

## Cine

EL CINE IMAGINARIO (XIII)

## LA GENTE DE LLUVIA

Por Daniel González Dueñas

## 1. El nacimiento de una saga

En los años cincuenta brota la primera guerra confusa, sin causa definida: Corea. Esta gota derrama el vaso en la juventud norteamericana: el malestar general, la angustia de posguerra, la amenaza constante de la Bomba, la imborrable huella de Hiroshima, la guerra fría y la represión maccartista determinan el fin del *american dream*; nace un movimiento contracultural caracterizado por la creciente desconfianza hacia la política, la tecnocracia y los valores sociales. El cine norteamericano sintetiza la *youth culture* en la figura del rebelde, amargo, frío, confuso. Si bien las primeras películas 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, un solo protagonista: el que nace con Marlon Brando (*El salvaje*, Lazlo Benedek, 1953) y con el mito James Dean (*Rebelde sin causa*, Nicholas Ray, 1955).

En los sesenta el pesimismo se declara: la guerra de Vietnam borra los últimos reductos triunfalistas. El cine deja atrás la dulcificación; el rebelde expresa un culto a la violencia y al nihilismo. La saga continúa con Peter Fonda (*Ángeles salvajes*, 1966), bajo la siempre alucinada batuta de Roger Corman. Pero la visión *sui generis* que se lleva las palmas es la de Tom Laughlin, que da libre entrada al híbrido al reunir alegato pacifista, mística india y karate coreano en el personaje de Billy Jack, mestizo y ex boina verde (se trata, desde luego, de *Nacidos para perder* —1966— y secuelas también dirigidas por Laughlin bajo el seudónimo de "T. C. Frank").

Mientras la estrategia hollywoodense creadora del realismo se encuentra ocupada en otras áreas, esos años de tenta-

leo son fértiles para los vericuetos. Por ejemplo, prematuramente arriba la autoparodia —antes de que exista del todo "algo" que parodiar—: en *Salvajes en las calles* (Barry Shear, 1968) una superestrella del rock deviene presidente de los Estados Unidos. Este filme tiene un final significativo: los niños se rebelan contra los jóvenes ahora detentadores del poder —mismos que a su vez han encarcelado a los adultos—: el conflicto generacional —afirma esta cinta que no consigue evadir el humor involuntario— es el único posible movimiento entre las generaciones.

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* (D. A. Pennebaker, 1968) y *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1969).

La llegada de un lúcido *outsider*, Dennis Hooper, provoca un oportuno ajuste de cuentas. A partir de un guión escrito con las colaboraciones de Peter Fonda y Terry Southern, Hooper realiza en 1969 su filme debutante, *Easy Rider* (no demasiado erradamente bautizada en español como *Busco mi destino*). La película obtiene un premio especial en el festival de Cannes: ante el abrupto éxito de taquilla, Hollywood se percata de la fuerza de un sec-

tor cuya efervescencia creía suficientemente mediatizada. Los dos motociclistas de *Easy Rider*, Wyatt (Fonda) y Billy (Hooper), 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, Byrds, Steppenwolf, Hendrix, Electric Flag. A partir de esta obra el rebelde recupera la cohesión dispersa y muestra una riqueza no fruto del tentaleo sino de la decidida inmersión.

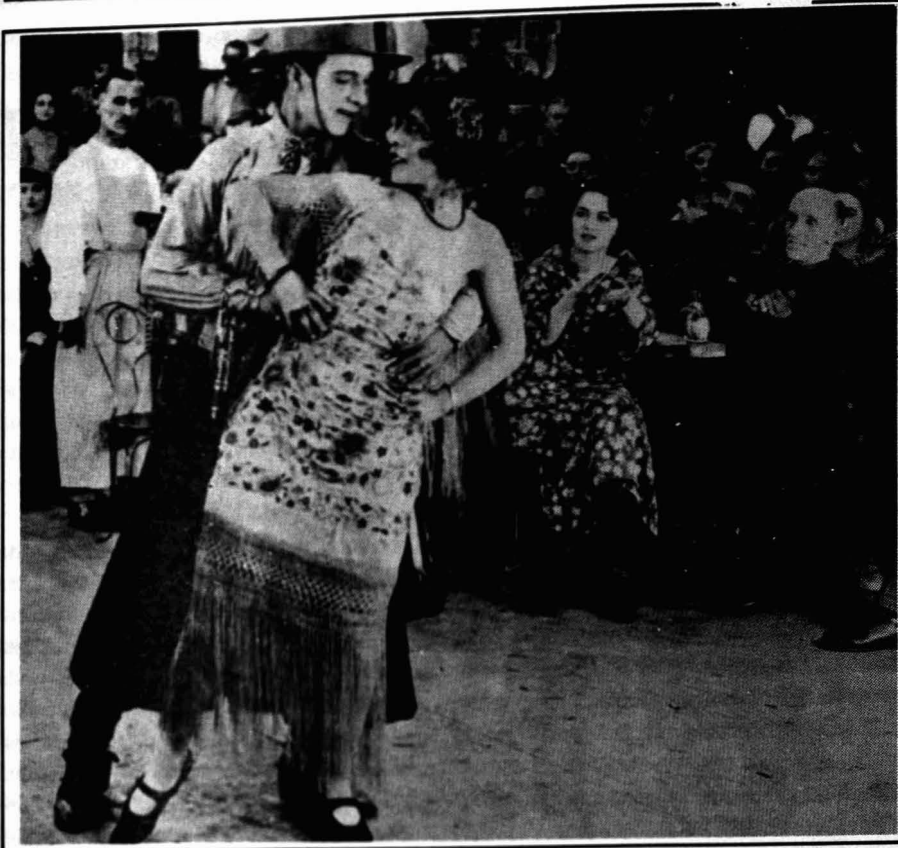
## 2. La gente de lluvia

La virulencia de *Easy Rider* da pie a multitud de secuelas heterogéneas. Sin embargo, apenas algunas de ellas saben heredar la demanda de una nueva dramaturgia. Las demás, voraces copias deslumbradas por la insólita dimensionalidad de Wyatt y Billy, permanecen en la superficie elevando como protagonista menos al rebelde que a sus fetiches (y despojando a éstos de raíces, de su carácter de signo propiciatorio, de bofetada desaletargante). Una evidencia surge de ese "realismo" que intenta conciliar rebeldía y cotidianeidad: contemplado como filón, el hallazgo se seca.

*Easy Rider* no es sólo el primer producto de la saga consciente de sí misma; también inicia el subgénero de la *road picture*, la saga de las carreteras. Ambas características del filme de Hooper determinan en más de un sentido la primera obra madura de un cineasta de su generación, Francis Coppola: *Dos almas en pugna* (*The Rain People*, 1969; Coppola había dirigido tres largometrajes: *Demencia 13* —1963—, *You're a Big Boy Now* —1966— y el musical *Finian's Rainbow* —1968—). En este filme el rol del rebelde por vez primera es encarnado por una mujer: Natalie (Shirley Knight) deja repentinamente su asfixiante y prefabricado papel de ama de casa 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 recoge a un hombre cuya característica no es tanto la de rebelde como la de *outsider* —Coppola volverá varias veces a esta tan especial categoría. Killer (James Cann) es un ex jugador de fútbol americano que recibiera una severa lesión en la cabeza y por ello ya no resulta útil al sistema; éste lo



Greta Garbo



expulsa de su seno y le arrebató tamaño y realidad.

Habitante de un limbo de exasperada inocencia, Killer habla a Natalie de la "gente de 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.*

Con esta inclusión, Coppola abre el ámbito no sólo de su obra sino de su generación; el conservadurismo hollywoodense enfrenta una de sus crisis más severas: ¿cómo sujetar el realismo y mantenerlo en calidad de bozal, si una obra que cumple los postulados "realistas" a la vez permite la presencia de tal registro poético? ¿Cómo evitar que el filme de Coppola sea llamado *realista* si en primera instancia parece "respetar" las leyes del feroz decálogo? *Dos almas en pugna* es entonces banalizado *a posteriori* por la estrategia midiéndolo con el rasero del melodrama (tal malentendido impuesto se evidencia en el título dado a la película en España: *Llueve sobre mi corazón*).

El filme se construye no tanto con sus dos protagonistas, como con la mención de seres al margen de las sequedades confinantes, comodines de la baraja cuya lucidez implica el más truculento de los castigos: el aparato los *desconoce*, arrojándolos del consenso de lo real. Esos exiliados,

dice Killer (más cercano a ellos que Natalie), no pueden llorar porque desaparecen: *se llueven a sí mismos*.

La gente de lluvia no es *real*, pero esto sólo significa que ya no disponen del espejo adulterado que domina al definir la realidad. Por ello, porque no son reconocidos, acaso 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.

### 3. Dimensiones marginales

Al rebelarse, Natalie deja ciegamente su isla apacible (a la que sigue ligada como muestran los esporádicos telefonemas a su esposo). Sin embargo, la hondura de su desarraigo no será notoria sino ante la llegada de Killer: éste ha sido expulsado, aquélla ha roto su orden voluntariamente. El hombre, que hizo su casa en la intemperie, pasa de una llovizna a un aguacero; la mujer, que en principio sólo quiere dejar su casa atrás sin perder un cobijo análogo —simbolizado en la camioneta—, cambia una sequedad por la extrema aridez. Y con todo, algo muy interno los une en el cortocircuito que se produce al estar juntos: un primer compromiso con el mundo.

Para librarse de Killer sin culpabilidades, Natalie le consigue empleo en un siniestro chiquero provincial. Cuando más tarde el azar la lleva de regreso a ese sitio, descubre que el *outsider* ha provocado una crisis en el orden detritico, liberando a los animales grotescamente enjaulados. (Este acto simbólico volverá en la obra de Coppola cobrando una dimensión metafísica.) Natalie tratará intuitivamente de sustituir el orden que ha dejado atrás, por pequeñas islas defensivas (pasará del interior de la camioneta a los cuartos de motel o al asfixiante *camper* 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 revelar el verdadero tamaño de lo subvertido. Quizá con el tiempo, cuando asuma a fondo el exilio, alcance su verdadera meta: no vivir exiliada —al margen— del reino integral de la gente de lluvia.

### 4. La rareza

Pocas películas en la historia del cine norteamericano ofrecen como *Dos almas en pugna* un retrato tan inquietante de los seres "marginales", invirtiendo los términos y denunciando que son los "cétricos" quienes habitan un margen de la totalidad. Ese ajuste de óptica late en la película 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; es esa mirada —ajena a cada uno pero que no se produce si falta uno de ellos— la que puede distinguir a la gente de lluvia. Natalie y Killer no son excepcionales: son una mirada excepcional. La constante atracción-rechazo que experimentan se carga de valencias fuera de "control realista" por la pura referencia a un poema infantil. Más allá del "argumento" y de la propia puesta en escena, el espectador intuye otros registros de lo real (ante todo en alguna escena en que la cámara, dentro de la camioneta en marcha y a través del parabrisas mojado por la lluvia, capta ciertas zonas a un lado del camino por donde transitan siluetas deslavadas y taciturnas, apenas por un segundo discernibles). La pugna de estas dos almas nos permite atisbar la verdadera excepcionalidad.

¿Por qué "la verdadera"? Uno de los métodos más agudos de la estrategia rea-

lista consiste en que, al condicionar la mirada, fundamenta la idea de que quien consiente el código "ve más que los otros". Hollywood difunde un muy insidioso sentido de "excepcionalidad" standard: se trata de implementar en éste una callada supremacía por medio de subliminales como "sólo a ti me dirijo, a ti únicamente doy la clave"; el *tête à tête* singulariza y permite las ventajas: se repite en el espectador la mecánica de cada película hollywoodense frente a las demás: cada filme es "el" filme; cada individuo que asume la definición instituida, deviene excepción a "la" regla. (Único caso en que el aparato acepta la noción de un mundo de excepciones sin reglas.) Tomás Segovia —*Poética y profética*, 1985— denuncia ese gambito:

«Todas las épocas se ignoran, por supuesto, pero cada una a su manera: la nuestra no parece notar que nos hemos vuelto todos ovejas negras, y cada cual sigue juzgándose diferente por ser oveja negra como todo el mundo. Hablo, por supuesto, de la civilización occidental; en ella casi puede definirse hoy el

ámbito intelectual como aquel donde la marginalidad puede ser difícilísima de alcanzar».

En su ladera más oscura, 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: puede afirmarse que sólo se justifica contar una historia cuando ella es centrada por una oveja negra en contraposición con un cúmulo de blancas, creadoras del *conflicto*; de ahí el gusto con que Hollywood incorporó la saga del rebelde, oveja negra por excelencia). ¿Se logra con ello al menos una individuación en potencia? ¿O más bien se velan los ojos para no ver en todas partes la misma "singularidad", al tiempo que se marcan los límites del individuo con tal fiereza que no pueda existir sino un abismo entre cada uno de ellos? 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 irreplicable personalidad, conciencia que no le impide sino le posibilita percatarse de la de sus *semejantes*. La apariencia de "diversidad" en el realismo no intenta sino uniformar.

La película de Coppola 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. El cineasta especifica su estilo: no se trata de calcar manías e imponerlas como "distintivo". 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 la mirada. La gente de lluvia puede ser un espléndido primer sujeto a buscar, descubrir y ser asumido al reconocerlo *intrínseco*: 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. Coppola no "rompe" el realismo sino las cadenas que atan a ese estilo dramático; aún más: 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 comenzar a hablarse de fidelidad a lo real.

Únicamente los marcos de referencia insospechados son capaces de entrenar los ojos del rebelde sobre un más íntimo registro del mundo. ♦

# Música

## MAESTRO DE LA EUROPA CENTRAL

Por Juan Arturo Brennan

Pocas regiones del mundo han sufrido tantas y tan violentas transformaciones geopolíticas como lo que llamamos Europa central. Primero, la lejana frontera; después, un apéndice de la metrópoli; más tarde, zona alineada con este o aquel bloque ideológico, el centro de Europa ha visto reflejadas las convulsiones de su historia en manifestaciones culturales multiformes que, quizá, se han visto enriquecidas precisamente por todos esos cambios.

En el ámbito de la música, las culturas centroeuropeas han enriquecido, como en pocos casos, diversas corrientes nacionalistas que en su momento ayudaron a la solidificación de identidades definidas, y más tarde dieron pasos certeros hacia la integración de músicas plenamente contemporáneas. Si fuera necesario elegir a un músico entre todos los que han surgido de la Europa central, la elección más evidente recaería en la persona de Béla Bartók (1881-1945), el más importante compositor de Hungría, y uno de los personajes fundamentales de la música del siglo XX.

La historia familiar temprana de Bartók es, entre otras cosas, una prueba más de la complicada geografía política de Europa central. El pueblo húngaro en que nació el compositor pertenece hoy a Yugoslavia, y los tres pueblos a los que la familia se mudó sucesivamente (Nagy-Szollas, Besztercze y Presburgo) hoy son parte, respectivamente, de Checoslovaquia, Rumania y de nuevo Checoslovaquia.

A pesar de todas estas contradicciones geográficas, Bartók supo, y quiso, definirse como un músico plenamente identificado con la nacionalidad húngara. Esto, a pesar de que los primeros años de su educación estuvieron marcados por la tradición alemana. Así, en su camino a la identidad musical de Hungría, Bartók hubo de quitarse de encima varias influen-



Valentino en *El Rajah de Dharmagar*