

Centenario de Nicholas Ray
¿Volverás a casa,

Nick?



A cien años de su nacimiento los invitamos a redescubrir la vida y obra de un personaje atormentado, un creador magnífico que siempre se sintió extraño. Un ser melancólico que en su cine habló de sí mismo, de su nostalgia, de su dolor. Comprendía ya que hay caminos que no vuelven, que hay senderos que no volveremos a pisar.

Juan Carlos González A.

*Nicholas Ray es el único que da la impresión
—si el cine ya no existiera— de ser capaz
de reinventarlo, y es más, de querer hacerlo.*

Jean-Luc Godard

No puede ser casual, me resisto a pensarlo. En *Relámpago sobre el agua* (*Lightning Over Water*, 1980), Wim Wenders acompaña a un enfermo y envejecido Nicholas Ray a presentar una de sus películas en el campus de Vassar College en Poughkeepsie. Se trata de una proyección de *Hombres errantes* (*The Lusty Men*, 1952) y en el fragmento que vemos se resume todo el credo filmico de este director: Jeff McCloud (Robert Mitchum), el vaquero veterano de mil rodeos, abandona la arena de uno de estos lugares, completamente solo, acompañado del viento que se lleva los papeles y la algarabía que hasta hace unos minutos copaban el espectáculo. Cojea, lleva sus bártulos a la espalda y lo vemos abandonar en silencio el sitio del que tantas veces salió vitorioso. Un camión le da un aventón y lo lleva a la que fue la casa de su infancia, un modesto rancho campestre. Intenta en vano abrir la puerta y se mete debajo de los cimientos de madera de la casa para volver hasta ese sitio secreto donde de niño guardaba sus pertenencias más preciadas: una pistola de juguete, un programa de mano de un rodeo, una improvisada alcancía en una lata de tabaco. No vemos más de la película, no es necesario hacerlo. No es casual, repito. Wenders y Ray eligieron mostrar ese segmento como un símbolo de lo que fue su cine: el largo y muchas veces imposible camino para regresar a casa, luego de una vida errante en la que el pasado y el dolor pesan demasiado sobre los hombros.

Al terminar la proyección de *Hombres errantes*, Nicholas Ray entra al escenario y se dirige a los espectadores del filme. Les dice: “Esta película no es un western. Trata de personas que aspiran a tener un hogar propio. Esa era la gran búsqueda americana en la época en que se hizo la película. Recorrí todas las clases sociales de Washington, planteando ciertas preguntas como ‘¿Cuál es su motivación principal en la vida?’ Y más del noventa por ciento respondió: tener una casa propia. Eso es de lo que trata”. Un hogar, un sitio que puedan considerar suyo,

un refugio al cual volver luego de las batallas que enfrentaron.

—¿Qué significa volver a casa? —le pregunta Wenders.

—Pedazos de afecto —responde Ray.

Rebeldes que viven de noche

Es una pareja de jóvenes amantes, quizá demasiado jóvenes para su propio bien: son como niños apenas empezando a vivir. Se llaman Bowie y Keechie, y son los protagonistas de *Los amantes de la noche*, también conocida como *Ellos viven de noche* (*They Live by Night*, 1949), el debut de Nicholas Ray como director. La primera vez que los vemos —la primera vez que vemos el cine de Nicholas Ray, para ser sinceros— es en el prólogo del filme. La pareja retoza, sonrío, se besa, y sobre ellos se imponen unos títulos que nos informan que “este chico y esta chica... nunca fueron presentados como es debido al mundo en que vivimos... para contar su historia”. En ese momento la música sube en intensidad y ellos parecen oír algo fuera de cámara que los asusta. Desaparecen y llegan los créditos del filme, sobre una toma aérea de un auto en el que huyen los fugitivos de una cárcel.

Su ópera prima combina algo improbable: cine negro con un giro romántico y sentimental, donde la historia de amor y la denuncia de la injusticia social desplazan al *thriller*. Sin embargo, los jóvenes no pueden escapar a su destino trágico —causado por errores del pasado— así pretenden, en su desfachatez adolescente, ignorar que existe. Esta narración sólida y muy dramática nos estaba haciendo, como sin querer, un catálogo anticipado de las obsesiones recurrentes de Ray: los jóvenes, la sociedad que los corrompe y no les da oportunidades, el fatalismo, el peso del destino, la mirada pesimista, los secretos que producen dolor, las búsquedas existenciales, el paraíso perdido, los padres ausentes, el hogar lejano e imposible de alcanzar. Nicholas Ray estaba ya ahí.

Todo tiene un principio

Muchos años tuvieron que pasar para llegar al momento de ese debut. Raymond Nicholas Kienzle Jr. nació el 7 de agosto de 1911 en Galesville, Wisconsin. Sus abuelos paternos eran inmigrantes alemanes y sus abuelos maternos provenían de

Noruega. Fue sólo en 1933 cuando abandonó el apellido paterno, invirtió sus nombres y adoptó la identidad de Nicholas Ray.

Hacia 1920 sus padres se trasladaron a La Crosse. Ray empezó a beber y a frecuentar mujeres siguiendo el ejemplo de su padre, un exitoso contratista y constructor. También fumaba, jugaba billar, se escapaba del colegio, robaba, y aprendió a conducir precozmente para recoger a su padre a la salida de los bares clandestinos o de sus aventuras con prostitutas.

Cuando su padre murió en 1927, este adolescente rebelde se volvió inmanejable para su madre, quien lo envió a Chicago a vivir con una de sus hermanas mayores y su esposo. Su conducta mejoró y pudo regresar a La Crosse para su último año de secundaria. Lentamente sus hábitos fueron cambiando y encontró solaz en la compañía teatral de Guy y Elodia Beach, y también en la radio. Incluso, a los 17 años ganó un concurso de locución radial.

Ray pasó luego al Teachers College de La Crosse, una universidad estatal que formaba profesores, donde se acrecentó su amor por el teatro y casualmente pudo conocer a Thornton Wilder, quien en una ocasión dio una conferencia allí. Tras una breve y fallida temporada en la Universidad de Chicago —pero que le permitió relacionarse aún más con Wilder y afianzarse como actor teatral—Ray aterriza en La Crosse, funda allí el Little Theatre Group y organiza un capítulo del partido comunista norteamericano. De ahí sale para Nueva York en 1933, en plena depresión económica.

Tres lujosos mentores:

Wright, Kazan, Houseman

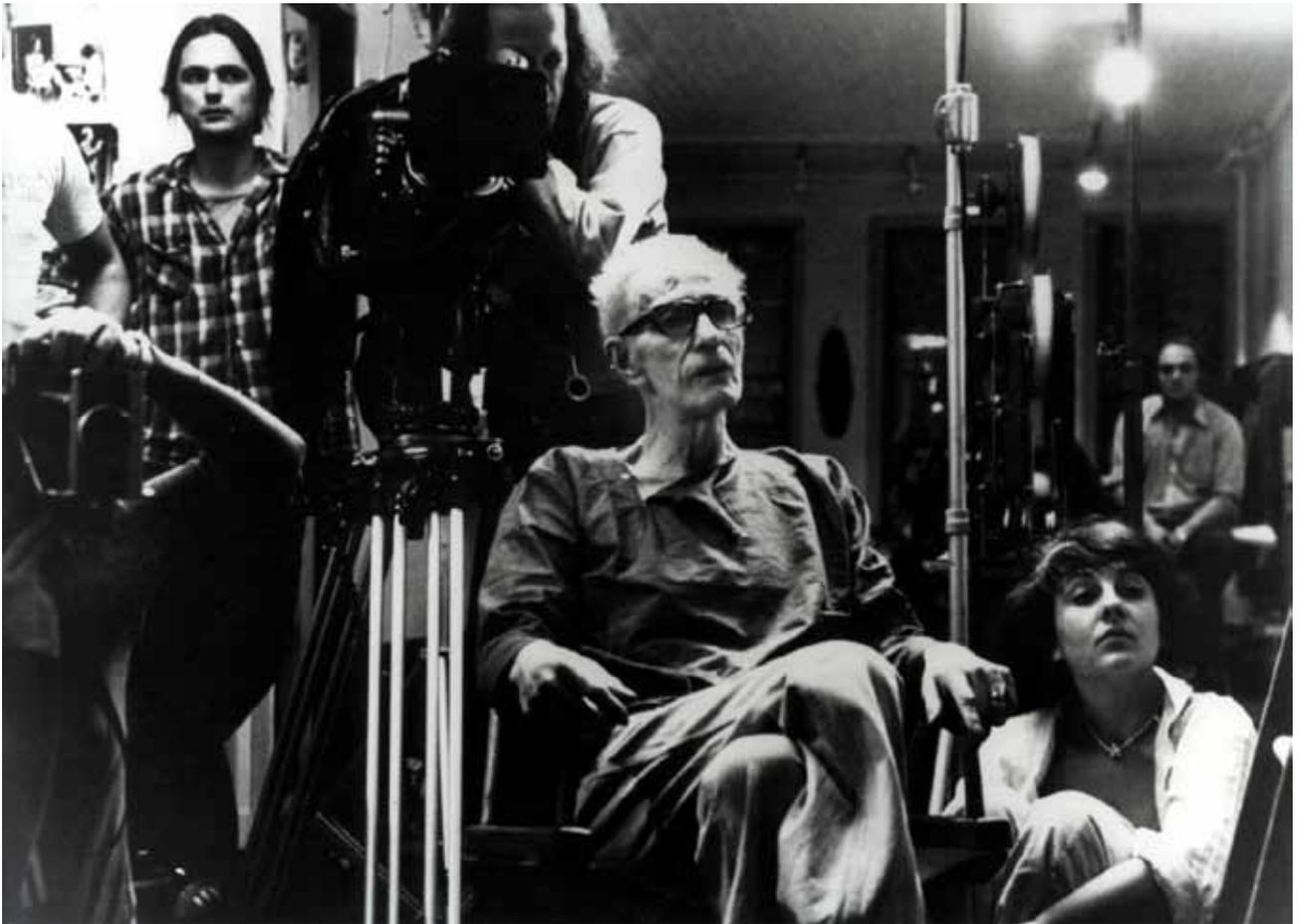
Es en esa ciudad donde recibe —gracias a los buenos oficios de Wilder y de un amigo que ha prometido pagarle la matrícula— una invitación formal de Frank Lloyd Wright para unirse a su comunidad Taliesin, en Spring Green (Wisconsin), una utópica fraternidad creativa en la que Ray estuvo cinco meses organizando la actividad teatral del lugar, y de la que salió por desavenencias no muy claras (posiblemente ideológicas, derivadas del alcohol o del homosexualismo latente del futuro director) con Wright. Con él no estudió arquitectura, como comúnmente se

piensa, pero sí salió de Taliesin con un gran respeto por esa profesión y ese arte que se reflejará en la composición de sus planos, en su afinidad por las líneas horizontales y la hábil utilización de la pantalla ancha.

De regreso a Nueva York, Ray se vincula al Theatre of Action, uno de los grupos de teatro radicales de izquierda, tal como el Group Theatre —del que hacía parte Elia Kazan, quien ocasionalmente visitaba el grupo de Ray—. Más que un grupo teatral, el Theatre of Action era una comunidad sin un líder definido, pero con una orientación creativa y social de tendencia comunista. Kazan codirigió dos obras para ese grupo, *The Young Go First* (1935) y *The Crime* (1936), antes de retirarse, sintiéndose traicionado por la ideología comunista del grupo.

Tras ser gerente de producción de un montaje para el Federal Theater y encabezar durante tres meses la escuela dramática sindical del Brookwood Labor College, Ray sale rumbo a Washington, pues a fines de 1936 gana una plaza para un empleo administrativo en la Works Progress Administration. Por ello entre 1937 y 1939 se dedicó, junto a Alan Lomax, a recorrer el país haciendo acopio de diversas formas de tradiciones folclóricas. A finales de 1937 se radica otra vez en Nueva York, para coordinar un programa radial que Lomax había propuesto para la CBS, *Back Where I Come From*, que pretendía difundir el folclor a nivel nacional. El programa tuvo un gran éxito, pero seis meses después de su estreno fue cancelado, pues al parecer a los ejecutivos de la CBS no les gustaba la música *country* que ahí se difundía.

Tras el ataque a Pearl Harbor, Ray fue contactado por John Houseman —productor, actor, radiodifusor, colaborador y amigo de aventuras con Orson Welles— para trabajar en la recientemente creada Voice of America, emisora que él dirigiría para el Gobierno. Houseman había oído *Back Where I Come From* y sabía que Ray y Lomax eran los indicados para el cargo. Ray sería el director de la división musical y Lomax un asesor desde Washington. En 1943 Houseman —que había nacido en Rumania— se nacionaliza ciudadano de Estados Unidos y pide un pasaporte para viajar a Inglaterra a fundar una emisora gemela, pero se lo niegan. Renuncia a Voice of America y vuelve



Nicholas Ray en la filmación de *Relámpago sobre el agua*

a Hollywood. Cuando a Ray también le niegan el pasaporte, decide marcharse a Hollywood, invitado por Kazan.

Elia Kazan, que había tenido mucho éxito como director en Broadway, aceptó una oferta de la 20th Century Fox para dirigir su primera película y se llevó a Ray como asistente. Los dos meses de rodaje de *Lazos humanos* (*A Tree Grows in Brooklyn*, 1945) fueron muy importantes como aprendizaje, pero Kazan nunca estuvo muy a gusto con Ray y rápidamente regresó a Nueva York para seguir trabajando en Broadway. Por fortuna logró que a Ray le extendieran el contrato el resto del año, en el que siguió como asistente no acreditado en varias producciones menores de la Fox.

La RKO tenía un contrato con Houseman y él pensaba que podría darle a Ray una oportunidad de dirigir. La novela que encontraron apropiada se llamaba *Thieves Like Us* y Ray se puso a escribir

el guión. Cuando Dore Schary fue nombrado jefe de producción de la RKO recordó a Ray, a quien había visto produciendo un homenaje en memoria del presidente Roosevelt, así como la ceremonia de entrega de los premios Oscar de 1946, y le dio la confianza para ser director.

La película fue rodada en el segundo semestre de 1947, y cuando la culminaba estalló el escándalo de los “10 de Hollywood”, acusados de actividades procomunistas por el Senado de Estados Unidos. Luego, en 1948, el 24% de la RKO quedó en manos de Howard Hughes, Schary pasó a la MGM y a mediados del año *Thieves Like Us* fue archivada. La película se estrenaría en octubre de 1949, luego de que un limitado preestreno en Inglaterra mostró excelentes críticas. Se dice que el nombre final de *They Live by Night* fue elegido por Hughes. En ese lapso ya Ray había dirigido otras dos películas: *Un secreto de mujer* (*A Woman's Secret*) y *Knock on Any Door*.

Jóvenes de corazón

Su segunda película fue *Knock on Any Door* (1949), que se conoció en español con muy diversos nombres como *Horas de angustia*, *El crimen no paga* o *Llamad a cualquier puerta*. Fue la primera cinta producida por Santana Pictures, la compañía formada por Humphrey Bogart, quien además protagonizó el filme. Se trata de un alegato en contra de la sociedad que da la espalda a la juventud y que colabora de esa forma en la gestación de un criminal: injusticia, falta de oportunidades, desempleo, reformatorios, cárcel. La historia está contada en un enorme *flashback* a lo largo del juicio que se le sigue al acusado, un joven llamado Nick Romano (de padres inmigrantes italianos), víctima de esa sociedad hostil que luego lo juzga. Bogart interpreta al abogado —originario de los barrios bajos— que defiende al muchacho. Su alegato final en los estrados, donde pide clemencia y a la vez inculpa a toda la sociedad hipócrita, es memorable. Nick Romano tiene una pareja joven con la que busca redención, pero él tiene muchos lastres de los que no puede escapar: ella se suicida y él continúa delinquiendo. No hay final feliz, sería absurdo. Se aplica —implacable— una frase del filme: “Vivir de prisa, morir joven, dejar un cadáver bien parecido”.

Otro que vivió bajo ese lema fue el actor de una película-mito, *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*, 1955), protagonizada por James Dean, quien no llevaba ni un mes de haber fallecido cuando esta cinta se estrenó en Estados Unidos. Así se forjan las leyendas en el cine, no lo duden. Jim (Dean), Judy (Natalie Wood) y John (Sal Mineo) son tres jóvenes llenos de soledades que un día se encuentran. Jim Stark es el foráneo que llega a la ciudad. Viene huyendo de la violencia que arrastra (sus padres se mudan cada vez que él comete un acto de violencia) pero quiere quedarse, quiere echar raíces, quiere integrarse. John es el ser extraño, el que rechaza todo y es rechazado por todos. No encaja y no quiere hacerlo, y por eso pagará. John vive en una mansión, pero es el ser más solitario de los tres. Judy necesita que la quieran y ese afecto lo encuentra en Jim. Ambos, dándose cariño en la casa abandonada, evocan la pareja de *They Live by Night* habitando su propio mundo, lejos de los adultos, de los problemas externos.

Estas películas constituyen un trío de filmes dedicados a la juventud, que describen la lucha de los jóvenes por ser felices en un mundo donde la sociedad adulta no quiere ni pretende entenderlos. A ellas tres se sumará tiempo después *La verdadera historia de Jesse James* (*The True Story of Jesse James*, 1957), un biopic narrativamente muy estructurado —girando alrededor de tres *flashbacks*— que de nuevo culpa a la sociedad por la juventud perdida de un hombre, pues fueron las circunstancias externas (el odio y la intolerancia de los del norte por los que profesaban ideas del sur) las que lo llevaron al crimen. Como en *Hombres errantes*, esta película es sobre el retorno de un hombre a sus raíces luego de un fracaso.

Mención cuidadosa requiere la tambaleante figura de los padres en el cine de Ray. En *Rebelde sin causa* aparecen tres prototipos de ellos: Jim tiene un padre pusilánime y una madre dominante, y esta película parece un rito de paso inverso, necesario para que el padre de Jim se convierta en un tipo íntegro al ver la valentía de su hijo. John tiene un padre ausente que sólo le envía dinero, y él prefiere decir que ya está muerto. Por eso busca un padre sustituto y cree encontrarlo en Jim. Judy, mientras tanto, padece a un padre que no le da cariño, que parece no escuchar sus necesidades. En *Más poderoso que la vida* (*Bigger Than Life*, 1956) se da el caso extremo: el del padre con un desequilibrio mental causado por un tratamiento experimental con cortisona, que en medio de una psicosis mística casi inmola a su hijo. Dado que la película transcurre casi toda dentro del ámbito doméstico, acá el hogar no es protector sino una amenaza, de la que hay que intentar huir para preservar la existencia.

(Anti)héroes violentos... y nostálgicos

¿Quién es el héroe en las películas de Nicholas Ray? Quizá se parezca a Dixon Steele (Humphrey Bogart) en *En un lugar solitario* (*In a Lonely Place*, 1950), un autodestructivo guionista de Hollywood que tiene sus demonios interiores a flor de piel, cansado como está de Hollywood y sus métodos. Es un personaje hiperviolento, parece más bien un exdetective extraído del cine negro (a Bogart no le quedaba difícil hacer esa transición). Ray se nutre de la ambigüedad de sentimientos que genera Steele para crear suspenso —el guionista



Nicholas Ray

es acusado de un crimen— y ponernos de lado de Laurel (Gloria Grahame), una vecina de la que se enamora, para que sintamos temor por ella y junto a ella. Como en sus anteriores películas, ya es demasiado tarde para ambos como pareja.

A lo mejor ese héroe se parece a Jim Wilson (Robert Ryan) de *La casa en la sombra* (*On Dangerous Ground*, 1952): un agresivo detective que a su vez es un cúmulo de frustraciones, decepciones y pérdidas que estallan en la conducta que ofrece al mundo. El estar rodeado de crimen y padecer el prejuicio de la gente (por ser policía) lo hunde cada vez más y termina desquitándose con los criminales. La película tiene un súbito cambio de registro, y pasamos de la atmósfera *noir*, urbana y nocturna, al campo diurno donde se desenvuelve la persecución de un psicópata. Paradójicamente la hermana ciega del criminal —Mary (Ida Lupino)— es la única que *ve* a Wilson. Y le devuelve la humanidad confiando en él: no tiene prejuicios externos. A él esa confianza lo redime.

¿O será acaso más parecido a Jeff McCloud, el campeón de rodeo que desea volver a casa y sentar cabeza, tal como vimos en la excepcional

Hombres errantes, que mencionamos al principio de este texto? McCloud ha perdido todo en juego y mujeres, luego de haber sido triunfador muchos años, y ahora está hastiado y solitario. Hermosa es la descripción del retorno nostálgico a encontrarse con un pasado que ya no existe, que sólo perdura en su cabeza. McCloud es un personaje ambiguo que parece estar aprovechándose de un hombre, Wes, hábil para el rodeo, a quien entrena y le cobra la mitad de las ganancias. Wes se mete al rodeo para ahorrar lo suficiente para comprar un rancho en Texas (precisamente aquel en el que Jeff nació y vivió), pero la ambición lo hace perder la cabeza. Parece que va a repetirse la historia de Jeff, que mira todo desde la distancia, sin opinar mucho, esperando que Wes aprenda por sí mismo. Hay por ello una zozobra permanente, sabemos que algo malo va a pasar... al final McCloud obtiene su redención mediante el sacrificio personal en un último rodeo en el que muere, para salvar a Wes y hacer que abra los ojos y vuelva a casa.

¿Y si los personajes típicos de Ray fueran más bien como ‘Tommy’ Farrell (Robert Taylor) y Vicki Gaye (Cyd Charisse) en *La rosa del hampa* (*Party Girl*, 1958)? La película es el encuentro entre un hombre y una mujer mal heridos: ella recuerda en la adolescencia “que la arrinconaron” en un granero (la violaron) y él de adolescente se colgó de un puente y se luxó la cadera. La cojera, el ser lisiado, aparece como símbolo de la imperfección moral de un personaje que busca redimirse. Ambos se llenaron de barreras y de ego para cubrir sus heridas. Ahora, al encontrarse, se reconocen iguales e imperfectos: él es el abogado de los mafiosos, y ella es una corista que va —por dinero— a las fiestas de esos dudosos personajes. Intentan ser felices; sin embargo, el pasado parece dispuesto a no dejarlos.

Todos y cada uno son el (anti)héroe del cine de Nicholas Ray. Seres incómodos consigo mismos, que buscan tomar distancia de un pasado que los persigue y no los deja en paz, llenándolos de pena, de dolor, de ira. Por eso sus reacciones son violentas, explosivas, inesperadas. Quieren sacudirse ese malestar existencial y recuperar un paraíso ya inexorablemente perdido. Quieren, para resumir, volver a casa.

Ray y la negra lista

En 1942 —cuando Ray está trabajando para Voice of America— el FBI empieza a investigar sus antecedentes y a hacer acopio de pruebas para rotularlo como elemento comunista. Cuando un año después se le niega su pasaporte, Ray aparece en un listado del Congreso de Estados Unidos, en el que se señalaba a comunistas que se encontraban trabajando para la Oficina de Información de Guerra. Sus actividades pretéritas no eran un secreto para nadie.

Tras la primera ronda de audiencias del Comité de Actividades Antinorteamericanas (HUAC por su nombre en inglés) —que se iniciaron cuando *They Live by Night* terminaba de rodarse—, vino en 1951 un segundo embate de presión anticomunista sobre el mundo del cine.

Y Ray no era inmune, a pesar de estar arropado por el manto de Howard Hughes, bajo cuyas órdenes incluso dirigió *Infierno en las nubes* (*Flying Leathernecks*, 1951), una película de encendido patriotismo sobre un escuadrón de pilotos de la marina, comandados por un mayor (John Wayne) de exigente conducta que tiene una rivalidad con su asistente. En últimas, la película es sobre la manera como se forja un oficial, sobre el duro rito de paso de disciplina que debe padecer para convertirse en líder. Wayne era uno de los líderes de la derechista Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals (MPAAI) y no era una mala idea que su imagen se vinculara con la de Ray. Pero no era suficiente, debía testificar, denunciar, delatar. Y eso hizo.



Con James Dean y Natalie Wood en *Rebelde sin causa*

“Lo que Ray le dijo al Comité de Actividades Antinorteamericanas, qué nombres reveló, qué razones dio para hacerlo, permanece como una conjetura”, escribe Patrick McGilligan en su biografía de este director.¹ A diferencia de otros testigos amistosos que recibieron abundante publicidad y que tuvieron que justificar su delación durante años (como Elia Kazan), de Ray ni siquiera se tiene claro en qué fecha rindió su testimonio privado. En la biografía de Bernard Eisenschitz hay, eso sí, un detalle interesante: Ray le confesó a su primera esposa, Jean Evans, que en su testimonio dijo que fue ella quien lo llevó a la Liga de la Juventud Comunista, lo cual no fue cierto.²

Pasarían unos años antes de que Ray hiciera *Johnny Guitar* (1954) —realizada para Republic Pictures—, un western absolutamente particular que se constituyó en una alegoría abierta de la paranoia macartista firmada por Philip Yordan (testaferro de varios guionistas que cayeron en la lista negra) a partir de una novela de Roy Chanslor. Aunque Chanslor escribió un borrador del guión y se supone que Yordan hizo el guión, es probable que un guionista vinculado a la lista negra haya sido el verdadero autor de la adaptación. El escritor Ben Maddow cumplía con esas características y durante mucho tiempo afirmó que él era el autor del guión, para luego retractarse. La identidad del guionista original es un misterio.

El grupo que persigue a Vienna, la dueña de un *saloon*, puede verse como el HUAC, ciego en su fanatismo y buscando culpables ante la más mínima sospecha. Incluso se caricaturizó al actor Ward Bond (otro destacado miembro de la MPAPAI), incluyéndolo en el reparto en el papel de John McIvers, líder de los ganaderos de esta “cacería de brujas”, que es también una inusual historia de amor donde hay una inversión completa de los prototipos genéricos del western: los protagonistas masculinos se llaman Johnny Guitar y Dancing Kid, y visten coloridos atuendos; las protagonistas son mujeres fuertes, dominantes y que visten rigurosos colores primarios. Los hombres son acá el objeto de deseo, ellas son las que aspiran a conquistarlos o a retenerlos. El perso-

naje de Johnny Guitar (interpretado por Sterling Hayden, que también había rendido testimonio amistoso frente al HUAC) es el típico antihéroe de Ray, un hombre con la enorme carga de un pasado, que busca por fin sentar cabeza, que anhela un amor, un hogar, un techo. Y que va a hacer lo que sea para conseguirlo. Sin duda Ray también pudo sentir más liviana su conciencia.

Tres películas etnográficas

Amarga victoria, *Muerte en los pantanos* y *Los dientes del diablo* constituyen una inesperada trilogía etnográfica y de aventuras en tierras extranjeras. En *Amarga victoria* (*Bitter Victory*, 1957), Jimmy Leith, un capitán del ejército británico —interpretado por Richard Burton— es enviado al Norte de África para ayudar a un superior, el mayor Brand, en un ataque suicida a los cuarteles de Rommel en el Líbano. Acá la palabra clave es falsedad, simulacro. Véanse los maniqués y la manera como los soldados hacen simulacros de ataques y de lucha cuerpo a cuerpo con ellos. Véase el soldado en el bar que hace simulacros de combates con las manos, o a Jane y a Jimmy que simulan ser felices luego de que él no cumplió una cita en Londres y ella se casó con el mayor Brand. Véase asimismo la maqueta de Bengasi y la manera como simulan el ataque. Brand incluso simula, *aparenta*, ser valiente. Él representa la falsedad del honor, de la valentía de los actos de guerra. Es un cobarde que posa de héroe y que hará todo lo posible para deshacerse de Jimmy, celoso porque él sabe que está vacío, porque Jimmy sabe que es pura pose, un maniquí lleno de nada.

Muerte en los pantanos (*Wind Across the Everglades*, 1958) —con guión de Budd Schulberg— es una película ambientada en Miami de principios del siglo xx, que busca contraponer la figura de Walt Murdock, un hombre idealista, joven, sin pasado, sin familia, sin antecedentes y que representa la pureza, en oposición a la barbarie de unos piratas —primarios, primitivos— que trafican plumas de aves. Acá es la naturaleza el paraíso perdido, nunca lo suficientemente llorado en el cine de Ray.

Los dientes del diablo (*The Savage Innocents*, 1960), filmada en Canadá y en estudio en Londres, tiene un tinte abiertamente antropológico, acentuado por la narración en *off* que explica los detalles de la vida y la conducta de los esquimales. Hay muy poco de los personajes previos de Ray en *Inuk* (Anthony Quinn), un “inocente salvaje”, absolutamente ingenuo frente al mundo occidental y por ello proclive a contravenir leyes que no ve como válidas.

We Can't Go Home Again

Ray, que en los años sesenta filmó dos películas en España junto al productor de origen ruso Samuel Bronston (*Rey de reyes* y *55 días en Pekín*), que abandonó rodajes, que intentó hacer un documental sobre el juicio a unos acusados de conspiración en Chicago, que fue consumido por el alcohol, las drogas y la pobreza, y que hasta hizo y protagonizó cine porno (*Wet Dreams*, 1974), un día de finales de 1971 recibió una invitación como profesor visitante del Harpur College de la Universidad de Nueva York en Binghamton. Con sus estudiantes de cine realizó una película experimental colectiva que combinaba diferentes formatos (35 mm, 16 mm y 8 mm) simultáneamente, llamada *We Can't Go Home Again*, cuya versión inicial inconclusa fue presentada en el Festival de Cannes en 1973. Sobre ella el director decía: “Es una desviación de la realización de películas, es un espectáculo ‘multi-imagen’ que emplea el video sintetizador de Nam June Paik y que está basado en la idea de que no pensamos en línea recta, y de que la banda de celuloide no reconoce ni el tiempo ni el espacio, solamente los límites de la imaginación del hombre”.³

Ray nunca dejó de trabajar en ese filme, el cual también protagonizaba; hizo una nueva reedición en 1976 pero nunca lo dejaría de lado, como vimos en *Relámpago sobre el agua*. Éste era su proyecto consentido, su oportunidad de seguir activo y vigente, pese a la muerte que ya avizoraba cercana. Y quizá esos minutos del metraje de *We Can't Go Home Again* que *Relámpago sobre el agua* nos regala sean los únicos que la mayoría de los espectadores contemporáneos hayan visto de ese

filme hasta que, a propósito del centenario de Ray, en la 68ª versión del Festival Internacional de Cine de Venecia (2011) se proyectó la edición reconstruida y restaurada de esta cinta, así como el documental *Don't Expect Too Much*, dirigido por su viuda, Susan Ray, sobre la realización de esa película, cuyo título resume el destino de los personajes de su cine.

A bordo de un junco chino

El 16 de junio de 1979 falleció Nicholas Ray, víctima de un cáncer pulmonar. Para despedirse como él sentía que era debido, documentó su muerte en una película codirigida por Wim Wenders y titulada *Relámpago sobre el agua*. Testamento, réquiem y elegía, la película es a su vez su propio *backstage*, su propio *making of*. “No es una película, sino la muerte escenificada”,⁴ como la tildó Jean Wagner. Wenders y Ray quieren que no perdamos de vista que detrás de esa aparente ficción están en realidad los últimos tres meses de vida de un hombre. Sin aspavientos, el cuerpo enfermo de Nick no aguantó más y un día se fue.

En su último primer plano mira a la cámara con expresión de disgusto y un infinito cansancio. “Corten”, ordena. No lo veremos más. ■

Juan Carlos González A. (Colombia)

Médico microbiólogo. Profesor de la Facultad de Medicina de la Universidad Pontificia Bolivariana. Columnista de cine de *El Tiempo* y crítico de cine de las revistas *Arcadia*, *El malpensante* y *Revista Universidad de Antioquia*. Actual editor de la revista *Kinetoscopio*, dirige el cineclub de la Universidad Eafit. Es el autor de los libros *Francois Truffaut: una vida hecha cine* y *Elogio de lo imperfecto: el cine de Billy Wilder*.

Notas

1. Patrick McGilligan. *Nicholas Ray: The Glorious Failure of an American Director*. Nueva York: Harper Collins, 2011, p. 210.
2. Bernard Eisenschitz. *Nicholas Ray: an American Journey*. University of Minnesota Press, 2011, p. 124.
3. Declaración disponible en línea, en: www.elumiere.net/exclusivo_web/venecia11/venecia11_01.php
4. Jean Wagner. *Nicholas Ray*. Madrid: Editorial Cátedra, 1994, p. 247.