sin que uno y otra se miren de modo recíproco; el hombre, siempre desde lejos, faculta la reunión de madre e hijo y luego retoma su camino hacia París, Texas, de nuevo en búsqueda de su último desafío: el primero.

No se trata de un desenlace "pesimista" que niegue la perdurable sincronía de los seres; Travis no permanece al lado de su esposa e hijo porque hacerlo sería llanamente repetir tarde o temprano aquella primera ruptura. Antes de integrarse con lo suyos, este hombre demanda integrarse con lo suyo: se lanza, pues, a resolver el enigma de sí mismo, de su origen, en completa soledad. Sólo cuando haya accedido al secreto del vuelo (carencia quizá revelada por su resistencia a abordar una aeronave) podrá comunicarlo a esos dos seres —que a su modo respectivo buscan la misma coordenada esencial—: la soledad que es apertura y no renuncia.

Como *The Rain People* y *Blade Runner*, la metáfora de París, Texas no apunta a la dispersión sino a la integración. El filme de Wenders delinea la soledad del rebelde: un reconciliarse cuyo método no puede más que calificarse como místico. Este calificativo no sólo es real, sino la única vía por medio de la cual el realismo puede exorcizar sus trampas; y las primeras que es imprescindible atender son aquellas que bañan de connotaciones equívocas al concepto "mística". El método corresponde a la sencillez: una mirada mística no equivale a nueva convención a la que se puede oponer un consenso "masivo"; se trata de una necesidad de desactivar los artificiosconfinantes. Películas como las de Coppola, Scott

y Wenders saben que la rebeldía es ya una forma de la mística desde el momento en que se trata de cambiar los ojos.

### *III El progresivo equilibrismo*

En un determinado momento, aislando los componentes de acendrada amargura de *La ley de la calle* (Rumble Fish, Francis Coppola, 1983), la estrategia hollywoodense pudo contraatacar —a través de sus voceros "críticos"— divulgando la "conclusión" de que la saga llegaba a su fin, de que el manifiesto no era en el fondo sino un testamento. Una serie de filmes posteriores (no numerosa pero significativa) demuestra lo erróneo de cerrar el expediente luego de una obra climática. El primer logro de estas cintas es considerar un a priori al rebelde cuyas miras van más allá de la superficie, al personaje determinado por una necesidad profunda de encontrar sentido en mitad de lo aberrante, al que no se detiene en la violencia respuesta sino se erige a sí mismo como pregunta violenta. El segundo acierto es el lúcido reconocimiento de las obras y los rebeldes precursores (o los rasgos progresivamente ganados por un único rostro).

No es extraño que esta saga, móvil por naturaleza, procreara a su vez el subgénero del road picture; es cierto que en sus productos mayoritarios, tal subgénero es mero pretexto para una peripecia hueca y vistosa; no obstante, sus piezas clave son eco directo del quest, el arcano resorte de la búsqueda, de la odisea que encuentra en el exterior los avatares que va venciendo en lo interno. La rebeldía, mirada ajena a los estancamientos, determina no sólo el arribo de las nuevas generaciones sino el de cineastas cuya combatividad define el modo de enfrentar a sus respectivos adversarios. Pero no se trata de la "tradicción de ruptura" (término que apoya a su opuesto, la "continuidad de lo inmóvil"), sino de la paulatina —e irrefrenable— recuperación de lo escindido: un quest de doble y triple dificultad cuando se trata de un impulso a mitad del aparato inmovilizador por antonomasia. Las necesariamente inclasificables experiencias de los autores rebeldes muestran la vía que habrá de surcar quien herede el desafío: adiestrarse en el equilibrismo más insomne si se quiere sortear las trampas que multiplican su virulencia a medida que se avanza.

Un enfoque metafórico ilustra tal equilibrismo, en el que a cada paso aumentan los vilos y los contraataques: la primera obra del inconforme —lo que suele llamarse opera prima— equivale a verlo emprender una cuerda floja suspenda en el vacío (el estratega coloca una red de seguridad para "resarcir" a los caídos ofreciéndoles "opciones menos peligrosas" y usándolos como demostración sancionadora del "mal camino": luego mayoría las se convencen de que a fin de cuentas era imposible caminar por esa cuerda floja). La segunda obra de este inconforme implica que ahora la cuerda arde; la tercera, que quien la surca tiene los ojos vendados; la cuarta, que se le atan las manos a la espalda. Al inverosímil sobreviviente de estos pasos iniciales, el estratega suma nuevos obstáculos: hace soplar un viento furibundo, sacude la cuerda con fuerza y —como culminación— retira todo sentido al acto del equilibrismo, extendiendo sobre quien sigue en pie calificativos como "demente" o "exótico" (no pertenece a los equilibristas oficiales, fenómenos "espectaculares"). Para asegurar por fin la destrucción de las últimas excepciones, brotarán los francotiradores dotados con las más modernas armas —de resultados nada evidentes

para el público reunido. La cuerda floja seguirá ahí, solitaria, como muestra "palpable" de la inutilidad de las expediciones al off limits.

En un medio donde esta analogía de la cuerda floja es casi literal no sólo en Estados Unidos sino en cualquier país bañado por el realismo hollywoodense), toda obra tendrá que ser asumida con una intensidad y un compromiso abismales: de ahí la mística, "imposible" vía y sustento para quienes exigen lo imposible. Mientras la estrategia quiere conservarse (y su "movimiento" se limita a reacomodo en lo inerte), el rebelde entiende que no posee otro asidero que el vértigo. Hereda el fuego, sí, pero ha de tomarlo como ante la inminencia de la hoguera magna, íntimamente seguro de la inmediatez del fuego nuevo —y no recibirlo con la actitud de quien cumple un trámite, de quien hereda una dádiva que a su vez habrá de transmitir intacta.

El equilibrista no desconocerá el cúmulo de obstáculos que le esperan en progresión logarítmica; sin embargo, avanzará con la plena certeza de que cada paso es el anterior a la meta. La estrategia identifica el movimiento con esas pesadillas en que el soñador se aleja de algo a medida que quiere aproximársele. Pero el umbral no se aleja: es el estratega quien falsifica las distancias.