

Non podemos volver a casa (We can't go home again,
Nicholas Ray, EUA, 1976, 88', VOSG)

Jonathan Rosenbaum inicia o seu breve pero revelador artigo bio-filmográfico sobre Nicholas Ray en *Senses of Cinema*¹ cunha idea brillante: nado Raymond Nicholas, o cineasta norteamericano inverteu o su nome e apelido ao inicio da súa carreira nunha sorte de premonición involuntaria do que ía a ser esta. Ao contrario do que soe ser habitual, Ray comezou traballando na industria de Hollywood (entre 1949 e 1958 rodou 17 filmes, principalmente para a RKO, pero tamén para outros estudos e produtoras) e acabou levando a cabo proxectos persoais, entre Europa e EEUU, na máis absoluta independencia.

Entre os poucos proxectos finalizados destaca a que será a súa última gran obra, á que dedicou a última década da súa vida: filme colectivo levado a cabo por Ray e os seus estudantes do Harpur College, en Binghamton University, Nova York, entre 1971 e 1973. Entre o experimento filmico multipantalla, o autorretrato e a crónica documental dunha época, é, ante todo, o testamento (incompleto, imperfecto e, aínda así, emocionante) cinematográfico dun autor para o que «filmar era unha forma de vida»²

1 O 7 de agosto de 2011 cumpríronse 100 anos do nacemento de Raymond Nicholas Kienzle en Galesville, Wisconsin. nun texto datado en 2009, a súa viúva, Susan Ray, a maior defensora do seu legado, afirmaba: «É a miña sincera intención, aínda que non sei como levala a cabo, que se presente nun local de arte e ensaio preto de vostedes, no centenario do nacemento de Nick»³. Parece

1. ROSENBAUM, Jonathan, «Nicholas Ray», en *Senses of cinema*, <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/raynick/>

2. En palabras da súa viúva, e última esposa, Susan Ray, recollidas na rolda de prensa posterior ao pase do filme no New York Film Festival (setembro 2011).

3. RAY, Susan, «We Can't Go Home Again. Salir de la caja», en *Shangrila. Derivas y ficciones aparte*, nº 14-15, decembro 2011. Páx. 51.

que o conseguiu: en setembro de 2011, no Festival de Venecia proxectouse unha copia restaurada de, obra maldita rodada a principios dos 70, case na clandestinidade, por un dos maiores cineastas da década dos 50, Nicholas Ray, en colaboración cun grupo de cativos que «nin sequera sabían distinguir un boom dun zoom»⁴. Os avatares da súa propia creación, exhibición e difusión poderían ser o argumento doutra película.

Tras finalizar a rodaxe, que se alongou de 1971 a 1973, utilizando as cámaras prestadas polo propio Harpur College e coa confrontación do resto do persoal docente (entre os que se atopaba o cineasta experimental Ken Jacobs que cualificou o filme de «desastre», Ray levou a cabo unha primeira montaxe para buscar financiamento. Tras unhas cantas desastrosas proxeccións privadas⁵ con ese obxectivo, Ray puido conseguir crédito nun laboratorio tralo compromiso do Festival de Cannes de programar a película. Así, foi posible acabar a montaxe e, sobre todo, elaborar os complexos efectos de post-produción que a visionaria forma que Ray imaxinara para a película, a «Múltiple Imaxe», requería.

En 1973, o filme pasouse en Cannes, cunha reacción morna por parte da prensa e do público, pero Ray seguiu traballando na película case ata o momento da súa morte o 16 de xuño de 1979. Bernard Eisenschitz, autor da máis exhaustiva biografía de Ray⁶ ata o momento, afirmou sempre que a versión que o autor preferiu foi a que deixou finalizada en 1976 e que garda certas diferenzas con respecto á de 1973. 2011 é unha restauración levada a cabo pola Nicholas Ray Foundation baseada na versión de 1973, aínda que con algúns cambios⁷. Esta é a copia que se proxectou tamén no New York Film Festival, a finais de setembro do 2011, nunha

4. RAY, S., *Op. cit.* Pág. 46. Con «boom» refírese ao micrófono que colga dunha pértiga.

5. Para xerar o efecto de imaxe múltiple que Ray perseguía, os primeiros pases levábanse a cabo con 4 ou 5 proxectores que proxectaban diversas imaxes sobre unha mesma pantalla. En palabras de Susan Ray: «Ningún deses pases chegou ata o final sen que a lo menos un proxector se avariasse. Logo as luces acendíanse e desvaneciase calquera maxia que se producira». *Op. cit.* Páx. 49.

6. EISENSCHITZ, Bernard, *Nicholas Ray. An American Journey*. Faber & Faber, 1993. Tradución ao inglés de Tom Milne.

7. Un dos máis significativos prodúcese ao inicio: a voz en off dun dos estudantes, Tom Farrell, cambiouse pola do propio Ray, «quen é máis detallado coas imaxes que vemos: identifica el lugar do asasinato do Black Panther Fred Hampton, logo fala do seu proxecto abortado sobre o xuízo aos Sete de Chicago, cómo chegou a Harpur e como *We Can't Go Home Again* evolucionou. Deste modo, a perspectiva central do filme é asignada a Ray en vez de aos estudantes.» KLINGER, Gabe, «*We Can't Go Home Again*», en *Cinemascope*, nº 48, Outono 2011. Páx. 19.

We Can't Go Home Again» Nick Ray volve a casa

Maria Adell

sala ateigada e expectante, coa presenza de Susan Ray e de tres dos ex estudantes que participaron na película. Ao acenderse as luces, e cos sentidos aínda saturados pola explosión de imaxes proxectadas na (multi)pantalla, entendo nun instante a definición que Rosenbaum fixo do filme: «cine ata as súas últimas consecuencias». No debate posterior, alguén pregunta aos ex alumnos de Ray a influencia deste nas súas vidas posteriores. Un deles, emocionado, afirma que «nada foi igual a partires de entón; foi unha experiencia que cambiou a miña visión sobre a vida e o cine, para sempre». Tal vez contradicindo o título, a película maldita de Ray finalmente volveu a casa.

2 «É un espectáculo ‘multi-imaxe’ (...) baseado na idea de que non pensamos en liña recta, e de que a banda de celuloide non recoñece nin tempo nin espazo, soamente os límites da imaxinación do home»

Nicholas Ray, notas sen publicar de .⁸

«It was all in the script, a disillusioned writer will tell you. But it was never all in the script. If it were, why make the movie?»

Nicholas Ray.⁹

Cineasta apaixonado e a contracorrente, en continua disputa cos estudos, estilista desmedido, virtuoso do Technicolor e do Cinemascope, Ray é, tal vez, xunto a Welles, o director norteamericano que de xeito máis expresivo combina os recursos propios do cine, como a composición do encadre, o movemento da cámara, a cor ou o son. É o seu estilo, moi persoal, e intrinsecamente cinematográfico, o que fai del un para os críticos cahieristas, o que impulsa a un Godard exaltado a afirmar «Nicholas Ray é O cine» tras unha proxección de (1957).

A pesares do seu acatamento de certas normas do sistema hollywoodiense, como a submisión aos patróns xenéricos (a súa filmografía abarca tódolos xéneros posibles: noir, aventuras, histórico, western, melodrama...) Ray dista moito de ser un cineasta ortodoxo, e moito menos comedido. Dende o desconcertante prólogo co que abre a súa primeira película, (, 1949), ao plano inicial de (, 1955), no que unha cámara a ras de chan amosa a James Dean retorcéndose no asfalto, os filmes de Ray están repletos do que, nun sistema tan pechado como o hollywoodiense, se debían de considerar extravagancias dun outsider, un cineasta «difícil» cunha visión artística, máis que industrial, do seu traballo. Os anos non fixeron máis que radicalizar a súa posición, á vez que afianzar un estilo que tendeu, cada vez máis, á abstracción. Un dos seus últimos filmes antes do seu exilio europeo, a extraordinaria, é unha obra radicalmente expresionista sobre unha patrulla norteamericana perdida no deserto, e na que algunhas das súas constantes temáticas (a relación íntima entre espazo e personaxe, a composición expresiva, poética, do encadre, co contraste continuo entre liñas horizontais e diagonais) son levadas ao paroxismo.

Non é de estrañar polo tanto, que Nicholas Ray, o virtuoso do encadre, o creador de composicións impecables en Cinemascope, puxérase como meta, nos seus últimos anos, convertido xa nun paria do sistema, romper con todo isto. Segundo afirma o propio Ray, acerca do proceso de creación : «A forma xurdiu facilmente. Dende facía anos soñaba con poder destruír o marco rectangular, non podía soportar o seu formalismo»¹⁰. A idea da imaxe múltiple (ou MIMAGE, acró-

nimo de Multiple Image, como a chamaba el) estaba xa na súa cabeza dende a época de (, 1963), a súa última película industrial, rodada para Samuel Bronston en Madrid. Segundo Manuel Mampaso, o seu deseñador de produción neste filme «Ray estaba moi empeñado en poñer imaxes simultáneas na pantalla. Por exemplo quería que aparecesen por un lado os ollos da emperatriz e entónce empezaría a verse o que ela estaba pensando: os boxers que avanza. E no outro o embaixador inglés, que pensa o mesmo. Logo, a pantalla encheríase coas dúas cabezas mentres simultaneamente, un pouco ao Mondrian, veríanse escenas da batalla.»¹¹

En, efectivamente, o marco dilúese. A pantalla divídese e énchese de múltiples imaxes, de moi diversas procedencias, algunhas das cales están combinadas entre si para crear un significado concreto, mentres outras están completamente de sincronizadas, orixinando así un efecto poético, baseado na improvisación e na asociación libre de ideas. É unha ferramenta formal que, anteriormente, xa utilizara, doutro modo, Abel Gance no seu monumental (1927) e que un par de anos despois, en 1975, utilizaría Godard en o seu primeiro filme trala súa etapa co grupo Dziga Vertov (e que vimos en infinidade de ficcións contemporáneas como a serie televisiva). Ray e os seus estudantes filmaron en tódolos formatos posibles: 35mm, 16mm, Super 16mm, 8mm, Super 8mm e tamén en vídeo, do que pensaba que «non é un formato bonito, pero temos que usalo». Para os fragmentos en vídeo gravaron cunha cámara prestada polo videoartista Nam June Paik, utilizando tamén o seu famoso sintetizador, que xera imaxes borrosas, distorsionadas, como se tiveran interferencias.

Aínda que o propósito de Ray ao utilizar a imaxe múltiple, segundo as súas propias palabras, era «mostrar o mundo tal e como o vemos realmente»¹², é dicir, acabar con esa percepción clásica do marco/pantalla como unha unidade compacta de acción, espazo e tempo, Klinger percibe certa continuidade na aplicación do artificio: « en o sintetizador de Paik, ou o uso da imaxe múltiple convértese noutra ferramenta expresiva, como o foran o Cinemascope e o Technicolor nas súas películas anteriores»¹³. Deste modo, igual que a utilización das distorsións focais (, 1956) serve para ilustrar o estado alterado polas drogas do protagonista, en os primeiros planos distorsionados polo sintetizador de Paik do vello cineasta, Nick (o propio Ray), serven para crear ao redor del un aura de misterio, de lenda, á vez que o converten nun personaxe en decadencia, borroso, acosado por imaxes das súas películas pasadas (un dos seus estudantes recibe cun insolente «Eh, ti non es o que dirixiches ?») e por premonicións da súa propia morte.

En canto á imaxe múltiple, se nas súas primeiras obras había un expresivo uso do espazo (fogares, como o de, ou paisaxes, como o deserto de), da cor (a chaqueta vermella de James Dean) ou o movemento de cámara (o plano do asasinato de Plato en ...) para suxerir o estado de ánimo e as emocións dos personaxes, en, as infinitas fiestras, voces e imaxes que asaltan a pantalla representan a confusión duns personaxes (os propios estudantes) e unha época (a década dos 70) á deriva. Negándose a explicar unha sola historia ou a asumir un único punto de vista, o filme enfía cun período política e socialmente convulso, o mundo trala caída

11. OLIVER, Jos, *Op. cit.* Páx. 64.

12. Neste sentido e moi interesante o que conta Susan Ray sobre como influíu ao cineasta, en relación a esa idea, «As Meninas», de Velázquez, que viu no Prado. «No marco dese lenzo había outros lenzos diversos, e un espello, e unha entrada. Cada un deles enmarcaba un mundo e un tempo diferentes, e todos estes mundos e tempos diferentes estaban encadrados, unificados, abarcados dentro dunha soa pintura». RAY, S., *Op. cit.* Páx. 45.

13. KLINGER, Gabe, *Op. cit.* Páx. 20.

8. «En torno a *We Can't Go Home Again*», en *Lumière*, www.elumiere.net/exclusivo_web/ray/ray.php

9. ANDREW, Geoff, *The Films of Nicholas Ray*. Londres, BFI Publishing, 2004. Páx. 1.

10. OLIVER, Jos, «Nunca volveremos a casa» en *Shangrila. Derivas y ficciones aparte*, nº 14-15, decembro 2011. Páx. 64.

do ideal revolucionario, á vez que afianza unha ideal clave no cine moderno: o cuestión so estatuto das imaxes como actas da realidade, a toma de conciencia do cine como o seu único fogar. Serge Daney explicouno, a propósito de, de forma moi fermosa: «A pantalla está poboada de imaxes máis pequenas que vibran, coexisten, mestúranse entre elas. Sobre un fondo negro, flotan berros e confesións, pero ese fondo negro é, ás veces, a sombra dunha casa cun tellado, como as que debuxan os nenos. Non unha casa para os personaxes, senón unha casa para as imaxes `que xa non teñen casa': o cine»¹⁴.

Si foi o filme-crónica do desencanto da mocidade americana de posguerra, podería desempeñar o mesmo papel en relación cos mozos da era posterior ao 68. Non en van a primeira versión do guión da película levaba o nome de «The Gun Under My Pillow», en referencia ao personaxe de Plato en ...

3 «We Can't Go Home Again é simplemente outra película de Ray, datada en 1973. Trátase como sempre dunha película sobre a xuventude, posterior ao 68, xenerosa e falangeira, alucinada e pragmática, violenta e sentimental.» (Serge Daney)¹⁵

Un dos elementos que se manteñen na versión de 1973 e na de 2011 é o rotulo inicial, no que se pode ler «We Can't Go Home Again, by Us». Ao mesmo tempo que se disolvía o encadre, o cineasta disólvese tamén como autor nese «Us» que expresa unha concepción colaborativa da arte de facer películas. foi rodada as noites de fines de semana dun período indeterminado, comprendido entre 1971e e 1973, nunha granxa nas aforas do Harpur College, onde Ray e os seus estudantes traballaban, vivían e relacionábanse. Jos Oliver afirma que os demais estudantes chamaban aos colaboradores de Ray «as criaturas da noite», un nome poético que facía referencia ás súas actividades nocturnas: polo día estudaban e pola noite rodaban. Definición que rima coa arrebatada descrición de Ray por parte de François Truffaut como «the poet of the nightfall».

Esta concepción do traballo como comunal non está moi afastada dos inicios de Ray na década dos 30, cando colaborou en grupos de teatro radicais como o Worker's Laboratory Theater onde o equipo artístico convivía e creaba de maneira conxunta, colaborativa. Unha idea, a de fusionar vida e obra, que era xa unha constante no método de traballo de Ray, como se manifestou na rodaxe de... Era algo habitual que os mozos protagonistas, Natalie Wood, Sal Mineo, James Dean e Dennis Hopper, pasaran días e noites enteiras na casa do cineasta, e o filme nítrese, en certa medida, da dinámica de relacións que xurdiu entre eles. Do mesmo modo, a orixe de WCGHA é meramente educacional, un obradoiro cinematográfico no que o director quería «ensinar cine facendo cine». Sen embargo, pouco a pouco, as propias, e precarias, condicións da rodaxe e a vontade de Ray de forzar certas situación entre os estudantes provoca que a relación entre eles, e destes co cineasta, convértase no auténtico corazón da película.

Como afirma Daney no precioso artigo «Nick Ray e a casa das imaxes» aparecido en en 1980, trala morte do cineasta, é unha película sobre os dous temas fundamentais da filmo-

grafía de Ray: a xuventude¹⁶ e a educación. Convertendo ao seu novo equipo en protagonista, o vello cineasta elabora unha radiografía da mocidade norteamericana nos 70, unha mocidade post-revolucionaria, desencantada e confusa, na que o conformismo empeza a instalarse. Conxugando imaxes documentais que captan o clima convulso da época (material de arquivo pero tamén filmacións do propio Ray de manifestacións e protestas moi populares no período así como as súas conseguíntes represións policiais) cos dramas persoais dos estudantes (amor, sexualidade, drogas, conflito cos pais), o cineasta consegue, citando a Geoff Andrew: «find a new mode of expression in film that encompasses the personal and the politic»¹⁷.

Esta conxunción entre o ámbito persoal e o político ten un dos seus máximos exemplos na secuencia centrada nun dos principais protagonistas, o estudante Tom Farrell. Tras asistir á Convención Republicana en Miami, na que Richard Nixon proclamouse vencedor, Farrell colócase fronte a un espello e comeza a cortarse a barba mentres chora, desconsolado. Esta escena, parte documental, parte ficción (escoitase a Ray, por detrás oprimíndoo: «Fálame Tom, fai que che crea»), ten «a densidade emocional característica das obras mestras de Ray nos 50»¹⁸. Farrel íspese ante a cámara, fala do seu pai ausente, cheo de rancor («meu pai é un policía de Nova York, nunca estivo de acordo coas miñas conviccións morais e crezas políticas»), mentres nifra e desesérase, nunha escena que lembra a aquela de ... na que James Dean se enfronta na escaleira (espazo diagonal, símbolo de conflito) co seu pai. Aquí o proxenitor está ausente e só queda o pai subrogado, o propio Ray, quen, á vez que actúa como cineasta sádico, só interesado en acabar a súa película, tamén actúa como mentor destes¹⁹. Un mentor que, sen embargo, asume a súa posición con escepticismo: noutra ocasión, el e Tom camiñan mentres o segundo fálalle do seu amor non correspondido cara outra estudante. Nick, o cineasta, comeza a contar a Tom unha historia moral que acaba con estas palabras: «Don't expect too much... don't expect too much from a master». Non é difícil darse conta de que Ray está falando, con amargura, non só del, senón de toda a súa xeración, que el mesmo definiu como «unha xeración de traidores, que animan aso seus fillos a que salten aos seus brazos para logo deixalos caer».

4 «Cando vexo a Nick en pantalla, véxoo apenas sendo capaz de tolerar o ollo da cámara sobre el.» (Susan Ray)²⁰

No plano final de, Nicholas Ray aparece de costas, camiñando cara o Planetario onde Plato acaba de morrer, practicamente irrecoñecible. Non será a primeira vez que o cineasta apareza diante da pantalla: será o pintor Derwatt en (, Wim Wenders, 1977) e un xeneral estadounidense no musical (Milos Forman, 1979). En dúas das súas últimas aparicións, (, Nick Ray & Wim Wenders, 1980) e, Nicholas Ray interpretará a Nick Ray, un ex director de Hollywood en horas baixas, trasunto e/ou versión, máis ou menos alterada, do propio cineasta. Sen embargo, mentres que no primeiro a figura do cineasta esvaece tralo admirador alemán, autoproclamado

16. Algo que o achega a un cineasta contemporáneo tan aparentemente oposto como Richard Linklater. A filmografía de Linklater abordou, de maneira sistemática e en todo tipo de xéneros, o modo de vida e a conciencia xuvenil (que vai máis alá da idade cronolóxica) como elemento de resistencia e transgresión.

17. ANDREW, G., *Op. cit.* Páx. 153.

18. KILNGER, G., *Op. cit.* Páx. 20.

19. En *Rebelde sen causa*, o pai de James Dean é presentado como un monicreque, incapaz de axudar ao seu fillo. A auténtica figura paterna é o comisario de policía, pai subrogado que, xustamente, chámase Ray.

20. RAY, S., *Op. cit.* Páx. 48.

14. OLIVER, Jos, *Op. cit.* Páx. 64. Cita o artigo de Serge Daney «Nick Ray e a casa das imaxes», aparecido en *Cahiers du cinéma*, nº 380, abril de 1980.

15. «En torno a *We Can't Go Home Again*», en *Lumiere*, www.elumiere.net/exclusivo_web/ray/ray.php

médium do director moribundo, no segundo percíbese a con forza a vontade de Ray de levar a cabo un exercicio de exhibicionismo extremo, consciente e, por tanto doloroso.

Colocándose el mesmo no centro da película, Ray transfórmase no principal da mesma. A historia de Nick, un ex director de cine reconvertido, á forza, en profesor e obsesionado con levar a cabo unha obra mestra testamentaria utilizando e manipulando aos seus alumnos está tan ligada á realidade de Ray nese momento que un crítico de cualificou a película como «o máis terrible exercicio de auto revelación asumido por un gran artista do cine»²¹. Oliver comparaba a Ray con outro cineasta «exhibicionista», Roberto Rosellini, aínda que entre ambos intúe unha diferenza fundamental: «mentres Rosellini leva á ficción as súas máis íntimas experiencias persoais, Ray convertía en case autorretratos os seus personaxes de ficción»²². Tal vez, o último gran personaxe de, o que aglutina a tódolos perdedores, marxidados e outsiders que enchen a súa filmografía sexa Nick Ray, o profesor de .

O filme convértese, así, non só no máis exacto autorretrato do cineasta, senón nun filme sobre a propia pulsión de facer películas. Esa idea de Rosenbaum do cine «ata as súas últimas consecuencias» é evidente na súa secuencia final, na

que Ray, tentando salvar a Tom, afórcase accidentalmente cunha sogá colgada do teito dunha palleira e morre. A súa voz resoa ao final do filme dando unha última lección aos seus alumnos: «coidade uns dos outros». Unha máxima tipicamente, propia deses personaxes perdidos e sen fogar, que aparecen nas súas películas, trasuntos dun cineasta que fixo seu o lema dunha das súas creacións, Johnny Guitar: «I'm a stranger here myself». En practicamente tódalas súas películas, estes personaxes desamparados únense para crear a ilusión dun fogar, dunha familia, aínda que sexa subrogada, artificial, como Jim, Judy a Plato en, como Keechie e Bowie en . Do mesmo modo, en percíbese unha certa sensación de unión familiar entre os estudantes,ese aglutinados arredor da figura mítica de Ray, o eterno Peter Pan. Partindo do feito de que o autor pasou os últimos seis anos da súa vida montando, unha e outra vez, o filme, Klinger lanza unha fermosa idea: «Durante o resto da súa existencia, Ray seguiu vivindo con, montándoa e remontándoa sen cesar (...). Para a súa última obra, Ray imaxinou unha familia que non o quixo abandonar nunca.»²³

■ Publicado en Contrapicado: Escritos sobre cine #47, 19 de decembro de 2011. <http://contrapicado.net/article/we-can't-go-home-again-nick-ray-vuelve-a-casa/>

21. Susan Ray citando a Bill KROHN, «The Class» en *Cahiers du cinéma*, maio, 1978.

22. OLIVER, J., «Coda final WCGHA», en *Shangrila. Derivas y ficciones aparte*, nº 14-15, decembro 2001. Páx. 69.

23. KLINGER, G., *Op. cit.* Páx. 20.