

La diferencia de ser joven: el rebelde sin causa

Si la actitud romántica de finales del siglo XVIII y principios del XIX de la era moderna inauguraría el individualismo moderno y el derecho a la realización personal, el siglo XX aportaría una nueva concepción antropológica en la sociedad occidental basada en la diferencia generacional.

En todos los países desarrollados pero, sobre todo, en EE.UU, aparecería el concepto de la juventud como problema que a finales del siglo pasado tendría una etapa significativa con la publicación en 1904 de *Adolescente*, obra del psicólogo G. Stanley Hall¹ que anunciaría el “descubrimiento” del adolescente norteamericano. Hall atribuiría a esta fase de la vida cualidades antitéticas tomadas de Rousseau -hiperactividad e inercia, sensibilidad social y egocentrismo, aguda intuición y locura infantil-, incluso adaptaría el *sturm und drang* de Goethe y los románticos alemanes para definir la adolescencia como una etapa de *sturm and stress* (tempestad y agitación), para definir la naturaleza “crítica” de esta fase de la vida: una dramática renovación de la personalidad -provocada por la pubertad fisiológica- que se concreta en tensiones emocionales, tal y como ya adelantamos en la el capítulo de la justificación de esta tesis. En efecto, Hall insistiría en la necesidad que los adolescentes desarrollaran todas sus posibilidades retrasando el momento de poder igualar su comportamiento al de los adultos.

Según diferentes especialistas, el proceso hacia la codificación de la adolescencia como fase alcanzaría su plena madurez inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial (Passerini, 1996)². Sería en ese período que EE.UU. viviría una expan-

1 HALL, S.G. 1915 (1904): *Adolescence: its psychology and its relations to psysiology, sociology, sex, crime, religion and education*. Appleton Century Crofts. Nova York.

sión acelerada. Se produciría el nacimiento de la clase media y consumidora, que en clave generacional supondría el alargamiento de la permanencia de los jóvenes en las instituciones educativas y el consecuente retraso en la inserción profesional. La creciente importancia de la institución escolar y la emergencia del ocio, con la aparición de la imagen del “consumidor adolescente” abrirían la brecha generacional entre jóvenes y adultos, donde los primeros empezarán a crear sus propios patrones culturales. La industria cinematográfica se daría cuenta de ello y lanzaría sobre este grupo de consumidores héroes que representarían sus conflictos generacionales, tratándolos con gran realismo y sin ahorrar la correspondiente carga de crítica social contra la hipocresía subyacente en el *american way of life*. Sería así como diferentes actores, John Garfield, Montgomery Clift, Marlon Brando hasta llegar al más famoso de todos, James Dean, caerían como un vendaval sobre Hollywood imponiendo un tipo juvenil que se daría a conocer como “el rebelde”, (Moix, 1971)³. Analizaremos en este capítulo, a partir de las aportaciones del cine como documento antropológico, cómo se construiría la identidad de este nuevo tipo juvenil con el que se inaugurarían las dramaturgias modernas de las microculturas juveniles y el enfrentamiento generacional.

8.1. Metáforas del cambio social: de los jóvenes delincuentes a la cultura juvenil

Antes que *Rebelde sin causa*⁴ se convirtiera en un manifiesto generacional desde el mismo día que se estrenó, la problemática juvenil ya había despertado el interés del público. Luís Buñuel mostraría de manera aguda en 1950, en su film *Los Olvidados*⁵, el destino de los jóvenes que crecían en los alrededores de la ciudad de México. Violencia, pobreza social, necesidad y delito constituirían el trasfondo de la integración de las bandas juveniles; eran víctimas y culpables simultáneamente y ya desde temprano enfrentaban un futuro sin esperanza⁶.

2 PASSERINI, Luisa (1996): “La juventud, metáfora del cambio social (dos debates sobre los jóvenes en la Italia fascista y en los EE.UU. durante los años cincuenta)” en LEVI, Giovanni y SCHMITT, Jean-Claude (direc.): Historia de los jóvenes II. La Edad Contemporánea. Editorial Santillana, Taurus, S.A. Madrid, (pp. 386-453).

3 MOIX, Terenci (1971): Hollywood stories. Editorial Lumen. Barcelona.

4 RAY, Nicholas (1955): Rebel without a cause. (Rebelde sin causa). EE.UU.

5 BUÑUEL, Luis (1950): Los olvidados. México.

6 Buñuel unió en este film un realismo golpeante con escenas de simbolismo poético. Los Olvidados fue distinguida con el primer premio en el Festival de Cannes de 1951 y ofreció al público motivos de discusión.

Una exposición en el círculo de Bellas Artes de Madrid ha permitido recordar del 3 de diciembre de 2004 al 9 de enero de 2005 este impecable retrato de un grupo de jóvenes condenados a crecer en los arrabales de Ciudad de México. La muestra ha conmemorado el reconocimiento de la película con la distinción Memoria del Mundo, que concede la Unesco. Este galardón, con el que se quiere preservar documentos valiosos para la humanidad, sólo ha sido concedido a otra película: Metrópolis del director alemán Fritz Lang. También forman parte de este programa de la UNESCO obras como la partitura de la Novena Sinfonía de Beethoven y la Declaración de Derechos del Hombre y del Ciudadano, publicada en París en 1789.



El tema de la delincuencia juvenil llegaría a convertirse en un gran problema sociopolítico. En EE.UU se abordaría desde la defensa del sistema de valores existente. Políticamente, el *maccarthismo* y su Comité de Actividades Antinorteamericanas se encargaría de perseguir a comunistas e intelectuales de izquierdas. Pero el ataque al orden existente, tal y como apunta Passerini (1996:421), significaba reconocer también a los delincuentes juveniles.

<<En 1950, (...) la adolescencia se había convertido en un estado legal y social, al que disciplinar, someter y proteger. Se crearon para ello una serie de instituciones gubernamentales, como la Youth Correction Division, en 1951, que tenía como base la Federal Youth Corrections Act, para tratar y rehabilitar los casos de trasgresión en muchachos de menos de veintidós años de edad; en 1953 se constituye un Subcomité del Senado para la delincuencia juvenil y en 1954 se crea la sección para delincuencia juvenil dentro del Children's Bureau del Gobierno Federal; en 1962, el presidente Kennedy establece el Comité on Youth Employment; y se promueven en diferentes departamentos del Gobierno múltiples iniciativas para el estudio y la discusión del problema de los jóvenes, como el gran convenio sobre niños y jóvenes organizado por la Casa Blanca en 1960, con la participación de 7600 delegados, de los cuales 1200 tenían edades comprendidas entre dieciséis y veintiún años. Estos actos, realizados por el Gobierno, tenían el cometido de reflexionar sobre el modo de detectar a jóvenes peligrosos para la sociedad y para sí mismos, y a la vez necesitados de protección y de una ayuda especial. Era inevitable que terminaran por requerir una serie de comportamientos que avalasen tal concepción o por lo menos que hicieran más difícil la labor de definir los fenómenos de los que se ocupaban. (...) la mentalidad que creó el delincuente como tipología se parece a la que creó la tipología del adolescente: en primer lugar, se establece una caracterización de rasgos físicos y mentales y posteriormente la definición se utiliza para explicar el comportamiento de los jóvenes>>.

Hubo debates en el Senado, se publicarían auténticos best-sellers sobre el tema, y los periódicos aparecerían llenos de narraciones relativas a unas ruidosas pandillas que luchaban entre sí, pero que desde luego, también eran peligrosas para las buenas gentes que por casualidad se veían sorprendidas entre los dos bandos. Las causas que se alegaban convencionalmente ante este fenómeno –como recogía

Harris (2000)⁷- apelaban al divorcio, o a las familias en las que ambos cónyuges trabajaban, cosa que conducía a una excesiva libertad de los chicos; el bienestar económico, que en unos casos daba lugar a que la gente joven dispusiera de dinero suficiente para permitirse una libertad de acción más amplia que en otro tiempo, mientras que en otros hacía que quienes carecían de él se sintieran envidiosos en la medida necesaria para tratar de procurárselo valiéndose de procedimientos criminales...

Finalmente, Hollywood abordaría el tema de la problemática juvenil y produciría dos films que serían muy vistos en su época: *iEl Salvaje!*⁸ y *Semilla de maldad*⁹.

iEl Salvaje!, protagonizada por Marlon Brando, fue el primer film de importancia que se enfrentaba con el abismo existente entre las generaciones en los años cincuenta. Basado en un relato publicado por una revista sobre una banda de motoristas que durante un fin de semana se habían apoderado literalmente de la pequeña población de Hollister en California, aterrorizando a sus habitantes.

En el guión original de la película, se trató de hacer mucho hincapié en la idea de que el desarraigo y la marginación de las bandas de motoristas no podían eliminarse utilizando los medios convencionales, esto es, la psiquiatría, el trabajo social, o las continuas modificaciones de los planes educativos, etc. El propio Marlon Brando, según uno de sus biógrafos (Richard Schickel, 1995:117)¹⁰ pensaba que <<la intención original, (...) consistía en mostrar a unos ciudadanos de la comunidad invadida respondiendo a la agresividad de sus huéspedes de una manera espontánea y absolutamente pacífica. Y creía que cada miembro de esa comunidad acabaría comprendiendo emocionalmente la conducta de aquellos alborotadores>>.

Esta idea, con una carga de crítica social implícita, no podía ser admitida en una época en la que el maccarthismo estaba consiguiendo sus apoyos más beligerantes en las filas reaccionarias.

<<Aquello olía a propaganda izquierdista encubierta, justamente lo que los comités del Congreso estaban decididos a arrancar de raíz. Además, las normas de la guerra fría, ahora en pleno apogeo, enseñaban que los hombres de verdad contestaban a la fuerza con la fuerza, y no poniendo la otra mejilla. De modo que se acabó descubriendo que, en su forma original, esta historia de americanos patriotas enfrentados con una invasión de fuerzas extrañas, no tenía muy buenas intenciones>> (Schickel, 1995:117).

Hubo que rescribirlo todo, así que en el film se dio lugar una confusión de objetivos que todavía resulta apreciable hoy día. La secuencia con que empieza *iEl Salvaje!*, en la que *Johnny* (Brando) aparece con unas gafas de sol y ataviado con una gorra, vistiendo una cazadora de cuero, montado en su motocicleta, capitaneando a su pandilla por la carretera y en dirección a la ciudad, está maravillosamente cargada de amenazas. Lo mismo pasa con la escena en que la banda, de una manera

7 HARRIS, Marvin 1981 (2000): Introducción a la antropología general. Capítulo 26: "La Antropología de una sociedad hiperindustrial". Alianza Editorial. Madrid, (pp. 693-734).

8 BENEDEK, Laszlo (1954): The wild one. EE.UU.

9 BROOKS, Richard (1955): The blackboard jungle. (Semilla de maldad). EE.UU.

10 SCHICKEL, Richard (1995): Marlon Brando. Editorial Salvat. Grandes Biografías, 16. Barcelona.

ruidosa y casi acrobática, toma posesión de la calle principal, y con su brusca y cínica irrupción en el café de la población, del cual es propietario el cobarde policía del lugar, y está regentado por *Kathie* (Marie Murphy), hija del anterior y amada del protagonista, algo muy apropiado desde el punto de vista dramático, con indudables referencias al *Romeo y Julieta* de Shakespeare. En esos fragmentos, Brando se muestra como un verdadero ángel del infierno: bello, insolente, seductor... La obsesión de la clase media norteamericana, la peor pesadilla invadiendo la cotidianidad.

El café es el marco de este intercambio que iba a convertirse en el emblema de los cincuenta. Cuando *Kathie* formula su pregunta acerca de los móviles que impulsan a la banda (<<*Bueno, Johnny. ¿Contra qué os rebeláis?*>>), el joven responde: <<*Contra lo que habéis conseguido vosotros*>>. El café es también el marco en el que se produce otra escena casi igualmente famosa: cuando *Johnny* intenta explicar a la chica que ellos no andan exactamente a la búsqueda de un lugar para realizar un picnic, ni tratan de localizar un sitio donde pescar durante sus salidas los fines de semana. (<<*Eres demasiado rígida, tendré que explicártelo un poco. No se trata de dirigirse a ningún sitio determinado, especial... Simplemente ir aquí o allá... la idea es divertirse, bailar un poco... ¿Sabes de lo que estoy hablando?*>>).



Cartel¹¹

Observados de cerca, los *Black Rebels* de *¡El Salvaje!* resultaban bastante blandos. Sus pecados se enfrentaban tan sólo a la buena educación. Los jóvenes beben cerveza en las calles, fanfarronean un poco a causa del alcohol, levantan la voz, pero no consumen drogas, ni van armados con cadenas, ni llevan navajas, y carecen de ese tipo de reacciones imprevisibles que les hubiera hecho responder a la menor provocación y que siempre son necesarias para hacer creíble cualquier tipo de amenaza. Además, la dirección de Laszlo Benedeck estableció rápidamente una especie de formalismo gélido, distante y objetivo, con un estilo narrativo que carecía de ese pulso nervioso y agitado capaz de sorprender y alarmar a la vez.

¹¹ Cartel promocional de la película. Disponible en Internet en: <http://www.filmsite.org/wild2.html>. Con acceso en mayo de 2005.

El relato arranca suavemente, de una manera convencional, para luego afrontar caminos totalmente previsibles. La llegada de una banda rival, una escisión de los *Black Rebels*, anuncia una violencia inminente, premonición que se agrava cuando el líder, *Chino* (Lee Marvin), es encarcelado y los miembros de su pandilla arman un altercado. Tal y como se espera, *Johnny* rescata a *Kathie* poniéndola a salvo de los abusos de los otros. Y después es confundido con un posible violador, por lo que ciertos tipos del lugar acaban apaleándolo salvajemente. El castigo por ser diferente y sensible, un *Mesías hip* en la mitología *pop* de la época. Luego intenta abandonar la población, pero uno de los ciudadanos le lanza un neumático que le hace perder el control de su motocicleta, matando accidentalmente a un anciano. A continuación, la multitud muestra intenciones de lincharlo. El muchacho se salva gracias a la llegada del *sheriff* del condado, un hombre fuerte y sensato: la imagen reconfortante de la autoridad. Gracias a su tranquilizadora presencia, *Kathie* testifica que *Johnny* no fue ninguna amenaza para ella sino su salvador, y un hombre declara que fue uno de sus conciudadanos y no un motociclista quien arrojó el neumático. En otras palabras, cada uno comparte más o menos equitativamente la culpa de este desgraciado incidente. A *Johnny* se le ordena que se marche del lugar y no vuelva nunca más, y él obedece, todavía silencioso, todavía incapaz de traducir en palabras sus sentimientos sobre lo sucedido.

El relato se reduce, pues, principalmente, a una serie de accidentes y equívocos. Demuestra ante todo que la desconfianza mutua -especialmente cuando en el cesto hay unas cuantas manzanas podridas -es algo triste, que debe evitarse. No pone de relieve el punto de vista radical acerca de la clase media americana, según el cual ésta hubiera debido sufrir las embestidas de *Johnny* y los de su clase, ni tampoco trasluce la reaccionaria opinión de que éstos sean animales a los que hay que someter.

Al igual que tantos otros filmes, que tantos otros artefactos de la cultura popular de los cincuenta, *¡El Salvaje!* pretendía poner parches a la realidad, remendarla de un modo provisional. Aunque apuntara la enorme distancia que separaba la generación adulta de la de sus hijos, la presencia de una autoridad benigna aseguraba que no había ninguna tarea irremediable en un muchacho como *Johnny* o en la sociedad que lo había producido, nada que no pudiera arreglarse mediante la honesta exposición de los hechos y la ecuaníme aplicación de una justicia basada en el sentido común.

Sin embargo, el mito post-romántico que crearía Marlon Brando empezaría a redefinir a toda una generación de adolescentes que se identificarían con el personaje (Delclós, 2004)¹².

El mito del joven airado había conocido un precedente provisional en un actor de los años cuarenta: se llamaba John Garfield e impuso el tipo del héroe de origen proletario en colisión con la sociedad¹³. Pero la carrera de Garfield fue breve -su vida, además, desgraciada, después que Elia Kazan lo delatara ante el Comité de Actividades Antinorteamericanas del senador Joseph R. McCarthy- y el perso-

12 DELCLÓS, Tomás (2004): "Los grandes regalos" en Diario El País. Sábado 3 de julio, pág. 35.

13 ROSEEN, Robert (1947): *Cuerpo y alma*. EE.UU.

naje no tuvo continuidad. Así, cuando Brando irrumpió en el panorama cinematográfico su imagen fue considerada un impacto y un verdadero síntoma de las inquietudes de la nueva generación. *¡El salvaje!* sería el film que impondría el modelo con ciertos elementos básicos que no tardarían en ser mitificados.



Terenci Moix (2002:127), en *Mis inmortales del cine*¹⁴ y haciendo gala de su melomanía, lo rememora de la siguiente manera: <<todavía en la década de los setenta, la imagen de aquel Brando apoyado negligentemente en su moto, vestido de cuero y mirando a la cámara con violento desdén fue asimilada a la moda del póster y de esta guisa pasó a presidir las habitaciones de incontables jóvenes que todavía eran niños cuando Brando interpretó su primera película. El fetiche trascendió a su propia época, demostrando que se había incorporado definitivamente a la mitología del siglo>>.

Por lo que se refiere al otro *film* de referencia que aborda la problemática juvenil, el conflicto se produce en el ámbito institucional, destapando las contradicciones de unas instituciones educativas que, todavía hoy, siguen repitiéndose en las aulas¹⁵. *Semilla de maldad* muestra el conflicto de *Dadier* (Glen Ford), el maestro idealista, con su violenta y al mismo tiempo indiferente clase de la escuela. Al contrario de sus resignados colegas, *Dadier* no renuncia cuando los golpean a él y a otro compañero, cuando la nueva maestra es violada y cuando su mujer embar-

14 MOIX, Terenci (2002): "Marlon Brando" en *Mis inmortales del cine*. Hollywood años 50. Planeta. Barcelona. (pp. 116-127).

15 No es extraño que el mundo del cine haya revisitado la cuestión desde entonces. Películas como *Rebelión en las aulas* de James Clavell (1967), *El Rector Mckenna* de Eric Laneuville (1986), *Escuela de Jóvenes Rebeldes* de John G. Avildsen (1989), *Mentes Peligrosas* de John Smith (1995), *Elephant* de Gus Van Sant (2003), por citar tan sólo unas cuantas, nos ofrecen una muestra representativa de ello.

zada sufre un ataque de nervios a causa de cartas y llamadas calumniosas. *Dadier* finalmente logra romper la unidad de los estudiantes, consigue apartar al líder rebelde *West* (Vic Morrow) y logra colocar en su lugar a *Miller* (Sydney Poitier).



La descripción de unos adultos que carecían de cualquier forma de autoridad y la brutalidad de algunas de las escenas de *The blackboard jungle* que superarían a las de *The wild one*, provocarían un enorme impacto. Behrens (1995:286)¹⁶ se hace eco de algunas de las situaciones que generó: <<Hedda Hopper, la “chismosa” de Hollywood, describió el film como el más brutal que ella había visto. De manera sorprendente, el presidente del sindicato de actores, Ronald Reagan, intercedió a favor del film. El público quedó impresionado por las condiciones en que, en *The blackboard jungle*, aparece la escuela como institución, y sobre todo en relación con el efecto que podría tener esa imagen en el exterior. El director Richard Brooks se opuso exitosamente a que apareciera en el diálogo una línea que decía que las condiciones de las escuelas rusas serían peores: “¿Piensa usted que tenemos dificultades aquí? ¡Debería ver a los jóvenes criminales de Rusia!. Brooks no acepta la crítica sobre la dureza del film con el argumento de que el día de su estreno en Nueva York un maestro se tiró del techo de la escuela. La embajadora norteamericana en Italia amenazó con su renuncia si *The blackboard jungle* era exhibida en el Festival de Venecia como contribución norteamericana. El film fue retirado>>.

¹⁶ BEHRENS, Volver (1995): “Rebeldes, jeans y Rock’n’Roll. Nuevas formas de protesta juvenil y de crítica social: Rebel without a cause (Rebelde sin causa, 1955)” a FAULSTICH, Werner y KORTE, Helmut (Compiladores): Cien años de cine 1895-1955. Volumen 3. Hacia una búsqueda de los valores, 1945-1960. Siglo Veintiuno Editores. Madrid.



Fotogramas del film:
Semilla de maldad

Pero de *Semilla de maldad* nos interesa destacar que fue la primera cinta con una pista de sonido de *rock'n'roll*, la seña de identidad rebelde y diferenciada de la juventud. Su *Rock around the clock* de Bill Haley y sus Cometas ha permanecido hasta hoy como una de las obras de *rock* más vendidas (aproximadamente 16 millones de discos sencillos). Los héroes musicales, con Elvis Presley a la cabeza, se unirían a los cinematográficos (Marlon Brando, James Dean, Warren Beaty, Sal Mineo, Paul Newman...) para que los jóvenes de los años 50 tuvieran modelos en los que reconocerse e identificarse. Con ambas películas, *¡El salvaje!* y *Semilla de maldad* el tipo juvenil quedaría finalmente caracterizado: botas, *jeans* y chaqueta de cuero al ritmo de una música frenética y liberadora.

En efecto, en los años cincuenta aparecerían teenagers diferentes de las generaciones precedentes en número, riqueza y conocimiento. Se trataba de la primera generación de adolescentes americanos privilegiados, pero además era la primera que presentaba una estrecha cohesión generacional, un autorreconocimiento como comunidad concreta con intereses comunes. Tal y como apunta Passerini (1996:422-423), <<la figura del adolescente que surgía de este modo estaba asociada a la vida urbana y encontraba su medio ideal en la high school -que se había convertido en un cosmos particular-, con sus clubes, sus actividades deportivas, sus sororities y fraternities, los bailes, las fiestas y otras actividades fuera del programa con sus lugares correspondientes, como los drugstores, los coches y los bares de jóvenes. En la base de la identificación del joven con el estudiante de un high school -frecuentada por la casi totalidad de jóvenes de todas las clases sociales- la adolescencia parecía transformarse cada vez más en universo propio, y se efectuaba una rígida distinción de los roles sociales según las edades, que para algunos no encontraba precedente alguno en la historia del país. Los jóvenes se relacionaban la mayor parte del tiempo en la escuela (y en el trabajo a causa de la estructura jerárquica), entre ellos y no con los adultos. Contaba sobre todo el cambio de las relaciones, que ya no se establecían entre padres e hijos o entre estudiantes y profesores, y que por consiguiente ya no eran significativas desde el punto de vista social, sino que la interacción se producía únicamente entre iguales, es decir, entre ellos mismos>>.

La diferencia de los jóvenes podía expresarse en formas de apatía y pasividad -aquella generación se definió como "silenciosa"- o bien como rebelión abierta más o menos violenta. De todos modos originaba un separatismo, un retraimiento que podía entenderse como alienación o alteridad. El carácter de "alienado" atri-

buido a los jóvenes por la sociedad y destacado en innumerables escritos y debates de expertos daba una importancia al adolescente, al igual que otras figuras habían tenido en el pasado. Veamos como otro film de Hollywood lo recogería con unos trazos descriptivos de manual.

8.2. Tormentos de juventud: la ambigüedad del héroe

Si *Rebelde sin causa* (1955) se convertiría en un manifiesto generacional se debe tanto al hecho de haber acabado por asentar la iconografía que un año antes impuso Marlon Brando en *¡El Salvaje!*, ese tipo de bestia parda que en Francia recibiría el nombre de *blouson noir* o *barjot* (Monod, 2002)¹⁷, y en Inglaterra el de *modern* o *rock*, según los casos, como al que se trató de una obra que abordaría el tema de la soledad del adolescente y la búsqueda de compañía. Cuando Terenci Moix (2002)¹⁸ en *Amores de película* se aproximó a las sensaciones que en la actualidad nos despierta *Rebelde sin causa* citó a Danny Peary (*Cult film*) para explicar lo siguiente:

<<Los humanos sólo pueden sobrevivir si se sienten ayudados por otros que se hallan en idéntica situación. Vean la película, observen qué importante es para cada personaje sentirse acariciado o besado por sus amigos/amantes o familiares. Para revivir, enfrentándose a un nuevo día, es esencial para ellos encontrar un contacto físico. Esto es lo que convierte a *Rebelde sin causa* en la más emocional de las películas>> (Moix, 2002: 39).

El desarraigo, la soledad, el exilio interior... forman parte del rito de paso de la adolescencia a la juventud. No todos los directores de cine supieron hablar de ello con sinceridad. Elia Kazan en *Al este del edén* (1955)¹⁹, film que daría a conocer a James Dean, y poco después con *Esplendor en la hierba* (1961)²⁰, haciendo de Natalie Wood, la coprotagonista de *Rebelde sin causa*, la adolescente que mejor representaría las inquietudes de toda la generación de muchachas de su época, y, sobre todo, Nicholas Ray, serían talvez los dos grandes cineastas que mejor lo sabrían hacer.

Nos dice Miguel Rubio (1999:41) en un bello artículo de la revista trimestral de cine Nickel Odeon²¹ mientras realiza una retrospectiva de la obra del director de *Rebelde sin causa*: <<La adolescencia y la juventud consideran escasa la presencia de la sinceridad en la vida de los hombres, y se niegan a abandonarla como necesidad para alcanzar la madurez. Pero es que, además, Nicholas Ray no sólo ofrecía su propia sinceridad en sus películas, sino que éste era uno de sus temas preferi-

17 MONOD, Jean 1968 (2002): Los barjots. Etnología de bandas juveniles. Edita Ariel. Barcelona.

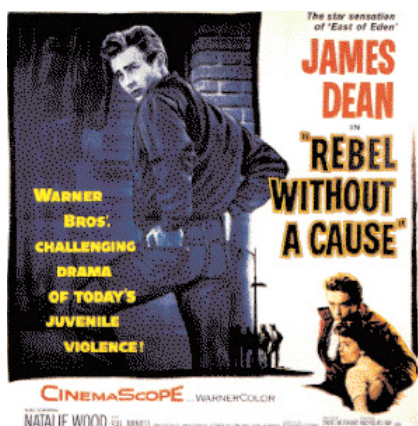
18 MOIX, Terenci (2002): "James Dean y Sal Mineo" en AA.VV. Amores de película. Grandes pasiones que han hecho historia. Ediciones El País - Santillana. Madrid.

19 KAZAN, Elia (1955): Al este del Edén. EE.UU.

20 KAZAN, Elia (1961): Esplendor en la hierba. EE.UU.

21 RUBIO, Miguel (1999): "La dificultad de ser Nicholas Ray" en Nickel Odeon, Revista Trimestral de cine. Nº 14. Nickel Odeon Dos, S.A. Madrid. (pp. 40-46).

dos. Tema que envolvería todo un sistema de representaciones dramáticas, todas ellas relacionadas entre sí, que trataban de explicarse el mundo y la posición del hombre en él, basándose en los caracteres míticos esenciales en ese momento de paso de la adolescencia a la juventud. Y todo ello expuesto con una sensibilidad a flor de piel, carácter que le creó más de un problema en su vida, y que muestra en todo su vigor la herida no cicatrizada, esa apertura total a la realidad, con la que se vive en esos momentos, una vez abandonado el paraíso perdido de la infancia...>>.



Nicholas Ray ha relatado los pormenores de la gestación de *Rebelde sin causa*²². El título del film procede de un libro del fallecido Robert M. Lindler, un pionero de la terapia hipnótica. La Warners había adquirido los derechos del libro, que trataba de las fantasías de un joven delincuente que se revelaban bajo los efectos de la hipnosis, y se lo sugirió como tema de un film a Nicholas Ray. El principal interés radicaba, sin embargo, en encontrar algo que dramatizara la situación de los delincuentes normales. Pero Ray a su vez propuso una historia propia que se titulaba *The blind run* (*Carrera a ciegas*), que era el breve esbozo de una historia que exponía la situación, y algunos incidentes clave, que más tarde se utilizarían en la película. *The blind run* (*Carrera a ciegas*) hacía alusión a una carrera juvenil de coches en un túnel oscuro, que en la película se convertiría finalmente en una carrera hasta el borde de un acantilado. Warner Bros pagó a Nicholas Ray 5000 dólares por su sinopsis y le asignó al novelista Leon Uris cuyo *Battle Cry* (*Más allá de las lágrimas*, 1955 de Raul Wash) se había convertido en un gran éxito, para que trabajara en el guión. Uris emprendió su investigación en los tribunales de menores y Ray obtuvo permiso del juez Mckesson y del psiquiatra del tribunal, doctor Coudley, para asistir a interrogatorios de delincuentes juveniles y entrevistar psiquiatras forenses.

22 En el Nº 14 de la Revista Nickel Odeon aparece una reproducción resumida de un capítulo que se incluía en el libro de Nicholas Ray sobre el rodaje de *Rebelde sin causa*, escrita en colaboración con Gavin Lambert, que iba a ser publicado por Harpers a finales de 1956 bajo el título de *Rebelde: historia de la vida de una película*. Ver pp. 60-68.

<<Todo ello confirmaba que mi punto de partida era original. Mientras escuchábamos a los adolescentes hablar de sus vidas y de su comportamiento, se repetían siempre dos ideas: sus acciones carecían de sentido por completo, eran inútiles, como un chico de dieciséis años que lanzó su coche contra un grupo de compañeros “sólo por diversión”. Cuando se les preguntaba sobre sus familias, lo que denotaban era una amarga soledad y mucho resentimiento. Todos nos contaron historias parecidas –padres divorciados, padres que no podían guiarles ni comprenderles, que les eran indiferentes o que les criticaban, padres que necesitaban una cabeza de turco en la familia...->> (Ray, 1999: 65).

El tratamiento dramático que le propuso Leon Uris no gustó a Ray y lo substituyó por el guionista Irving Shulman, que había sido profesor de instituto y que aportó la carrera del acantilado, una *chickie run* que había ocurrido realmente en Pacific Palisades. Un grupo de adolescentes se habían reunido, con coches robados, en la altiplanicie de un acantilado. Los conductores iban a competir corriendo hacia el precipicio. El primero que saltase del coche en la carrera hacia el mar sería un gallina. Aquella noche uno de los chicos no saltó a tiempo. La carrera de la gallina cerca del acantilado substituyó a la original carrera ciega a través del túnel. Stewan Stern, el guionista a quien finalmente se acabó asignando el trabajo, le daría la forma definitiva.

Rebelde sin causa se planteó primero como una modesta producción en blanco y negro e, iniciado el rodaje el 30 de marzo, pocos días después Warner Bros consideró la posibilidad de suspenderlo, por el escándalo desatado tras el estreno el 25 de marzo de *Semilla de maldad (Blackboard jungle)*, de Richard Brooks. Ray amenazó entonces con llevar el proyecto a otra productora (Gubern, 2002)²³. Pero la satisfacción producida al visionar el material rodado hasta entonces y la súbita fama adquirida por su protagonista, James Dean, a raíz del estreno en abril de *Al este del edén (East of Eden)* de Elia Kazan, determinaron que Warner Bros decidiera hacer una película en color, ampliando su presupuesto. El rodaje de *Rebelde sin causa*, primer film de Nicholas Ray en Cinemascope, concluyó en la última semana de mayo y se convertiría en la película preferida de su director, de la que derivaría posteriormente, en la estela de su éxito, una novela escrita por él²⁴.

Inspirada en parte en la tragedia de Romeo y Julieta de Shakespeare –según su director- la narración del film queda dividida en cinco actos:

- La exposición del conflicto de los adolescentes con sus familias, especialmente con la figura paterna.
- La interacción entre los tres personajes en la comisaría de policía
- El clímax de la acción en la “*chikie run*”
- La paz y el enamoramiento contra los que irrumpe el inicio del suceso fatídico.
- Y el final de la tragedia a la que se exponen los tres personajes en el último acto en el que sólo dos consiguen sobrevivir en su paso a la adultez

²³ GUBERN, Román (2002): Máscaras de la ficción. Editorial Anagrama. Barcelona.

²⁴ RAY, Nicholas (1957): El furor de vivir. Ediciones Cid. Madrid.

El film empieza en los Ángeles con uno de los tres personajes, *Jim Starck* (James Dean), dominado por los problemas y la confusión. Estirado en el suelo en el medio de una calle y completamente bebido, *Jim* está jugando con un pequeño muñeco de trapo, ofreciendo una imagen de inmadurez preadulta. Las sirenas de los coches de la policía se oyen en el fondo, porque se acercan al lugar introduciéndonos la escena siguiente en la División Juvenil de la Comisaría de Policía. Es importante resaltar el tema de las sirenas de policía porque el film abre y cierra la historia con su presencia.

La escena de la Comisaría de Policía introduce a los tres personajes principales. Detenidos por diversas razones, todos se han escapado de sus casas y presentan problemas familiares. *Judy* (Natalie Wood), con un vestido de un rojo muy llamativo y con los labios pintados del mismo color, le explica al oficial *Ray* (Edward Patt), el único adulto comprensivo de la película (figura paterna con quien el director de la película hace coincidir su apellido), que se siente contrariada porque su padre ha empezado a negarle las muestras de afecto y cariño desde que ha hecho el cambio para convertirse en una mujercita y ha empezado a utilizar la barra de labios. La causa de su sufrimiento se produce cuando éste la llama “mujerzuela”, después que ella se hubiera puesto su mejor vestido y pintado los labios de rojo para él:

Judy: *He must hate me.*

Ray: *What?*

Judy: *He hates me.*

Ray: *What makes you think he hates you, Judy?*

Judy: *I don't think, I know. He looks at me like i was the ugliest thing in the world. He doesn't like my friends. He doesn't like one thing about me. He called me - he called me a dirty tramp, my own father.*

Ray: *Do you think your father really means that?*

Judy: *Yes. No. I don't know. I mean, maybe he doesn't mean it, but he acts like me does. We were all together. We were gonna celebrate Faster and we were gonna catch a double bill. Big deal!. So I put on my new dress and i came out, and he grabbed my face and he started rubbing off all the lipstick. I thought he'd rub off my lips. And i ran out of the house.*

Judy: *Debe de odiarme.*

Ray: *¿Qué?*

Judy: *Sí, me odia.*

Ray: *¿Por qué supone usted que la odia?*

Judy: *Me mira como si se tratara de algo horrible. No le gustan mis amistades, no le gusta nada de mi. Ha llegado a decir que soy, ha dicho que soy una cualquiera. Mi propio padre.*

Ray: *¿Cree usted que quería decir eso?*

Judy: *Sí, no. No lo sé. Talvez no quisiera decirlo, pero obra como si lo creyera. Estábamos todos juntos, íbamos a celebrar la Pascua porque esperábamos los billetes grandes, un buen negocio, así que me puse el vestido nuevo y salí ya arreglada. Entonces me cogió la cara y empezó a quitarme la pintura de los labios. Creí que me iba a dejar sin labios y escapé corriendo de mi casa.*

A Judit la detienen por error a la una de la noche después que escapara de casa pensando que se trataba de una muchacha que “buscaba compañía”. Sin embargo, el oficial Ray piensa que su comportamiento es una clara llamada de atención hacia un padre que no está admitiendo que su hija haya dejado de ser una niña.

Por lo que respecta a *Plato*, el personaje de un jovencísimo Sal Mineo por el que le valió una nominación al Oscar como mejor actor secundario, al igual que a Natalie Wood, se encuentra en la comisaría por haber disparado contra unos cachorros con una pistola que encontró en la cómoda de su madre. El acto de agresión de *Plato* tiene mucho significado cuando éste justifica la muerte de los cachorros con el hecho de que estos no conocían a su padre y que, en el momento que lo hizo, la madre había abandonado en el lecho a su camada. La situación de las crías guarda estrecha relación con su propia vida. Él también es abandonado por unos padres divorciados que lo dejan a cargo de una asistenta y que son incapaces de pasar con él el día de su cumpleaños.

Mientras tanto, los padres de *Jim* llegan a la comisaría y empiezan a discutir con su hijo ante el desengaño que les produce su conducta después que se trasladaran de domicilio para evitar precisamente los comportamientos problemáticos.

Jim's father: *You see, we just moved here you understand, and uh, the kid hasn't got any friends, you understand, and we moved into a...*

Jim: *Tell him why we moved here.*

Jim's father: *Will you hold it Jim?*

Jim: *...Tell the man why we moved here.*

Jim's father: *Will you hold it?*

Jim: *You can't protect me.*

Jim's father: *Do you mind if I try? Do - do you have to slam the door in my face? I try to get to him. What happens? (To him) Don't I buy everything you want? A bicycle, you get a bicycle, a car.*

Jim: *You buy me many things.*

Jim's father: *Well, not just buy. We give you love and affection, don't we?. Well, then, what is it?*

Padre de Jim: *Bueno, yo quisiera darle alguna explicación. Acabamos de trasladarnos y el chico no tiene amigos.*

Jim: *Sí, sí. Dile por qué hemos venido aquí.*

Padre de Jim: *¡Quieres callarte!*

Jim: *¡Dile por qué hemos venido aquí!*

Padre de Jim: *¿Quieres callarte?*

Jim: *Tú no puedes protegerme.*

Padre de Jim: *¿Por qué has de darme con la puerta en las narices?. Trato de hacer por él lo que puedo. ¿No te compro todo lo que deseas?. Una bicicleta, te la regalo. Un coche...*

Jim: *¡Oh, sí!. Me compras muchas cosas.*

Padre de Jim: *No, no, no sólo eso Jim. También te damos calor y cariño, ¿verdad?. Entonces, ¿por qué haces esto?*

Su amor es fingido y artificial. *Jim* finalmente no puede escuchar nada más y grita a sus padres:

Jim: *You're tearing me apart!... You say one thing, he says another, and everybody changes back again.*

Jim: *¡Me estáis aturdiendo!... Tú dices una cosa, ella dice otra... y así no hay quien se entienda.*



Desolado por los débiles argumentos de sus padres, *Jim* hace culpables de la alineación y la confusión a su familia. El inspector *Ray* se lo lleva a una habitación a parte. *Jim* lo provoca al intentar agredirlo porque desea inconscientemente que le lleven al tribunal de menores para alejarse de sus padres. El inspector *Ray* reconduce la situación y le sugiere que desahogue su ira golpeando la mesa del despacho hasta hacerse daño. Es en ese momento cuando *Jim* puede rebelar que no quiere ser como su padre²⁵.

Jim: *I'll tell you one thing, I don't ever want to be like him.*

Jim: *Voy a decirle una cosa. No quiero llegar nunca a ser como él.*

A la mañana siguiente, *Jim* acude a su primer día en la nueva escuela. Al salir de casa se encuentra con *Judy*, a quien reconoce por haberla visto la noche anterior en la comisaría y que en ese momento se presenta como vecina. Al poco rato aparece también el grupo de amigos de *Judy*, que la recogen para asistir a la *high school*. Entre ellos se encuentra *Buzz* (Corey Allen), su *boyfriend* y líder de la banda. El grupo de *Buzz* se nos muestra con todos los elementos estéticos que lo definen como una banda juvenil: cazadora de cuero, jeans ajustados, botas negras...

²⁵ Esta situación de pacto con el adolescente y un sistema paternalista reaparece en la secuencia de *West Side Story* de Wise, R. (1961) entre chicos de la banda y el jefe de la policía que los vigila pero no los detiene.

el estilo de los *black rebels* de Marlon Brando y que contrasta con la ropa de vestir “adulto” de *Jim*. Aún así, *Jim* hace un intento de aproximación al grupo al preguntarles por el camino hacia el instituto, pero éstos bromean con él mostrando cierta hostilidad de la que *Jim* trata de apartarse.

Una vez en el instituto, aparece *Plato*²⁶, el chico huérfano a quien *Jim* quiso prestar su chaqueta en un gesto paternal para que éste se abrigara mientras esperaba ser interrogado en la comisaría. En el *hall*, y al abrir su taquilla, *Plato* muestra la foto de un actor, Alan Ladd, su ídolo platónico de la gran pantalla y que aquí se nos revela con todo su significado homosexual. Al arreglarse el pelo mirándose en el pequeño espejo situado debajo de la foto queda reflejada la imagen de *Jim*, que en ese momento entraba en el *hall*, anticipando el potencial reemplazo de la figura idealizada.

A las dos de la tarde, los alumnos *junior* y *senior* del instituto deben asistir a una sesión pedagógica en el *D.W. Griffith Planetarium*. Allí, un astrónomo realiza una lectura existencial sobre la oscuridad del universo, expandiendo los problemas de los adolescentes a niveles cósmicos, con *big bang* incluido en la conclusión de la conferencia, momento en el que la ansiedad de *Plato* se dispara al buscar refugio entre las butacas.

- And while the flash of our beginning has not yet travelled the light-years into the distance, has not yet been seen by planets deep within the other galaxies, you will disappear into the blankness of the space from which we CAME-destroyed, as we began, in a burst of gas and fire. The heavens are still and cold once more. In all the immensity of our universe and the galaxies beyond, the earth will not be missed. Through the infinite reaches of space, alone seems himself an episode of little consequence.

- A penas el resplandor de nuestro planeta habrá traspasado unos años luz, aún no habrá llegado a ser visto por otros humanos que permanecen ocultos en lejanas vías lácteas cuando desapareceremos en el espacio tal y como empezamos, con un estallido de gases y fuego. El cielo aparecerá imperturbable una vez más. En la inmensidad del universo, nuestro mundo no será echado de menos. En la infinita profundidad del espacio los problemas de la humanidad son cosas triviales e ingenuas y el hombre a solas consigo mismo es un minúsculo episodio que carece de importancia.

26 Plato, el personaje de Sal Mineo, nos advierte de la soledad del adolescente frente a la codicia de sus padres, tema que se repite de otro modo en el film de Sam Mendes (1999): *American Beauty*, donde los padres ya han aprendido el discurso de atender a los hijos pero lo hacen más por condescendencia que por verdadera preocupación.

Cuando se encienden las luces, *Jim* encuentra a *Plato* escondido en posición fetal y se acerca a él para tranquilizarlo. Al levantarse, *Plato* proyecta lo que se ha dicho en la charla con su propia experiencia vital. Su soledad representa el final de la existencia.

Jim: *It's all over. The world ended.*

Plato: *What does he know about man alone?*

Jim: *iEh, eh!. Todo se ha acabado. El mundo se ha acabado.*

Platón: *iQué sabe ese de la soledad del hombre!*

Al salir juntos del planetario, *Jim* y *Plato* saben que deberán hacer frente a las actitudes hostiles de la banda de *Buzz*. En ese momento *Plato* le propone esquivar el grupo escondiéndose en una mansión abandonada que se ve al fondo frente al planetario, pero no tienen tiempo de acercarse a sus vehículos porque la banda de *Buzz* los han visto y deciden esperar que vayan a recogerlos. Es el momento que *Buzz*, como líder de la banda, trata de provocar a *Jim* pinchando la rueda de su coche con una navaja. Éste dice que no quiere problemas pero *Buzz* y la banda, con la excitada mirada de *Judy* pendiente de cuál va a ser la reacción de su nuevo vecino, lo retan a mantener un duelo con navajas. Al principio se aparta de la navaja que le lanzan pero el grupo sigue provocándolo hasta que hieren su honor cuando lo llaman “gallina”.

Jim: *Is that meaning me?. Is that meaning me?... Chicken?*

Buzz: *Yes.*

Jim: *You shouldn't have called me that.*

Jim: *¿Va eso por mí?. ¿Qué quiere decir eso?. ¿Gallina?*

Buzz: *iSí!.*

Jim: *iNo deberías insultarme!*



En el enfrentamiento, *Jim* desarma a *Buzz* pero la pelea es interrumpida por un guardia del planetario. Esta frustración conduce a aplazar el duelo hasta la noche, con una carrera de coches robados entre *Buzz* y *Jim* hasta el borde de un acantilado, en la que perderá quien evidencie ser un “gallina” por haber saltado antes del vehículo. De ahí el nombre de chikie run dado a la prueba.

Antes que llegue la hora de la carrera se suceden tres cortas viñetas en las que Nicholas Ray sigue mostrando la alienación de los muchachos con sus padres.

Jim, angustiado, retorna a casa y encuentra a su padre (*Jim Backus*) vistiendo un ridículo delantal de cocina y agachado mientras recoge una bandeja con comida que llevaba a su mujer y que acababa de caérsele al suelo. Éste no quiere que la madre de *Jim* se entere del accidente:

- *Shhh. Listen, I'd better, better clean it up before she sees it.*

- *iShhh!. ¡Silencio!. Sería mejor limpiarlo antes que ella lo vea.*

Desesperado por la actitud servicial de su padre, *Jim* le pide que se levante en un intento por hacerle comprender como debería comportarse para ser hombre.

- *You're self-respect. You would't to do...*

- *¡Sé digno!.i No deberías...!*

Paralelamente, *Judy*, también en su casa, tiene un enfrentamiento con su padre por haberle pedido un beso al llegar éste del trabajo:

Judy: *Daddy?... Haven't you forgotten something?*

Father: *What? (She forces a Kiss on him). (He mocks her need for affection and humiliates for, embarrassed because she is too old). What's the matter with you?. You're getting too old for that kind or stuff, kiddo. You can stop doing that long ago.*

Judy: *I didn't want to stop.*

Judy: *¿No te olvidas de algo papá?*

Padre de Judy: *¿De qué?. Pero, ¿qué te ocurre? Ya eres demasiado mayor para hacer esas cosas. Creo que deberías haber dejado de hacerlas hace tiempo.*

Judy: *¡No quiero dejar de hacerlas!*

Judy, molesta por la reacción de su padre, le acaba respondiendo:

Judy: *I guess I just don't understand anything.*

Father: *I'm tired. I'd like to change the subject.*

Judy: *Why?*

Father: *I'd just like to, that's all. Girls your age don't do things like that. You need an explanation?...*

Judy: *Girls don't love their father?. Since when?. Since I got to be 16?*

Father: *(after slapping her and chastising her with a reprimanding tone): Stop that! Sit down!*

Judy: *May I please be excused?*

Father: *Hey, hey glamour-puss. I'm sorry. We'll break the date. We'll stay home.*

Judy: *This isn't my home. (She leaves slamming the front door).*

Father: *I don't know what to do. All of a sudden, she's, she's a problem.*

Judy: *No entiendo a qué obedece tu actitud.*

Padre de Judy: *Estoy cansado. Quiero dejar ya ese tema.*

Judy: *¿Por qué?*

Padre de Judy: *Lo deseo, eso es todo. A tu edad ya no se hacen esas cosas. ¿te vasta con esto?*

Judy: *¿Las chicas no deben querer a sus padres? ¿Desde cuando?. ¿Desde los dieciséis años?*

Padre de Judy: *¡Déjame!. ¡Siéntate!*

Judy: *¿Queréis disculparme?*

Padre de Judy: *¿Oye, nena, lo siento! Anularemos los compromisos. Nos quedaremos en casa.*

Judy: *¡Esta no es mi casa!*

Padre de Judy: *No sé qué hacer. Esto empieza a constituir un problema.*

Mientras tanto, *Jim* se encuentra en su habitación pensando en la *chickie run*. Entonces le pregunta a su padre qué se debe hacer cuando uno se encuentra en una situación en la que el honor está en peligro. Su padre, que todavía lleva puesto el ridículo delantal, contesta con evasivas. Siguen así un buen rato. De nada le sirve al padre ver las manchas de sangre en la camiseta de su hijo por la pelea de la mañana para entender lo que éste trataba de preguntarle. El padre de *Jim* expone argumentos simples, es incapaz de dar una respuesta directa y realista, que lo ayude a aclarar su confusión:

- *What can you do when you have to be a man?... Now you give me a direct answer! Are you gonna keep me from going?*

- *¿Qué se hace cuando está en juego la hombría? ¡No! Dame una respuesta concreta. ¿Es que quieres impedir que vaya?*

Jim, en un simbólico gesto de rebelión, se cambia de ropa mientras su padre sigue dándole sus absurdos consejos, y salta las escaleras de su casa para emprender el camino hacia la *chikie run* vestido con la camiseta blanca, los jeans, las botas y la chaqueta roja reversible, el atuendo del film con el que será siempre recordado.

La acción pasa al acantilado, en donde la pandilla se prepara para contemplar la competición entre *Buzz* y *Jim*, con sus respectivos coches robados para la ocasión, una competición de signo machista que para *Jim* supone un rito de iniciación para su admisión en la tribu. Sin duda, el diálogo previo que mantienen recoge los resultados de la investigación que Nicholas Ray y su equipo hicieron al entrevistar a jóvenes delincuentes y preguntarles por los motivos que daban origen a sus actos de violencia:

Buzz: *You Know something? I like you. You know that?*

Jim: *Why do we do this?*

Buzz: *You got to do something, now don't you?*

Buzz: *¿Quieres saber algo?. Eres un gran chico, de veras.*

Jim: *¿Y por qué hacemos esto?*

Buzz: *Algo tenemos que hacer. ¿No crees?*

Judy, gozosa, da la salida a los coches, como si fuera la reina de la fiesta. Los coches arrancan. Al acercarse al borde del acantilado *Jim* salta de su auto, pero la manga de *Buzz* se engancha en la manilla de su puerta, no puede saltar de su vehículo y se despeña mortalmente. Todos quedan muy impactados por el accidente que ha acabado con la vida de *Buzz*. *Jim* se acerca a *Judy* para consolarla. Detrás de ellos se encuentra *Plato*. *Jim* extiende su mano y toma contacto con los dedos de la de *Judy* para acabar cogiéndosela. *Jim* los acompaña a sus casas. Al llegar a la casa de *Judy*, *Jim* le hace algunas bromas y le regala una polvera que encontró la noche de la detención en la comisaría. Parece que *Judy* ha encontrado en quien poder proyectar su necesidad de afecto y pronto olvida la tragedia de su anterior compañero.

Consciente del riesgo que pesa sobre *Jim* por la muerte de *Buzz*, *Plato* le invita a ir a su casa a pasar la noche, pues su familia está de viaje:

Plato: *I haven't friends.*

Jim: *Who has them?*

Plato: *We could to speak and take the breakfast in the morning, like I did with my father. I'd be pleased to me that you'd be my father.*

Platón: *No tengo muchos amigos.*

Jim: *¿Quién los tiene?*

Platón: *Podríamos charlar y desayunar juntos por la mañana, como hacía con mi padre. ¡Ojalá hubieras sido tú mi padre!*

Empieza así a dibujarse una ambigua atracción de *Plato* hacia *Jim*, en quien ve un sustituto de la figura paterna, pero también con una fuerte coloración homosexual, como luego veremos.

Cuando *Jim* vuelve a su casa se produce una de las escenas con mayor significado de la película. Angustiado por el trágico accidente de la carrera, a la que se vio obligado a asistir para salvar su honor, coge de la nevera de su cocina una botella de leche y hace un par de tragos compulsivos. Con ella en la mano se dirige hacia el comedor mientras busca el frescor de la botella de leche sobre su frente y su mejilla para que lo apacigüe. Al no encontrar consuelo materno, *Jim* se agarra simbólicamente a esa botella que representa la seguridad y la búsqueda de afecto. En el comedor se encuentra a su padre que se ha quedado dormido en el sofá delante del televisor. Se acaba tumbando en un sofá de enfrente. Ensimismado en sus pensamientos se retuerce en él hasta quedar del revés, con las piernas sobre el respaldo y la espalda sobre el asiento. En ese momento escucha que alguien está subiendo las escaleras. La cámara de Nicholas Ray, adoptando el punto de vista de *Jim* mal tumbado en el sofá, da un giro de 180 grados sobre sí misma para enfocar a la madre de *Jim* (Ann Doran). En ese movimiento en seguida nos damos cuenta que algo no funciona, que los papeles están invertidos, que la debilidad del padre se enfrenta a esa figura materna excesivamente dominante.



La madre de *Jim* le pregunta si todo va bien y allí empieza una emocionante escena en la que *Jim* expresa su necesidad de encontrar una respuesta porque ahora tiene un grave problema. Él explica lo sucedido en el acantilado, cómo, por una cuestión de honor, tomó parte de la *chikie run* en la que murió *Buzz*. Asustados por la tragedia, los padres de *Jim* le dicen que no diga nada a la policía pero *Jim* trata de implicarlos en lo ocurrido. Él quiere ser honesto y explicar los hechos. Para sus padres, hacerlo tan sólo representa un acto de idealismo. Sin embargo, *Jim* lo siente como una obligación hacia sí mismo. Su indeciso padre es incapaz de ayudarlo. *Jim* quiere decir la verdad a las autoridades tal y como él mismo le ha dicho siempre. Mientras tanto, su madre se opone y sugiere que deberían mudarse de nuevo para huir del problema.

<<-You've not tearing me loose again>>²⁷ -le responde Jim-.

Llega el momento de la crisis familiar sobre las escaleras de la casa que, a esta altura del film, ya han asumido su lugar simbólico. *Jim* enfrenta a sus irresponsables padres:

Jim: *You are not going to use as an excuse again.*

Jim's mother: *I don't.*

Jim: *Every time you can't face yourself, you blame it on me.*

Jim's mother: *That is not true!*

Jim: *You say it's because of me. You say it's because of the neighbourhood.*

Jim's mother: *No!*

Jim: *You use every other phoney excuse. Mom, I, just once, I want to do something right, and I don't want you to run away from me again. Dad?*

Jim's father: *This is all going too fast for me.*

Jim: *You better give me something. You better give me something fast.*

27 << No conseguirás llevarme contigo >>.

Jim's mother: *(addressing him as a juvenile).* Jimmy, you're very young. A foolish decision now could wreck your whole life. In ten years, you'll never know this even happened.

Jim: Dad, answer her. Tell her. Ten years. Dad, let me hear your answer her. Dad, Dad, stand up for me.

Jim: No vas a utilizarme de excusa otra vez.

Madre de Jim: No lo hago.

Jim: Cuando no te atreves a afrontar la verdad, me echas la culpa.

Madre de Jim: ¡No es cierto!

Jim: Unas veces es debido a mí. Y otras a la vecindad.

Madre de Jim: ¡No!

Jim: Busca todos los pretextos que quieras. Maná, por una vez, quiero hacer las cosas bien, y no quiero que huyas de mí otra vez. Papá!

Padre de Jim: ¡Oh! Todo está muy complicado hijo.

Jim: Por Dios, dime algo. Te suplico que me des una solución.

Madre de Jim: Eres muy joven. Una decisión disparatada podría destrozarte tu vida.

Jim: ¡Papá! ¡Contéstame!

Madre de Jim: Dentro de diez años no recordarás lo ocurrido.

Jim: ¡Díselo!, diez años. Anda papá, quiero oírte. ¡Dí algo! Vamos, defiéndeme. ¡Ten valor!

Jim insiste a su padre para que le diga algo, pero el padre calla, y entonces lo agarra, lo zarandea y lo tira al suelo con rabia. Sale corriendo y al abrir el ventanal que da al jardín de su casa tropieza con un cuadro en el que se puede ver el retrato de su madre. Con toda su rabia, le pega una fuerte patada y lo rompe.

Jim se dirige a la comisaría en busca del comprensivo inspector *Ray*, para confiarle su problema, pero no se encuentra en el despacho porque ha tenido que salir fuera, (símbolo del padre ausente cuando se le necesita). Los miembros de la pandilla que le han visto entrar en la comisaría temen ahora que les delate e inician un asedio contra *Jim*. Mientras tanto, *Jim* se encuentra con *Judy* quien le pide disculpas por el comportamiento que tuvo con él por la mañana. Empieza así su enamoramiento. Ambos se dan cuenta que no pueden seguir en la calle pero tampoco quieren volver a sus casas, así que deciden ir a refugiarse en la mansión abandonada en frente del planetario que *Plato* le mostró a *Jim* por la mañana.

Mientras tanto, la banda de *Buzz* ataca a *Plato* para descubrir donde pueden encontrar a *Jim* y vengar así a su compañero. De una pequeña agenda de *Plato*, hallan la dirección de *Jim* y se dirigen a toda prisa hacia su casa. Allí, colocan una gallina colgada de la puerta. Después del ataque, *Plato* -en las escaleras que van hacia su habitación- abre un paquete que acaba de llegar enviado por su padre y que contiene un cheque de 700 dólares con una nota que dice <<For support of son>> "(para el mantenimiento del hijo)". Sintiendo totalmente abandonado porque sus padres reemplazan el amor hacia su hijo con dinero, sale corriendo de la casa después de haber cogido la pistola de su padre en busca de *Jim* para poder avisarlo sobre las intenciones de los otros muchachos. No tarda en unirse a *Jim* y *Judy* en la mansión.

La casa abandonada se convierte en una contrafigura del insatisfactorio hogar burgués que han abandonado, pues en ella juegan a fundar una familia alternativa formada por *Jim* y *Judy*, con *Plato* como su hijo. Pero en sus diálogos hay una expresiva nota de humor negro, pues cuando recorren la casa y *Judy* pregunta dónde pondrán los niños, *Jim* responde: <<*Eh, drown'em like puppies, eh*>>²⁸. Desengañados de la situación en la que viven con sus propias familias, se refugian en el cálido hogar de la pequeña familia que han imaginado.



En un determinado momento, *Judy* acaricia la cabeza de *Jim* y, a la vez, *Jim* acaricia la de *Plato*, componiendo un curioso trío bisexual. *Plato* acaba quedándose dormido. *Jim* y *Judy*, ensimismados en su propio amor, deciden investigar el resto de la casa para descubrir nuevas habitaciones. Al acabar de acomodar a su amigo se dan cuenta que lleva un calcetín de cada color. Saben que *Plato* ha tenido un día muy nervioso y que con este despiste manifiesta su confusión.

Se separan de *Plato* y en esta escena *Judy* declara su amor a *Jim*. Para ella, *Jim* es un hombre que no se muestra indiferente al afecto como su padre, transfiriendo así su amor al padre a su idealizado compañero. *Jim* es un hombre valiente y fuerte, que no la abandona, cariñoso, responsable y gentil, con unos instintos tranquilos y pacíficos.

Judy: *Is this what it's like to love somebody?*

Jim: *I don't know.*

Judy: *What kind of a person do you think a girl wants?*

Jim: *A man.*

Judy: *Yes. But a man who can be gentle and sweet...*

Jim: *Yeah...*

Judy: *...like you are... and someone who doesn't run away when you want them. Like being Plato's friend when nobody else liked him. That's being strong.*

Jim: *Oh, now... I'm not gonna be lonely any more, ever, ever. Not you or me.*

28 << Creo que ahogarlos es lo mejor >>.

Judy: *I love somebody. All the time I've looking for someone to love me, and now I love somebody, and it's so easy. Why is it easy now?*

Jim: *I don't know. It is for me, too.*

Judy: *I love you, Jim. I really mean it. (They seal their love with a passionate kiss).*

Judy: *¿Es esto lo que se siente al querer a una persona?*

Jim: *No lo sé.*

Judy: *¿Qué clase de persona crees que necesita una chica?*

Jim: *Pues, un hombre.*

Judy: *Sí, claro, pero un hombre que sea cariñoso y bueno.*

Jim: *Sí.*

Judy: *Igual que tú... y además que dé la cara si es necesario, como tú, que fuiste amigo de Platón cuando nadie le hacía caso. Eso es ser fuerte.*

Jim: *Oh..., ya no volveremos a encontrarnos solos, jamás, jamás. Ni tú ni yo.*

Judy: *Ya quiero a alguien. Toda la vida he estado esperando a una persona que me quisiera y ahora soy yo quien quiere, qué sencillo es querer. ¿Por qué es tan sencillo ahora?*

Jim: *No lo sé. No sé por qué.*

Judy: *Te quiero Jim, con toda mi alma.*

Jim: *Yo también a ti.*

La banda de *Buzz* llega a la mansión. Plato es sorprendido mientras duerme y se inicia un tiroteo. Luego reprochará a *Jim* que lo haya abandonado y éste mantiene la siguiente conversación con *Judy*.

Judy: *Did he hit you?*

Jim: *No, I'm all right.*

Judy: *We have to go back.*

Jim: *Go back? I'm staying!*

Judy: *After he tried to shoot you, Jim!*

Jim: *...He didn't mean it. We shouldn't have left him in the first place. He needs us.*

Judy: *He needed you maybe, but so do I, Jim.*

Jim: *He needs you, too. (Jim kisses her to reassure her). You okey?*

Judy: *(She nods affirmatively). Yes. You should have heard him earlier tonight. He was talking about you. Like-like you were the hero in the China sea.*

Jim: *Yeah, you know what he wanted?*

Judy: *What?*

Jim: *He tried to make us his family. I guess he just wanted us to be like his...*

Judy: *¿estás herido?*

Jim: *No, estoy bien.*

Judy: *Debemos marcharnos.*

Jim: *No, debo buscar a Platón.*

Judy: *¡Después que te haya disparado!*

Jim: *Se confundió. Además, no deberíamos haberlo dejado solo. Él nos necesita.*

Judy: *Quizá él te necesite, pero yo también Jim.*

Jim: *Él te necesita a ti también. ¿Estás bien?*

Judy: *Sí. Vamos. Espera un momento. Deberías haberlo oído anoche. Hablaba de ti como si, como si fueras el héroe del mar de China.*

Jim: *¿Sí? ¿Sabes lo que quería?*

Judy: *¿Qué?*

Jim: *Quería hacer de nosotros su familia. Supongo que quería que reemplazáramos a sus...*

Perseguido por la policía, que ha sido atraída por los disparos, *Plato* se refugia en el planetario. *Jim* y *Judy* entran también en el local y, tratando de encontrar la luz, *Jim* pone en marcha inadvertidamente su espectáculo cósmico y, a raíz de tal espectáculo, se produce un diálogo premonitorio, pues será al amanecer cuando *Platón* caerá muerto por la policía.

Plato: *Jim, do you think the end of the world will come at night time?*

Jim: *Mm, mm (meaning no). At dawn.*

Platón: *¿Tú crees que el fin del mundo sucederá de noche?*

Jim: *No, no, al amanecer.*

Jim trata de reconciliarse con *Plato*, le da su cazadora roja para que se abrigue y consigue quitarle el cargador con balas de su pistola.

Jim negocia con la policía que ha cercado la salida de los tres. Pero al ver salir a *Plato* con una pistola un policía dispara y le mata. *Jim* grita desesperado: <<I've got the bullets! Look!>>²⁹.

Los padres de *Jim* están esperando fuera, con la policía. El padre de *Jim* le dice: <<I'll try and be as strong as you want me to be>>³⁰. Se abrazan y *Jim* le presenta a *Judy*. Al final de la noche *Jim* se ha hecho hombre, pero en el rito sangriento de pasaje *Plato* ha sido sacrificado.

Como hemos visto hasta ahora, *Rebelde sin causa* es un film construido a base de muy pocas secuencias, lo que otorga a su dramaturgia una curiosa fluencia hecha a base de densidad.

<<La acción principal debía condensarse en un día. (...) El problema era mostrar, a lo largo de ese día, cómo *Jim Stark* empezaba a convertirse en hombre>> (Ray, 1999:67). Un día en la vida de un adolescente puede marcar su futuro.

29 << ¡Yo tenía las balas!. ¡Mirar! >>.

30 << Seré tan fuerte como tú quieras que sea >>.

Los personajes de Rebelde sin causa muestran su carácter de hombres no hechos del todo, de hombres-niños, que tienen que enfrentarse a un mundo que ha cambiado de valores. Un mundo hecho de trabas morales contra el que luchan, que deben aceptar o rechazar, para acceder a la madurez. En algunos casos, en esa lucha se puede llegar a morir, como sucede con Plato. En ese drama radicaré la angustia de vivir.

Esos hombres-niños, con Jim Stark a la cabeza, se sienten culpables de una falta que no entienden, por ello el mundo se convierte en su enemigo, como si éste les debiera algo, al haberles originado su debilidad. Este divorcio del joven con el mundo le hace sentirse un solitario, un incomprendido, un violento, un desarraigado...

A la dificultad de ser, tema romántico por excelencia como pudimos comprobar en el capítulo anterior, se le unirá la dificultad con la que se encontraba la juventud para expresarse. Es así como a lo largo de la película vemos a *Jim*, *Judy* y *Plato* luchando por hacerse comprender, llenos de titubeos y vacilaciones, de puntos suspensivos, de miradas al vacío...

Fijémonos en los personajes de James Dean (*Jim Starck*) y Sal Mineo (*Plato*). Partiendo del desgarrón sufrido en sus vidas, de la pérdida del paraíso perdido, primero tendrán que aceptarse a sí mismos en el desarraigo y en la soledad, en su carácter de seres únicos, atemperando su violencia, tras haber sido poseídos por ella, para finalmente llegar al momento del apaciguamiento.

Esta búsqueda del apaciguamiento, tras el desorden y el caos, no será nunca definitiva, aunque en el film tuviera que forzarse cierta concesión a la necesidad de armonía de Hollywood con la reconciliación general. Pero antes no se ha podido escapar de la tragedia: la llegada al apaciguamiento se produce después de un gran estallido, de una noche atravesada de relámpagos, como los que representan el fin del universo en el planetario. En ese momento, cuentan menos las ideas halladas que la expresión definitiva del rasgón existencial sufrido por los personajes, rasgón que surge como una tormenta que descarga de violencia el ambiente que le ha precedido.

Ese ambiente, y ese rasgo, proceden de las relaciones de los personajes con sus padres; tema mucho más complicado que el que sugiere un simple mito psicológico.

<<El padre representa la infancia, la formación, la familia, la cultura, la civilización, la sociedad... y, por tanto, todos los valores establecidos, heredados o impuestos.

El héroe rayano, a pesar de todo, cree en la bondad del hombre, como si viniera de un edén natural y que hubiera sido pervertido por el mundo, pero mantiene la ilusión de creer que un día encontrará la estabilidad, que será comprendido, y, tras ello, encontrará su verdadero hogar. Pero para esto tiene que matar al padre y establecer él su propio mundo, haciéndose cargo de la herencia y proponiendo otros valores a los recibidos, con menos trabas morales, más abierto a la sinceridad, a la sensibilidad, a la verdad... Sin embargo, no es tan iluso que no sepa de la dificultad de conseguir ese refugio que le permitirá ser, al fin, comprendido y vivir en paz; por eso, nunca está seguro de lograrlo. Está tan contaminado, su angustia y su herida son tan profundas, que siempre está a punto de perderse. El mundo contra el que lucha ejerce sobre él una fuerte atracción y, en ciertos momentos, parece abocado a establecer un compromiso con él. Lo que configura su carácter trágico es que, tras los falsos movimientos de apaciguamiento, realizará su proyecto hasta el final, haya victoria o derrota. Y si encuentra

el refugio que busca, sabe también que es provisional. Sobre él está siempre acechante el mundo sobre el que, aparentemente, ha triunfado>> (Rubio, 1999:43).

Nicholas Ray acusa frontalmente a los padres de su abdicación o su incompreensión de los problemas de sus hijos. En *Rebelde sin causa* sólo hay un detonante de la falta de rumbos y de la violencia: la desolada situación de las familias. <<*Ellas son los verdaderos delincuentes*>> (Behrens, 1995:289). Los tres jóvenes que se encuentran en la comisaría al principio del film, *Jim*, *Judy* y *Plato*, provienen todos de familias acomodadas de clase media. La seguridad material no está en relación con el apoyo espiritual que esos padres pueden prestar a sus hijos.

El padre de *Judy* no sabe cómo manejarse con la madurez corporal de su hija y reacciona con desamor e insultos en medio de su propia torpeza puritana. *Judy* cuenta que él le quitó brutalmente el lápiz de labios y la llamó mujerzuela (*dirty tramp*). Su madre, en una actitud típica, no tuvo ninguna posición respecto al conflicto.

Los padres de *Plato* no están presentes para nada, ni siquiera en su cumpleaños. Viven separados: la madre viaja mucho por todas partes y está justamente en Hawai cuando el padre le envía un cheque, junto con la nota mecanografiada, con las “personales” palabras: (“para el mantenimiento del hijo”).

La madre de *Jim*, por su parte, aparece como una mujer sin capacidad de comprensión y llena de reproches. Cuando Nicholas Ray rueda su película es un motivo recurrente referirse al matriarcado latente en la sociedad norteamericana. <<*En aquella sociedad, más que en ninguna otra occidental, el marido salía a cazar entre los rascacielos y a obtener el sustento diario, mientras que la mujer gobernaba el territorio doméstico y en él imponía sus decisiones. En este modelo, que empezó a erosionarse en la década siguiente, Ray dio una coloración misógina a su drama. La madre de Jim es presentada como autoritaria y dominante, con un marido paralizado y cohibido por ella*>> (Gubern, 2002:409). Recordemos en la película el plano subjetivo en el que Jim, tumbado en el sofá, debido a su posición ve a su madre invertida subiendo la escalera de su casa, construyendo así un punto de vista predicativo, en el que se expresa que la madre es para *Jim* lo contrario de lo que debería ser. Y en dos escenas, tal y como hemos relatado, *Jim* bebe ávidamente de un botellón de leche de la nevera, de un modo que sugiere la carencia de una figura materna satisfactoria. En la segunda, tras la carrera que conduce a la muerte de *Buzz*, se frota el botellón de leche por la cara, buscando su tacto.

El padre, naturalmente, es una figura clave en el naufragio familiar, a quien Ray presenta con un ridículo delantal de cocina y a gatas, en una imagen desvirilizada y sumisa³¹. El director lo hizo a conciencia. Así lo explicó brevemente en una entrevista³²: <<*Retrospectivamente, creo que descargué demasiado la mano en la caricatura del padre, pero me parecía necesario en ese momento desde el punto de vista subjetivo del chico. Esa era la forma en que él le veía*>>.

31 En *American Beauty* volvemos a encontrar la preocupación por la pérdida del patriarcado como figura de orden. Siempre padre-hijo, propio de la religión judeo-cristiana.

32 Entrevista que aparece en el nº 14 de la revista *Nickel Odeon*. Cedita por Adriano Aprà, actual Director de la Cineteca Nazionale de Roma, exdirector de los Festivales de Pesaro y Salsomaggiore, organizador de excelentes retrospectivas en el de Venecia, por ejemplo la de Kenji Mizoguchi, crítico en la línea de una tendencia de los años 60 que era tributaria de *Cahiers du Cinéma*. (pp. 71-85).

Jim implora a su padre un modelo de vida digno, pero el padre no tiene respuestas para las angustias e incertidumbres de su hijo, dejándole con ello sin orientación ni modelo paterno.

Este escenario familiar no le ofrece a *Jim* ninguna base sobre la que poder madurar: <<¿Cómo puede un muchacho madurar en un circo como este?>>, grita desesperado cuando el padre, la madre y la abuela hablan de tal forma en la comisaría que sus voces ya no pueden diferenciarse. Los padres no mantienen una relación totalmente destructiva entre ellos, pero tampoco ayudan a *Jim* en esta fase de su desarrollo, en la cual él busca su propia comprensión y su sistema de valores. Ellos mismos han experimentado la época de la depresión y se han comportado como representantes de la clase media, orientados hacia el consumo. Recordemos como el padre le dice a *Jim* que siempre le han dado todo lo que ha pedido (una bicicleta, un coche, etc.) Le reprochan a *Jim* su idealismo, incluso como una etapa de transición en el desarrollo. *Jim* no quiere transigir con el oportunismo de ellos. A diferencia de *Judy* y *Plato*, que consideran la situación en sus casas como inmodificable, *Jim* no se aleja de la suya. Él regresa siempre a su familia e intenta, sobre todo, hablar con su padre. En *Al este del edén* de Elia Kazan, James Dean en su papel de *Cal* debe relacionarse con un padre demasiado poderoso e inaccesible, en cambio en *Rebelde sin causa*, *Jim Stark* se desespera frente a un padre débil. Está entre dos formas extremas de la masculinidad. El viejo *Stark*, siempre que debe enfrentar a su hijo y sus problemas –en la comisaría, después de la pelea con navajas; después del *chikie run*– retrocede y se refugia en un oportunismo dilatorio.

Pero *Jim* no sólo busca comprensión, también intenta entender su propio papel como hombre y para eso le gustaría encontrar una imagen en su padre. Sin embargo, éste no puede responderle a la pregunta de cómo se llega a ser hombre y menos aún puede ofrecerle una respuesta vivencial. Incluso se da un cambio de papeles, pues *Jim* exige a ambos padres ser sinceros y reconocer su responsabilidad. Ellos lo eluden y así muestran lo poco que se preocupan por los jóvenes, igual que los otros padres, la escuela y la policía. Solamente el oficial *Ray*, y volvemos a señalar aquí que la coincidencia del apellido con el director de la película no es casual, demuestra comprensión hacia *Jim* y sus problemas.

Sin embargo, para Behrens (1995:292) hay una contraparte para el desconuelo de los jóvenes acerca de las relaciones familiares. <<Cuando *Jim*, *Judy* y *Plato* están solos en la villa abandonada, surge el modelo de familia feliz durante corto tiempo. *Jim* y *Judy* se confiesan su amor y cuando *Jim* le pregunta cómo quiere una muchacha que sea su hombre, *Judy* responde: tierno y sincero. Esta respuesta le ayuda más que los titubeos de su padre. *Plato* se une a ambos como “niño”, que encuentra aquí por poco tiempo el calor y la seguridad que sus padres y compañeros le han negado. De ese modo se realiza transitoriamente, para él, su deseo ya manifiesto de tener a *Jim* como padre. Su conducta especial hacia *Jim* es clara desde un encuentro en la escuela, cuando *Plato* descubre a *Jim* en el espejo de su armario, justo debajo de la foto de su ídolo Alan Ladd. Al parecer *Jim*, a quien el extraño *Plato* no acepta, toma ese papel>>.

Nicholas Ray opinaba que *Plato* (interpretado por un Sal Mineo con dieciséis años) era el personaje más interesante de su película. *Plato*, víctima de unos padres divorciados que no se ocupan de él, busca en *Jim* una figura paterna, pero *Jim* padece a su vez una figura paterna abdicante y frustrante. Son como dos cojos que

intentaran apoyarse mutuamente. Pero en *Plato* hay más motivaciones que se manifiestan cuando abre su “armario” escolar: enganchada en su interior nos encontramos con una foto de Alan Ladd, uno de los galanes representativos del *glamour* masculino de Hollywood, y a través del espejo que hay debajo de ella, *Plato* desvela una mirada especial al ver el rostro de *Jim* reflejado en él.



Román Gubern (2002:410) nos aclara toda la carga simbólica de esta escena: <<Raymond de Becker³³ desveló por primera vez, en la época, el carácter homosexual del vínculo que une a Platón y Jim en el film. En los años cincuenta la homosexualidad estaba satirizada por el puritanismo dominante en los Estados Unidos y en el film de Ray sus personajes no podían admitir sus tendencias homosexuales. Pero Platón era inconscientemente culpable de su instinto y Sal Mineo, de padres sicilianos, con una morenez latina y de condición homosexual, era un evidente candidato a una muerte sacrificial violenta (en la vida real Mineo moriría asesinado en 1976, en una vendetta homosexual o entre traficantes de drogas, según se dijo>>.

A pesar que el film sufrió numerosos cortes de la censura –en el guión original se incluía un beso paternal entre James y Sal– no se consiguió anular la mirada de adoración que escapa de los enormes ojos de Sal cada vez que mira a su protector. ¿No es ése acaso uno de los mensajes de *Rebelde sin causa*?

Terenci moix (2003), en el relato que dedica a Dean y Mineo en *Amores de cine*, al contarnos el impacto que representó para los jóvenes de los 50 *Rebelde sin causa* nos pide que olvidemos el resto de mitemas que nos remiten a la pintoresca iconografía de la época para centrarnos precisamente en esa relación homoerótica que se da entre James Dean y Sal Mineo:

<<Olviden a Bill Haley –rock around the clock–, a Perry Como, a Pat Boone, a Peggy Lee. Olviden a todos los iconos de nuestra adolescencia (¡que es mucho olvidar!) y prueben a sentirse iconos a través de Jimmy y a través de Sal.

33 DE BECKER, Raymond (1959): De Tom Mix à James Dean on le mythe de l'homme dans la cinéma américain. Fayard. París. Pág. 239.

Tanta sociología, tanto escribir novelas –en mi caso, El día que murió Marilyn-, y resulta que lo que nos apetece de los fifties es la entrañable historia de dos amantes que, a lo mejor, ino llegaron a follar!. O para ser más exactos a estas alturas: un padre y un hijito que se sienten asombrados ante sus propias inclinaciones. Y esto lo entendió perfectamente Nicholas Ray: entendió que Sal estaba enamorado de Jimmy y decidió utilizar este sentimiento en provecho de la película>> (Moix, 2003:147).



Cuando llegan James Dean y Sal Mineo, la colonia homosexual hollywoodiense era un gueto que se debatía entre la exclusividad y la represión. No olvidemos que en los años cincuenta la homosexualidad estaba satanizada por el puritanismo dominante en los EE.UU, (Moix, 2002)³⁴. Podríamos recordar algunos *affairs* del pasado: cuando Cary Grant y Randolph Scott se decidieron a hacer vida conyugal con fotos incluidas, o cuando Errol Flynn le tiró los tejos a Tyrone Power... Pero en el terreno espinoso de la homosexualidad, toda opinión tiene su contraofensiva, y en el caso de que la murmuración llegase a grados realmente extremos, los grandes gay de Hollywood se disculpaban alegando que, como mucho, eran bisexuales (Moix, 1991)³⁵.

Dentro de la asfixiante estructura del *star system*, ningún detalle de la vida privada de los ídolos quedaba al azar. Las parejas de los actores estaban elegidas por el estudio, y eran sus publicitarios los que enviaban a las revistas reportajes de supuestos idilios. Ahora bien, de puertas para adentro era otra cosa. Hoy conocemos las enjundiosas historias sexuales con que las grandes estrellas amenizaban la hora del té, pero en aquel momento todo debía quedar reducido a té y simpatía.

Terenci Moix (2003:150) nos cuenta el caso de George Nader. <<Icono gay y uno de los hombres más apuestos de la historia del cine, comentó en las memorias de Rock Hudson: “Vivíamos con el terror de ser descubiertos, de que se hiciera alguna referencia, una sugerencia velada de que alguien era homosexual. Todos los meses, cuando aparecía (la revista) “Confidential” teníamos un nudo en el estómago. ¿A quién le tocaría?”

34 MOIX, Terenci (2002): “Sal Mineo” en Mis inmortales del cine. Hollywood Años 50. Editorial Planeta. Barcelona. 5ª Edición. (pp. 146-157).

35 MOIX, Terenci (1991): Mis inmortales del cine. Hollywood Años 40. (Ídolos de ayer y de siempre). Editorial Planeta. Barcelona. (pág. X).

El testimonio de Nader es importante porque, además de confidente de Rock, era uno de los primeros actores de Hollywood que se atrevieron a poner su sexualidad por delante de su carrera. Fiel a su compañero durante 40 años, consiguió estabilizar su vida convirtiendo en ejemplo de normalidad lo que todos los demás escondían.

*Existen motivos para preguntarse si en una sociedad menos hipócrita la relación entre Dean y Sal podría haber seguido la misma pauta de normalidad. Al igual que Nader, Sal fue de los primeros actores que hicieron gala de su homosexualidad –hasta dirigió en Nueva York una de las obras emblemáticas del movimiento gay en la década de los setenta: *Fortune and men's eyes*³⁶–, pero también es cierto que su reconocimiento personal le llegó tarde, en relación a otros homosexuales>>.*

Años después, olvidado por el cine y encerrado en la ebullición del ambiente gay de la época, todavía recordaría a James Dean como el príncipe azul de una historia de amor que fue más intensa acaso por no haber sido. Algo que, al no ejecutarse plenamente, le perseguiría como una obsesión durante toda su vida. A raíz de su asesinato, la policía entró en su casa: apenas había muebles –era un actor en quiebra–, pero destacaba un pasquín enmarcado, se trataba de *Rebelde sin causa*.

Los ingredientes que hoy convierten al filme de Nicholas Ray en un clásico de la cultura popular norteamericana se asemejan mucho a otros melodramas juveniles que poblaron aquellos años, como hemos visto a lo largo del capítulo, pero se convierte en clásico universal al presentar una de las más honestas aproximaciones al comportamiento homosexual efectuada por Hollywood (si no la primera realmente honesta).

Si Sal Mineo consiguió el milagro de dar vida real al primer adolescente gay del cine, Natalie Wood tuvo la suerte de conseguir un papel en *Rebelde sin causa* en el que se contemplaría toda una generación de muchachas incomprendidas (Moix, 1991)³⁷, del mismo modo que en el protagonista masculino se reconocieron



Natalie Wood en *West side story*

36 *Fortune and men's eyes* (La fortuna y los ojos del hombre), título que proviene de un verso de Shakespeare, fue una de las obras más representativas de la revolución de los años 60, junto a Hair, Oh Calcuta! y The boys in the band. En ella, Sal Mineo tenía una escena en la que violaba a un jovencísimo Don Jhonson con 18 años antes de *Corrupción en Miami*.

37 MOIX, Terenci (1991): "Natalie Wood" en *Mis inmortales del cine. Hollywood, años cuarenta. (Ídolos de ayer y de siempre)*. Editorial Planeta. Barcelona. (pp. 232-237).

todos los jóvenes airados de América. El director Nicholas Ray confió en ella, a causa de la identificación con el arquetipo de las adolescentes americanas de clase media, y Natalie respondió a las expectativas introduciendo en su persona un cierto aire de modernidad... o lo que en 1955 se entendía como tal. Durante el rodaje apareció constantemente al lado de James Dean, se la consideraba parte integrante de su famoso clan de jóvenes rebeldes y su nuevo público la identificó al punto con aquel movimiento y, muy especialmente, con la protesta. Después se la vería repetir el personaje en *Esplendor en la hierba* de Elia Kazan (1961) y *West side Story* de Robert Wise (1961).

Si James Dean se erigió en el *gurú* de toda aquella prole de *outsiders* (Natalie Wood, Sal Mineo, Dennis Hooper)³⁸ a lo largo del rodaje de *Rebelde sin causa*, fue porque su actitud en la vida privada anticipaba con mucho las mitologías de los años sesenta (De Castro, 1958)³⁹.

James Dean fue, antes que nada, un original. Nos lo recuerda Terenci Moix (1993:22-23) en el retrato que le dedica en *Mis inmortales del cine. Hollywood, años 50*. <<Lo fue desde que llegó a Hollywood y lo fue en su vida privada. Trasladó a la Meca del cine las inquietudes intelectuales de Nueva York, su ciudad preferida, a la que había llegado en busca de fortuna después de una infancia y adolescencia en un medio casi rural. Fue precisamente en Nueva York donde frecuentó los ambientes beat de la época, imbuyéndose tanto de su espíritu como de sus formas.

Ni siquiera a partir de su éxito es posible asociarle con los fastos plastificados de Hollywood, la Meca del cine. Por el contrario, se le asocia con las avenidas desiertas de Manhattan al amanecer, igual que a la enloquecida protagonista de Desayuno con diamantes. Se le prefiere en las famosas fotos de Roy Schatt, que lo presentan como un vagabundo que avanza entre rascacielos dormidos, sinónimo de la soledad del hombre urbano, pero al mismo tiempo nostalgia por la libertad de una bohemia que se niega a dejarse cortar las alas. Ni siquiera Brando permitía entonces que le fotografiasen de aquella guisa: el pelo grasiento, los anchos pantalones arrugados, las deslucidas botas de cuero y las gafas de miope que, en cualquier galán al uso, hubieran resultado inoportunas.

Al recordarle no sabe uno si invoca a un actor o a un espectro que pasó a demasiada velocidad para comprobar si fue real. En poco más de un año rodó tres películas, armó la marimorena con su comportamiento contra las costumbres de Hollywood y desapareció dejando tras de sí un culto necrolífico y la leyenda del "furor de vivir", título que los franceses dieron a su segundo filme: Rebelde sin causa.

¿Existió realmente James Dean o fue el sueño de una generación que necesitaba urgentemente un fetiche para su rebeldía?>>>.

38 Dennis Hooper, como Sal Mineo, arrastraría el fantasma de Jimmy durante toda su carrera posterior, culminándolo con el que iba a ser uno de los filmes más representativos de la continuidad de aquella mística en los años setenta *Easy Rider*, 1969 (Buscando mi destino).

39 DE CASTRO, R. (1958): James Dean: la angustia de ser joven. Editorial Mateu. Barcelona.

El caso es que es imposible no ver al James Dean de *Rebelde sin causa*, en las descargas dramáticas del film, con su acción directa, sus ambientes cotidianos, el diálogo inmediato y la violencia que latía bajo la aparente perfección del *american way of life*, al máximo representante de la soledad del adolescente, completada con la soledad del individuo contemporáneo.

Agobiado por esa soledad, el joven inadaptado busca desesperadamente la comprensión de otros jóvenes solitarios, se ve obligado a demostrar en cada momento su hombría con morbosidad tal que le lleva a rozar la delincuencia. Entonces entra en juego el mito de la pandilla, la sociedad juvenil que dicta su propio código y se refugia en él, aun al precio de la marginación total y el ejercicio de la violencia indiscriminada.

James Dean murió justo después de acabar su tercera película. Hizo falta buscar un destinatario, un público. La juventud como público de consumo de cine comienza aquí. El picture Post se hizo eco al cumplirse el primer aniversario de la muerte de Jimmy. Luís Gasca (1998:86)⁴⁰ recoge la cita: <<América ha conocido muchas revueltas, pero nunca conoció una como ésta: millones de rebeldes adolescentes avanzan sin rumbo fijo, unos en coches deportivos, otros en la onda de la música rock, algunos empuñando armas y encabezando el cortijo, un líder difunto>>. Con su muerte nacería un mito, con su iconografía un tipo juvenil que le aseguraría una modernidad absoluta.



40 GASCA, Luís (1998): James Dean: el gran rebelde. Ultramar editores. Barcelona.

8.3. Reflexiones finales

Desde que Stuart Hall publicara *Adolescente* en 1904, pasando por el análisis de estas “microsociedades juveniles” que se configurarían históricamente en los países occidentales tras la Segunda Guerra Mundial donde brillaría con luz propia el tipo juvenil del “rebelde sin causa”, el eje temático de la adolescencia y su problemática ha estado siempre en el centro de las preocupaciones sociales, asistenciales y políticas.

La adolescencia, etapa de crisis y transformaciones, se inaugura con la pubertad: el cuerpo experimenta cambios radicales y se entrecruzan la sexualidad infantil con la adulta. Estos cambios, en las culturas tradicionales, están simbolizados con ritos de iniciación que facilitan a los sujetos elaborar el pasaje del estado infantil al estado adulto. En nuestra cultura, progresivamente, estos ritos se han ido borrando y nos encontramos que algunos sujetos intentan colmar ese vacío con actos de trasgresión que responden a la necesidad de concretar la separación de su mundo infantil. En nuestra sociedad, que promueve la satisfacción inmediata y donde las figuras de identificación son múltiples, esta separación, toma muchas veces la forma de actos extremos como adicciones, intentos de suicidio, violencia, acciones delictivas, etc. Lo abordaría el cine en los años 50 con películas como las analizadas en este capítulo, y lo seguirá tratando a lo largo de las siguientes décadas en todas sus perspectivas.

El tratamiento histórico y antropológico con el que hemos abordado la experiencia social de la adolescencia y la juventud en los años cincuenta nos confronta también con la dimensión subjetiva, es decir, el sujeto que inicia su camino en el mundo de los adultos.

Ya hemos visto como la “adolescencia” y la “juventud” son términos relativos a cada cultura y a cada momento histórico, influidos por los significantes principales que la cultura propone. La concepción de la infancia y la adolescencia del siglo XIX no es la misma que la del siglo XXI. Como subrayan Aries y Duby (1992) en *Historia de la vida privada*⁴¹, el interés por el niño y el adolescente es una construcción relativamente reciente, que se inicia a finales del siglo XVII y que con Rousseau y la revolución francesa llega a su punto álgido.

Es sobre todo en el siglo XIX cuando se acentúa esta ideología, que presenta la adolescencia como momento crítico y tormentoso, considerando al joven como peligroso, violento, etc.

La concepción de educar y domesticar el empuje pulsional, se presenta de manera distinta en cada momento histórico. Hoy en día nos encontramos con lo que se apuntaba en los años cincuenta: la problemática de las identificaciones, las conductas agresivas, la abulia frente al deseo, el consumo de tóxicos...

De alguna manera el psicoanálisis también se referiría a las crisis, a las “tormentas de la pubertad”, pero no pondría el acento en la ideología, en la evolución o en la maduración basada en la biología, ni en la edad cronológica del individuo.

41 ARIES, Ph. Y DUBY, G. (1992): *Historia de la vida privada*. Ed. Taurus. Madrid.

Se preocuparía por la irrupción de lo real de la sexualidad y las respuestas que da el sujeto a la satisfacción pulsional. Freud (1973)⁴² consideraría la pubertad como el producto de un real inevitable, y destacaría el carácter sintomático de la relación del sujeto con el sexo.

Tal como lo plantea en su texto *Tres ensayos para una teoría sexual*, en la pubertad se entrecruzan la sexualidad infantil y la adulta. Algo nuevo en el campo pulsional del goce se presenta en lo real del cuerpo, haciéndose más patente la alteridad del sexo.

Podemos entender entonces la pubertad como un tiempo de elaboración subjetiva, que va a tener en cuenta fundamentalmente: la resolución de la satisfacción de las pulsiones, la problemática de las identificaciones, la re-actualización del encuentro –siempre traumático– con la sexualidad. Se trata de una re-actualización porque este encuentro se produce normalmente en la infancia, como ya demostró Freud. La maduración orgánica y la presión derivada de las expectativas del entorno socio-cultural pondrán a prueba las respuestas que encontró el sujeto en su infancia a la pregunta por el deseo. Estas respuestas constituyen las condiciones de acceso a la satisfacción sexual adulta y por lo tanto también pueden ser los obstáculos a la misma. Esto lo podemos encontrar claramente en los niños, cuando la pregunta por el sexo siempre aparece asociada con la angustia. Se podría decir incluso que este encuentro espera al sujeto desde antes de su nacimiento, que está de alguna manera programado por la estructura y que es codificado por cada cultura. Por ejemplo, los “ritos de iniciación”, propios de las culturas tradicionales, tienen la función de sancionar mediante una ceremonia altamente simbolizada el pasaje del sujeto del estado infantil al estado adulto. Por otra parte, también en nuestra cultura, en la que el discurso capitalista ha borrado progresivamente estas tradiciones, encontramos conductas en los adolescentes que vienen a suplir ese vacío y que muestran la necesidad de simbolizar esa separación. No cabe duda que el film de Nicholas Ray es muy ilustrativo en este sentido.

¿Qué se pone en juego en los ritos de iniciación o en sus equivalentes en nuestra sociedad?. Una separación simbólica respecto a los objetos familiares, la pérdida de un modo de goce infantil, la asunción de la muerte como parte de la vida. En definitiva, son rituales de los que el sujeto sale transformado –como el personaje de James Dean en *Rebelde sin causa*–, portando las marcas que lo identifican como hombre o mujer y que le dan los derechos propios de su sexo, especialmente el derecho al goce sexual según las reglas de esa cultura en particular. Recordemos, por ejemplo, la escena final de *Rebelde sin causa* cuando Jim, rodeando por la espalda a Judy con su brazo, se presenta ante su padre hecho un hombre para emprender su camino después del sangriento rito de paso...

Los profesionales que ejercemos funciones en las redes asistenciales y en el ámbito de la educación, somos testigos de primera fila de las distintas modalidades que los adolescentes adoptan en sus rituales de paso o de iniciación al mundo de los adultos. Verificamos en efecto que se trata de una forma de exploración de

42 FREUD, S. 1905 (1973): Tres ensayos de teoría sexual. Alianza. Madrid.

ese espacio de libertad que implica la separación respecto a sus padres, o incluso una manera de producir o escenificar esa separación decepcionando sus expectativas o transgrediendo sus normas. Se trata, en definitiva, de formas particulares de presentación –en nuestra cultura– de la adolescencia como síntoma de la pubertad.

Bibliografía

APRÁ, Adriano (1999): “Entrevista a Nicholas Ray” en Nickel Odeon, Revista Trimestral de cine. Nº 14. Nickel Odeon Dos, S.A. Madrid. (pp. 71-85).

ARIES, Ph. Y DUBY, G. (1992): **Historia de la vida privada**. Ed. Taurus. Madrid.

BEHRENS, Volver (1995): “Rebeldes, jeans y Rock’n’Roll. Nuevas formas de protesta juvenil y de crítica social: Rebel without a cause (Rebelde sin causa, 1955)” a FAULSTICH, Werner y KORTE, Helmut (Compiladores): **Cien años de cine 1895-1955. Volumen 3. Hacia una búsqueda de los valores, 1945-1960**. Siglo Veintiuno Editores. Madrid.

DE CASTRO, R. (1958): **James Dean: la angustia de ser joven**. Editorial Mateu. Barcelona.

DELCLÓS, Tomás (2004): “Los grandes regalos” en Diario El País. Sábado 3 de julio, pág. 35.

FREUD, S. 1905 (1973): **Tres ensayos de teoría sexual**. Alianza. Madrid.

GASCA, Luis (1998): **James Dean: el gran rebelde**. Ultramar editores. Barcelona,

GUBERN, Román (2002): **Máscaras de la ficción**. Editorial Anagrama. Barcelona.

HALL, S.G. 1915 (1904): **Adolescence: its psychology and its relations to psysiology, sociology, sex, crime, religion and education**. Appleton Century Crofts. Nova York.

HARRIS, Marvin 1981 (2000): **Introducción a la antropología general**. Capítulo 26: “La Antropología de una sociedad hiperindustrial”. Alianza Editorial. Madrid, (pp. 693-734).

MOIX, Terenci (1971): **Hollywood stories**. Editorial Lumen. Barcelona.

MOIX, Terenci (1991): **Mis inmortales del cine. Hollywood Años 40**. (Ídolos de ayer y de siempre). Editorial Planeta. Barcelona. (pág. X).

MOIX, Terenci (2002): **Mis inmortales del cine. Hollywood años 50**. Planeta. Barcelona.

MOIX, Terenci (2002): “James Dean y Sal Mineo” en AA.VV. **Amores de película. Grandes pasiones que han hecho historia**. Ediciones El País – Santillana. Madrid.

MONOD, Jean 1968 (2002): **Los barjots. Etnología de bandas juveniles.** Edita Ariel. Barcelona.

PASSERINI, Luisa (1996): “La juventud, metáfora del cambio social (dos debates sobre los jóvenes en la Italia fascista y en los EE.UU. durante los años cincuenta)” en LEVI, Giovanni y SCHMITT, Jean-Claude (direc.): **Historia de los jóvenes II. La Edad Contemporánea.** Editorial Santillana, Taurus, S.A. Madrid, (pp. 386-453).

RAY, Nicholas y LAMBERT, Gavin 1956 (1999): “**Rebelde: historia de la vida de una película**” en Nickel Odeon, Revista Trimestral de cine. Nº 14. Nickel Odeon Dos, S.A. Madrid. (pp.60-68).

RAY, Nicholas (1957): **El furor de vivir.** Ediciones Cid. Madrid.

RUBIO, Miguel (1999): “La dificultad de ser Nicholas Ray” en Nickel Odeon, Revista Trimestral de cine. Nº 14. Nickel Odeon Dos, S.A. Madrid. (pp. 40-46).

SCHICKEL, Richard (1995): **Marlon Brando.** Editorial Salvat. Barcelona. Grandes Biografías, 16.

Filmografía

BENEDEK, Laszlo (1954): **The wild one. (¡El salvaje!).** EE.UU.

BROOKS, Richard (1955): **The blackboard jungle. (Semilla de maldad).** EE.UU.

BUÑUEL, Luis (1950): **Los olvidados.** México.

KAZAN, Elia (1955): **Al este del Edén.** EE.UU.

KAZAN, Elia (1961): **Esplendor en la hierba.** EE.UU.

RAY, Nicholas (1955): **Rebel without a cause. (Rebelde sin causa).** EE.UU.

ROSEEN, Robert (1947): **Cuerpo y alma.** EE.UU.

WISE, Robert (1961): **West side story.** EE.UU.