

Fecha de recepción: febrero 2023  
Fecha de aceptación: marzo 2023  
Versión final: abril 2023

## ¿Es que se puede volver a casa? Experimentación, enseñanza y límites del cine en *We Can't Go Home Again*, de Nicholas Ray

Eduardo A. Russo<sup>(\*)</sup>

---

**Resumen:** El artículo examina *We Can't Go Home Again*, el film experimental del cineasta estadounidense Nicholas Ray, realizado mientras ejercía la docencia universitaria. Un acercamiento actual a esta experiencia revela su abordaje simultáneo de una doble crisis: la del cine y de la sociedad de su tiempo. Al analizar la azarosa producción y recepción de la película en su lanzamiento original, junto a la reciente tarea de restauración del film y su reestreno en el contexto audiovisual presente, el objetivo consiste en trazar conexiones entre dos estados críticos: el del cine de hace medio siglo y el de la actualidad. El estudio, además, delinea algunas claves para interrogar, a través de un caso altamente inusual, la educación audiovisual del presente.

**Palabras clave:** Cine – audiovisual – Enseñanza – Multipantalla – Experimental

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 72]

---

<sup>(\*)</sup> Investigador, teórico y crítico de cine y artes audiovisuales. Dirige el Doctorado de Artes en la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Es profesor de la Universidad de Palermo desde 1992.

*¿What is Art?  
Art is what you're doing  
¿What is Politics?  
Politics is Living  
Abbie Hoffmann*

“*We can't Go Home Again*  
surgió al darnos cuenta de  
que estábamos tocando la  
textura de la vida”

*Nicholas Ray*

Lo intentaste. Fracasaste.  
No importa.  
Inténtalo de nuevo.  
Fracasa mejor

*Samuel Beckett*

## Un mito de Hollywood enseña cine

Resulta difícil apreciar en el presente la relevancia que en los tiempos de su apogeo tuvo Nicholas Ray en la renovación de Hollywood, desde sus inicios como cineasta a finales de los años cuarenta, hasta el cierre de su carrera en el cine comercial, a inicios de los años sesenta.

Para apreciar el trasfondo biográfico de los acontecimientos que aquí abordaremos, no es ocioso demorarnos en una introducción biográfica.

Nacido como Raymond Nicholas Kienzle el 7 de agosto de 1911 en un pequeño pueblo de Wisconsin, el futuro cineasta se orientó en un principio al teatro. Luego de una breve estancia en la Universidad de Chicago fue a Nueva York y conoció a Frank Lloyd Wright, quien en 1931 lo invitó a participar de la legendaria *Taliesin Fellowship*. Allí Nick Ray, quien ya había invertido el orden de su nombre y apellido, participó unos meses de la vida en comunidad propuesta por el célebre arquitecto, aportando su actividad teatral al proyecto utópico de Taliesin, mientras atravesaba los primeros años de la Gran Depresión. Pero pronto el artista volvió a Nueva York, donde desde el teatro participó en los ideales utópicos y populares del *New Deal*. Ya en 1934, primero con el *Workers Lab* y luego con el *Action Theatre*, actuó en actividades escénicas de izquierda y se acercó al cine asistiendo a Elia Kazan, quien provenía de otra agrupación afín, el *Group Theatre*. Mientras Kazan rodaba *A Tree Grows in Brooklyn* (1944), el joven artista se convertía en conocedor y promotor de la música rural sureña. La frecuentación de artistas populares como Josh White, Leadbelly, *Aunt Molly Jackson* o Woody Guthrie, entre otros, afirmó una conciencia social que, como señala Jonathan Rosenbaum en una breve y certera nota biográfica sobre el cineasta, se convertiría en una línea rectora y cimentaría poco más tarde su condición de rebelde en el sistema de la industria del cine, constituyéndose en uno de sus rasgos fundamentales (Rosenbaum, 2002). Cuando Ray arribó, con sólo treinta años, a la dirección de su primer largometraje con producción de John Houseman, a quien también había conocido en el ámbito teatral, lo hizo con *They Live by Night* (1947), la historia de una pareja de bandoleros adolescentes, impregnada de un romanticismo con tintes existencialistas, que tardó dos años en acceder al estreno pero

que marcó el arribo de una voz distintiva al cine norteamericano de entonces. A partir de allí, Ray inició una carrera de casi una veintena de títulos, donde figuran varias obras maestras: *In A Lonely Place* (1950); *Johnny Guitar* (1954); *Rebel Without a Cause* (1955) o *Bigger Than Life* (1956), por ejemplo, forman parte de los films ineludibles de esa década. Se trata de películas que redefinieron géneros, a la vez que instalaban una presencia autoral que fue celebrada sin retaceos. Nicholas Ray, joven, rebelde y a la vez capaz de desarrollar su obra en el mismo interior del sistema de estudios, era para muchos un verdadero emblema del cine. Jean-Luc Godard escribió alguna vez en la legendaria revista *Cahiers du Cinéma* que si el cine dejara de existir, sólo Nicholas Ray daba la impresión de poder reinventarlo. A su vez, Francois Truffaut insistía ante sus entrevistadores sobre el poder formativo del cine de Ray, afirmando que ver una película como *Johnny Guitar* le había cambiado la vida (Halpern, 1975). La apreciación de la crítica y el favor del público, no obstante, no coincidían exactamente con la percepción de los productores, para quienes el cineasta entraba en la categoría de los directores “brillantes, aunque problemáticos”.

Fue su sintonía con la crítica especializada, fundamentalmente la europea, lo que llevó a Ray a orientarse hacia el viejo continente a inicios de los sesenta, buscando nuevas formas de coproducción para sus propios guiones y, entre otras cosas, como lo remarca Bernard Eisenschitz en una compacta y útil semblanza biográfica, fundar una escuela internacional de cine (Ray, 2013a, p. 49). Los años sesenta fueron tumultuosos y errantes para el artista, desde que concluyera abruptamente su filmografía industrial con *55 Days at Peking* (1962). En medio de esta coproducción monumental, de carácter épico, con cientos de extras, filmada en España pero ambientada en la China durante la rebelión de los boxers en el 1900, Ray entró en crisis y finalmente colapsó, derrumbado por el abuso de alcohol y estupefacientes. El film debió ser terminado por otros directores.

A partir del desmoronamiento, un proyecto tras otro fue encarado y abandonado. El final de esa década lo encontró nuevamente en Estados Unidos, convocado por un grupo de jóvenes cineastas para filmar las marchas contra Vietnam y el célebre juicio a los Siete de Chicago. Otro proyecto que no podría plasmarse. Un año más tarde, Ray fue contratado por el Harper College de Binghamton, perteneciente a la State University of New York (SUNY), para dictar clases de cine.

Ha sido preciso extendernos en la carrera de Nicholas Ray desde sus inicios, para apreciar el tipo de itinerario, altamente atípico, que portaba el sujeto que emprendió el proyecto de *We Can't Go Home Again*. Un perfil extraño por partida doble. Inusual para una leyenda de Hollywood, igualmente atípico para un profesor universitario de cine. Dos ángulos altamente enigmáticos, conjugados en una sola persona.

## La pedagogía de Nick Ray

Como hemos señalado, la vuelta a los Estados Unidos se dio para Ray en el contexto de un proyecto que lo tentaba por sus ribetes de agitación política, lo que en cierto modo lo reconectaba con la vitalidad de sus años iniciales en el teatro desde una forma de activismo.

Pero en la convulsionada política de entonces, el director ya no contaba con el respaldo activo de emprendimientos como el *New Deal*, con su energía y sus recursos sistemáticos para el desarrollo de la cultura pública. Limitado a una financiación independiente y escasa, el proyecto de filmar el juicio a los ocho de Chicago no prosperó. La situación que derivó en su contratación como docente en la escuela de cine dependiente de la SUNY tuvo contornos eminentemente económicos; se trataba fundamentalmente de una cuestión de subsistencia. La patente discordancia entre el cineasta de pasado rutilante y de acuciante presente fue evocada jocosamente en la dramatización de su primer encuentro con los estudiantes, ficcionalizada en términos de comedia ácida en el mismo comienzo de *We Can't Go Home Again*. Un estudiante le espetó: “¿Usted es el nuevo profesor?”, y seguidamente en el grupo lo ametrallan a preguntas burlonas “¿No eres demasiado viejo para ser el nuevo profesor?”. Los alumnos no pueden creer que el personaje que tienen ante sí es el que alguna vez debutó con *They Live By Night*. Aquellos inicios innovadores, aquellas películas legendarias están muy lejos, casi como el círculo polar donde transcurría otra de sus películas célebres, *The Savage Innocents* (1960). De allí que otro inquiera si no era también el que filmó “esa película con esquimales”.

Cuando Nicholas Ray llegó al Harpur College tenía sesenta años, aunque su aspecto y su salud estaban largamente estragados por los excesos de alcohol y anfetaminas. Tomó la actividad de una manera inusual y planteó un programa que era más bien un reto, un desafío. Ante el plantel entero de los estudiantes, más de cincuenta de ellos reunidos en un auditorio, propuso con el micrófono su programa de acción. La idea era producir un film durante el año lectivo, filmando entre cinco y siete días con sus noches cada semana. Todos deberían participar de cada área creativa a medida en que el proyecto avanzase. Y lo harían a partir del día siguiente luego de su discurso. A partir de allí, el nuevo profesor, el viejo cineasta, sería para ellos simplemente Nick. Alguien con quien compartir una aventura sin señalizaciones ni garantía. En cierta forma, la propuesta transformaba la actividad de ese curso en todo un salto sin red. Una consigna fundamental de Nick Ray guiaba ese ejercicio: “El cine es una forma de vida. No puedo enseñarles a hacer cine. Es algo que tiene que ser experimentado. Y estoy aquí para intentar darles esa experiencia.” (Ray, 2011) En *We Can't Go Home Again* no habría guión ni tratamiento. Tampoco contaban siquiera con una sinopsis. Solamente contaba con una idea en forma oral, esbozada del modo más sintético posible: la película trataría de un profesor que llega al campus de la SUNY y se relaciona con los estudiantes. Precisamente era eso lo que estaba ocurriendo en esas vidas. Pero ¿de qué trataría dicha relación, adónde apuntaría? Y Ray precisaba lacónicamente: “Trata de lo que buscamos: a nosotros mismos, un sentido de identidad”. El tema de *We Can't Go Home Again* era, entonces, la vida de esa gente, y la conexión de sus historias íntimas e interpersonales con otros acontecimientos más abarcativos, de carácter colectivo. En otras palabras, se trataba del relato entrelazado de un conjunto de eventos en crisis cuerpo a cuerpo, enmarcado en una crisis mayor y a escala masiva, la de la historia de los Estados Unidos en esos conmocionados, ominosos inicios de los años setenta, según aseguraba Peer Bode, uno de los alumnos de aquella cohorte irrepetible (Ray, 2011a).

La película fue filmada en equipo, con grupos variables, de entre tres a doce integrantes en cada jornada, alternándose en todos los roles técnicos y artísticos. En cuanto a los aspectos técnicos, *We Can't Go Home Again* está realizada en todos los formatos filmicos disponibles entonces en el Harper College: el profesional 35 mm, el semiprofesional 16 mm, el amateur super8. Además, Nicholas Ray incorporó en varios pasajes la filmación de las imágenes obtenidas por el videosintetizador desarrollado por Shuya Abe en conjunto con Nam June Paik, con el que estaba fascinado. En palabras del pionero Paik, este artefacto revolucionario permitiría: “dar forma a la imagen TV tan precisamente como Leonardo, tan libremente como Picasso, tan coloridamente como Renoir, tan profundamente como Mondrian, tan violentamente como Pollock y tan líricamente como Jasper Johns” (Paik, 1974)

Más allá de la apología de Paik, las imágenes de su sintetizador pertenecían a un modo de video en estado emergente. Imperfectas, borrosas, con un color que se impone y desborda las formas trabajosamente conquistadas, producto del procesamiento de las señales de video más que de lo registrado por una cámara.

El equipo técnico y artístico (sin jerarquía o distribución fija de roles), armado por esa heterogénea tecnología compilada día a día, avanzó en el proyecto con la idea básica del film: filmar acontecimientos. Capturar los eventos, apenas preestablecidos o improvisados, delante de la cámara. Pero no se trataba de someterlos a un encuadre, sino de hacer estallar las imágenes en espacios desbordantes de toda constricción. Ray repetía frecuentemente que de lo que se trataba en *We Can't Go Home Again* era de romper el rectángulo de la “maldita pantalla”, asunto en lo que más adelante nos extenderemos. La experiencia derivó casi obligadamente en un enjambre de pantallas simultáneas, o a veces yuxtapuestas, dentro de una superficie de tamaño variable. Como lo había advertido Godard, estaba en la intención del cineasta una posible refundación del arte cinematográfico. Lo que encaró en la experiencia del Harpur College no fue un proyecto de enseñanza del cine, sino una exploración sobre lo que tanto él como sus estudiantes podían *aprender del cine*, tensando la experimentación al límite. Necesariamente, se trataba de una aventura colectiva. Phil Weisman, otro de los estudiantes del proyecto, afirmaba: “De alguna forma, todos estábamos viviendo en la película” (Ray, 2011a). Es interesante observar, como afirma que un nombre clave para la célebre política de los autores seguida por la crítica, que encumbró a Ray como uno de los nombres propios más descollantes en un arte cinematográfico producto del genio personal, encarase en este proyecto una inmersión en un entramado colectivo donde su subjetividad se entrelazaba con la de sus estudiantes en un magma colectivo, altamente experimental, donde en uno u otro sentido todos apostaban a atravesar una suerte de transformación (Rybin, 214, p. 245) Uno de los epígrafes finales, en los créditos del film, consigna: “No se puede hacer nada solos/ ni siquiera enloquecer”.

## Romper la pantalla

Interrogado sobre su metodología con los alumnos, Ray fue conciso: “Los enviaría a tener experiencias, porque la institución educativa no ofrece experiencias.” (Greenberg, 2012, p. 14). Y así se condujo desde el comienzo de su contrato en la SUNY. “Nunca estuvimos en un aula”, recordaba Nick Ross sobre las clases que iniciaron a partir de las consignas de hacer ese largometraje que más tarde sería *We Can't Go Home Again* (Ray, 2011a). En lugar de los cursos convencionales, donde todos se reunían en el aula a comentar las lecturas y visionados de películas con los profesores, el cineasta los reunía en el terreno: en algún rincón del College, o en exteriores, donde conversaban sobre cualquier cosa y entre esos temas se iba incorporando el proyecto en curso. La técnica no era explicada previamente sino encarada como un problema a resolver con los aparatos en funcionamiento, incluso incurriendo en errores. Esa curiosa aproximación a la técnica incluía algún que otro aforismo: “La cámara es un instrumento. Tiene propiedades, cualidades mágicas y fotografía el pensamiento. Quiero ver que se use para ello” (Ray, 2011a). La cámara debía estar siempre instalada al *eye level*, no pretendiendo composiciones ni ángulos marcados, sino viendo los sucesos a la misma altura en que los viven sus personajes. Esa instalación al nivel de los ojos buscaba el contacto visual con las miradas: el punto privilegiado de atención en los momentos más intensos de los acontecimientos. Al respecto, Nicholas Ray solía recordar la apreciación del actor y director británico Charles Laughton: la melodía siempre está en los ojos. Las palabras son solo la mano izquierda.

El cine, aseguraba Ray a sus estudiantes, está hecho para capturar momentos. Y esos momentos pueden producirse como resultados de una búsqueda o de un encuentro fortuito. No hay modo de prepararse enteramente para provocarlos o detectarlos, sólo cabe confiar en el instinto. El cineasta era un apostador compulsivo, tanto en las mesas de juego como en sus proyectos, y parte de su trabajo, estimaba, no era tanto traspasar ese instinto a sus discípulos, sino lograr que confíen en los suyos, para que hagan sus películas y otros pudieran verlas, allí donde fuera posible:

He visto trabajos maravillosos hechos por estudiantes, que se ven una sola vez como trabajo de tesis y que no se vuelven a proyectar. Hay que partir de donde está la gente. No me importa si hacemos vídeos y los ponemos en pizzerías, pero dejemos que se vea todo ese material. (Greenberg, 2012, p. 16)

*We Can't Go Home Again*, más allá de sus mínimas premisas narrativas, perseguía, en cuanto a sus aspiraciones formales, una consigna compulsiva que el cineasta esgrimía como un mantra: ante todo, de lo que se trataba era de destrozarse el rectángulo de la pantalla. Según su esposa Susan, la multipantalla cinematográfica, ese conjunto de artilugios por los cuales su campo visible se fragmenta en áreas contiguas, simultáneamente perceptibles, era designada en sus apuntes y en sus diálogos con los integrantes del equipo mediante un neologismo que él mismo había inventado: MIMAGE. Una forma taquigráfica de abreviar “*multiple image*” (Ray, 2011c, p. 44). La opción por multiplicar la superficie

visible por medio de imágenes que compartían el campo visual, que no solamente se multiplicaban, sino que se encimaban y parecían combatir entre sí, guió el desarrollo del film. “No quiero ver más un maldito rectángulo en la pantalla”, mascullaba el director mientras buscaba esa forma huidiza en el proyecto para el cual filmaba y grababa en video con todas las tecnologías disponibles. Las tomas en 16 mm eran las que mantenían cierto ordenamiento y seguimiento de una narrativa, a partir de los ejercicios dramáticos compuestos entre él y sus alumnos, mientras que las que provenían del formato 35 mm y del paso amateur de super8 proveían por lo común imágenes de otras procedencias: imágenes callejeras, mitines políticos, diferentes archivos audiovisuales. Todos concurrían a un enjambre de imágenes donde, más allá de que era posible ir siguiendo un relato, si bien episódico y fragmentario, donde evolucionan relaciones humanas en el campus y alrededores, distintos acontecimientos pugnaban por la atención de los espectadores en forma simultánea. De ese modo la multiplicidad ganaba a la linealidad, y la MIMAGE de Ray se imponía, obturando cualquier posibilidad de descripción exitosa en términos de lenguaje verbal. El cineasta reconocía, tras largas temporadas puliendo su película: “Es imposible describir una multiplicidad de imágenes. Trabajé en eso diez u once años. Nunca pude describirla a nadie de forma que pudiera entenderlo. Es necesario verlo.” (Ray, 2011a). Frente a esa imposibilidad de dar cuenta de su proyecto mediante las palabras encadenadas en un sintagma, el cineasta optaba por recurrir a una de sus vocaciones más tempranas. De ese modo, comenzó en un punto del proyecto a hacer acuarelas para describir a sus asistentes y al equipo en general qué era lo que quería obtener como experiencia visual.

Si el Harpur College se definía en lo institucional como un *Center for Experimental Film-making*, durante esas dos temporadas lo fue, al menos en lo que a las clases de Ray tocaba, en el sentido más literal. Se había encarnado allí el espíritu de los pioneros. El cineasta había hecho suya la idea de que el cine era un medio que apenas comenzaba, que no se había desarrollado aún en forma cabal. En el momento de las proyecciones de 1973, y luego durante los años en que la película era una leyenda invisible dentro del mundo del cine, se especulaba que la experimentación de Ray con las multipantallas podría haber derivado del *boom* de pantallas múltiples que se había observado en los años sesenta, especialmente cuando en la Expo 67 en Montreal se presentaron diversos sistemas cinematográficos, americanos y europeos, que promovían pantallas simultáneas, en distintos arreglos espaciales, para jugar con una percepción espectral renovada, desafiando la linealidad narrativa y el efecto de ventana única tradicional en el cine convencional, que se había hecho predominante desde sus mismos inicios. Susan Ray sostenía, por el contrario, que la genealogía de la experimentación de su compañero estaba en el mismo despliegue de su filmografía desde los años cincuenta. El uso de elementos discontinuos en la profundidad de campo, la experimentación con motivos visuales contrastantes en el interior del cuadro, o el uso de la pantalla superancha del *Cinemascope*, como se puede apreciar en la insólita convivencia de tres niveles de imágenes discontinuas en los títulos de apertura de *Rebel Without a Cause* (Ray, 1955) demuestran que la preocupación por “romper la pantalla” venía bien de lejos. Susan Ray agrega al respecto:

El interés de Nick por la imagen múltiple, o *mimage*, como él la llamaba, no nació durante su tiempo en Harpur College, ni a través de su exposición allí a los cineastas experimentales de Nueva York. El biógrafo de Ray, Bernard Eisenschitz, rastrea la multidimensionalidad en las películas de Nick desde *In A Lonely Place* (1950). Es visible, y audible, en la secuencia de apertura de *55 Days at Peking* (1963) y *Bigger Than Life* (1956) también (Ray, 2013)

Anne Friedberg, en *The Virtual Window*, ha destacado que la experiencia propia de las pantallas divididas conlleva un modo de percepción tan múltiple como fracturado (Friedberg, 2009, p.135) La búsqueda llevada al extremo en *We Can't Go Home Again* extremó esa fragmentación y las posibilidades de conflicto entre los componentes de su *collage* dinámico hasta un grado traumático. No se agotó en la panoplia de formatos filmicos, el trabajo con su proyección en *collage* de hasta cinco pantallas colindantes o superpuestas y la exploración de sus recursos plásticos evocados por sus guiones visuales en acuarela. Además de todo eso, Ray había encontrado un poco azarosamente cierto aparato en las instalaciones del *Center for Experimental TV* en la SUNY: el videosintetizador que Shuya Abe había inventado una temporada antes en sus colaboraciones con el pionero del videoarte, Nam June Paik, una máquina que multiplicó las formas de la imagen, en un estado casi inaugural. La posibilidad de reinventar el cine, esa premisa que detectó Jean-Luc Godard en Ray, se extendió no solamente al campo de la grabación en videotape, sino también a la generación de imágenes no capturadas por la cámara sino generadas por el procesamiento de señal.

En ese sentido, hay que incorporar decididamente a Nicholas Ray en la lista de cineastas pioneros en la integración de la creación en material filmico con el ascendente mundo del video analógico, en la vereda contraria a quienes vieron allí solamente una rivalidad o un cuerpo extraño. Señalaba el realizador. “La gente tiene que desinhibirse a la hora de fotografiar lo que les gusta: ir a centros educativos de televisión, aprender a usar el grabador de vídeo y obtener acceso libre a la televisión por cable, aunque solo se comuniquen con gente de su barrio.” (Greenberg; 2012, p. 16) y sus estudiantes recuerdan su entusiasmo cuando se encontraba con lo que surgía de las pantallas del *Paik/Abe Synthesizer*, como una imagen en estado naciente, imperfecta, pero que un día se extendería a todo tipo de pantallas.

No era común que cineastas y videastas, para entonces frecuentemente embarcados en caminos paralelos, tendieran puentes entre estas dos modalidades de la experiencia audiovisual, la filmica y la electrónica. Pero Ray quedó extasiado ante las imágenes de baja resolución aunque intensamente coloreadas del sintetizador Paik/Abe. Sus alumnos recuerdan la reacción del maestro, quien las consideró como la mayor innovación en el cine desde la invención del primer plano. Curiosamente, esa apreciación evoca la famosa reacción del pionero David W. Griffith cuando descubrió, en el mismo inicio de su carrera, el poder dramático de los primeros planos, con esos rostros y miradas agigantadas en pantalla. No solamente el cineasta comparaba ahora a la invención de las imágenes sintetizadas con un poder tan revolucionario como el de los primeros planos, sino que avistaba todo un nuevo rumbo para el cine. “Esta es la forma en que se hará cine en el futuro, y estamos aprendiendo cómo hacerlo, cómo aprender su vocabulario y cómo articular ese espacio.” (Ray, 2011a)



## Itinerario de una película interminable

La compleja poética de Nicholas Ray se expresaba en forma dialogal con sus estudiantes. Para él, el cine era la catedral de las artes. Una práctica artística que englobaba todas las restantes. Y para poder abarcarlas, era preciso conocerlas. En esa concepción sin duda resonaban las enseñanzas tempranas que había vivido en la célebre utopía didáctica integral de Taliesin. Ray agregaba al respecto que no solo era cuestión de conocer a las artes, sino también de *querer conocerlas*. Esta aproximación a través del deseo y la implicación emocional llevaba, en esa enseñanza sin aulas, a sesiones informales, entre el diálogo y el pasaje al acto, entre las elucidaciones intelectuales y las catarsis afectivas, de modo tal que sus estudiantes, en el documental *Don't Expect Too Much* evocan al grupo como “un conjunto de almas perdidas”. Por su parte, Ray no dudaba en considerar a ese puñado de estudiantes en estado de ebullición intelectual y emotivo como “el mejor grupo de jóvenes que tuve desde *Rebel Without a Cause*”. (Susan Ray, 2011a)

Es cierto que, más allá de las enormes diferencias en cuanto al contexto histórico e industrial y el resultado final, lo que liga a *Rebel Without a Cause* con *We Can't Go Home again* es el clima de angustia y orfandad en la comunidad de jóvenes, por más que en la primera la dimensión del padre oscilara entre la ausencia y el conflicto, y en la segunda se apreciase una presencia constante de esa figura paterna en el maestro, y un vaivén entre el trauma y la comprensión. Pero en ambas películas se establece una suerte de familia alternativa, creada por el cine y manifestada a través del cine. En ambos films puede advertirse la consistencia de un microcosmos humano, la idea de que el cine es algo que se elabora entre las personas, y no algo que surge desde la interioridad inmarcesible de un individuo.

La agitación, la protesta, que era ficcional aunque sintomáticamente social y psicológica en el célebre film de los años cincuenta en torno a una juventud incomprendida, en los años setenta tenía el peso de lo real, la contracultura y la acción política. Si bien para los tiempos del rodaje de *We Can't Go Home Again* el momento de las grandes marchas de protesta de años previos había entrado en una fase de reflujo, en la que asomaban signos de un conservadurismo creciente, quedaban los ideales de una revolución que poco antes había parecido casi inexorable. El desastre en Vietnam se convertía en una certeza, la represión a los movimientos de protesta ya había demostrado su ferocidad, y campeaba en el ánimo de esos jóvenes un pesimismo colectivo que los conducía nuevamente a las imágenes internas, a la lucha por posibles afirmaciones identitarias, pero en el marco de un alto grado de desorientación e incertidumbre. A su modo, volvía el desconcierto de lo que podrían considerarse un nuevo tipo de rebeldes sin causa. Pero esta vez por poseer demasiadas causas para aislar entre ellas a una específica como responsable de su sublevación. En el método actoral de Nicholas Ray, una pregunta fundamental para hacerse a cada paso era, según insistía el maestro: “¿Cuál es mi acción? Esto requería distinguir entre la actividad, ese movimiento que puede ser desde leve hasta de una frenética intensidad, pero sin un objetivo concreto a su término, y la acción, como un movimiento orientado a un foco y a una finalidad definida. En *We Can't Go Home Again* estalla de manera explosiva la actividad y hasta por momentos llega a extremos cercanos a lo caótico. Pero lo que cuesta que

surja en la acción, tanto en lo vivido por cada uno de sus personajes, como en el mismo cineasta. Esto es, lo que surge del proyecto del film es un microcosmos cinematográfico al borde del caos, en búsqueda desesperada de una acción y su sentido. Esa pregunta por la acción, que atravesaba a cada situación dramática del film, luego fue traspasada, tanto por Ray como por quienes colaboraron durante una década en su azadora postproducción, a los avatares de la edición de la película. *We Can't Go Home Again* es un film sobre cambios subjetivos a escala microsocia y también sobre grandes cambios de eras históricas. Como película en crisis, y no solamente sobre una crisis, resulta especialmente significativa en otro momento transicional como el presente, tanto en lo que toca a la producción y la experiencia cinematográfica en general, como también a la enseñanza del cine.

*We Can't Go Home Again* avanzó en las últimas etapas de su postproducción con una beca del gobierno de los Estados Unidos y el mismo sueldo de Ray como profesor de la SUNY. Hubo una proyección en Nueva York, en la que la tecnología y la propia condición del cineasta, que había empeorado sus adicciones, convirtieron en un episodio preocupante, encendiendo las señales de alarma sobre la finalización del proyecto. No obstante el clima ominoso, Ray apeló a sus contactos en Francia, donde el estatuto de cineasta maldito no generaba tantos obstáculos en el ambiente que lo había ensalzado desde los años cincuenta. De algún modo, el director también se las ingenió para elaborar en Hollywood una copia almacenada en un solo film, a partir la toma de proyecciones simultáneas sobre una pantalla.

El pasaje de *We Can't Go Home Again* a un solo film permitió que la película fuera vista, en un corte provisorio, tanto en el Festival de Cannes 1973 como en la Cinemateca Francesa. Pero lo que había en esas latas era una experiencia realmente perturbadora para las expectativas suscitadas por el nuevo film de Ray, el autor del que nada, o casi nada, se había conocido durante una década. Y en la recepción francesa de *We Can't Go Home Again*, más allá de la ovación en el festival, predominó mayormente el desconcierto. Ante ese estreno, el actor Sterling Hayden se preguntaba si la película había sido filmada en medio de un viaje lisérgico. La extrañeza del film hasta ahuyentaba los juicios negativos: *We Can't Go Home Again* convocaba a una perplejidad extrema. Ray admitía, por cierto, que había sido presentada como un corte provisorio y que aún quedaba mucho trabajo por hacer. Para darle la forma final, el cineasta acudió a Francis Ford Coppola y su compañía productora American Zoetrope, para trabajar en las modernas máquinas de edición que poseía en su sede de San Francisco.

Asistido por colaboradores cambiantes, entre los que había ex alumnos del Harpur como otros técnicos atraídos por la posibilidad de trabajar con la leyenda viviente, el proceso de reedición continua, a contrarturnos de los horarios de trabajo de Zoetrope (cuando el cineasta aprovechaba a dormir en las oficinas, tomando las noches para experimentar soluciones de montaje) produjo un desgaste permanente. Cuenta Susan Ray:

Mucha gente le ofreció dinero a Nick para terminar la obra, pero las cantidades no eran suficientes o los financistas querían demasiado control. Luego de una breve estancia en Amsterdam, Nick regresó la película a la costa oeste para mejoras de laboratorio, pero buena parte de la copia de trabajo se dañó o perdió en el camino, y luego, según Nick, la gente que se suponía iba a ayudar,

empeoró aún más las cosas. En lo que respecta a esta película, las cosas salieron mal de una manera extrañamente consistente. Más de una vez Nick me llamó muy entrada la noche para anunciarme: “estoy tirando al mar toda la maldita cosa”. (Ray, 2013, p. 31)

Los tiempos de la posproducción iban espaciándose en una extraña coreografía, entre nuevos proyectos encarados y luego sabotados por el artista, para dejar lugar a la necesaria experimentación en el montaje que daría el final deseado a *We Can't Go Home Again*. Agrega Susan:

Diversos editores se lamentaban conmigo de que editaban una secuencia tal y como Nick la había dirigido, y la secuencia se veía bien, pero al día siguiente encontraban que durante la noche se había vuelto inconexa ¿Se trataba de Penélope en el telar? Francis Coppola le ofreció a Nick un cuarto de edición, pero después retiró su oferta, porque Nick y sus técnicos no dejaban de brincar frente a las alarmas contra robo de Zoetrope, en sus noches de incursión en el lado salvaje (Ray, 2013, p.31)

Para mayor desconcierto y alarma entre sus allegados, Ray expresaba, durante ese proceso, que se le había ocurrido otro proyecto: “ahora querría hacer otra película sobre esto, como si fuera un curso de cine” (Ray, 2011a). Para complicar aún más las cosas, el cineasta no era de aquellos que creían que en el montaje se hacen las películas, sino que lo que ocurre en la puesta en escena es lo decisivo, y que el montaje solamente debe descubrir lo que yace allí, como un secreto oculto en las latas. De algún modo u otro excavaba en lo filmado para hallar un tesoro que le era desesperantemente elusivo.

¿Qué enseñó *We Can't Go Home Again* a quienes vivieron su inacabable proceso realizativo, desde la idea hasta su provisorio estado final, confundido con el duelo por la muerte del maestro? No se trató tanto de un esfuerzo por aprender a hacer cine, sino de experimentar una relación visceral con el cine. En el documental de Susan Ray se lo oye al respecto: “No me importa un bledo si no aprendieron nada en el año y medio que llevo aquí. Si aprendieron a tener el valor, la fe...” La frase queda inacabada, pero se complementa un minuto después con otra reflexión “Debes tener la misma pasión por algo cuando funciona, y cuando no funciona” (Ray, 2011a).

Entre 1973 y 1976, Ray abandonaba y retomaba periódicamente los materiales de *We Can't Go Home Again*. Mejoró sensiblemente su serio problema de adicciones, se desintoxicó y consiguió otros trabajos como profesor, mientras la película interminable aguardaba en sus latas. Filmó como actor para Wim Wenders en *The American Friend* (1977) e hizo un pequeño papel actoral en *Hair* (1979) de Milos Forman. Se enfermó gravemente de cáncer de pulmón, pero siguió adelante con sus actividades mientras su cuerpo aguantaba. Lo más constante durante esas dos últimas temporadas eran sus clases. En sus últimos meses, mientras atravesaba dolorosos tratamientos para aliviar su enfermedad, participó con su amigo Wenders en lo que creía que iba a ser su última película, *Nick's Movie*, que luego pasó a dirigir Wenders y que, cambiando su título fue finalmente conocida como *Light-*

*ning Over Water* (1980). Este documental fue tanto un doloroso retrato del artista como una crónica de sus últimos días, en la que sobrevuela el fantasma de *We Can't Go Home Again*, mientras Ray intenta que resulten los tratamientos médicos experimentales y trata de desarrollar sus proyectos. La muerte lo encontró en ese camino, y el desenlace del film muestra imágenes posteriores a su funeral.

### **Volver a casa o seguir en el camino: *We Can't Go Home Again* recuperado**

Volvamos bastante antes del desenlace fatal. En el invierno de 1976, el mismo año en que pudo establecer un montaje provisorio de la película, gracias al apoyo de Elia Kazan y John Houseman, quienes lo habían acercado al cine tres décadas antes, Nicholas Ray había vuelto a las aulas, para enseñar en la Universidad de Nueva York y en la escuela teatral de Lee Strassberg. Con su salud trabajosamente reequilibrada y sus reuniones casi diarias en Alcohólicos Anónimos, el carácter del cineasta aparecía suavizado y dispuesto a enseñar de un modo que dejaba atrás la experiencia volcánica del Harpur College. Un compendio de esos cursos, de acuerdo a diversas notas de clases, quedó en el libro *I Was Interrupted: Nicholas Ray on Making Movies, by Nicholas Ray*, publicado originalmente por su compañera Susan, y traducido dos décadas más tarde por la UNAM de México como *Un cineasta interrumpido* (Ray, 2013).

Lo que estaba en juego en su forma de entender qué se podía enseñar y aprender del cine, haciendo cine, y en el cine, queda expresado por Susan de un modo que no deja lugar a dudas:

Pero lo que Nick enseñaba no era tanto sobre términos y técnicas: Nick enseñaba experiencia. Enseñaba desde la experiencia, por medio de la experiencia, acerca de la naturaleza de la experiencia, acerca de analizar, integrar y sintetizar experiencia hasta hacerla un don de experiencia para los demás (...) Nick enseñaba del mismo modo en que vivía: se sumergía en el caos y encontraba su salida, y esperaba que los alumnos hicieran lo mismo. (Ray, 2013, p. 41)

Sin dudas, en Nicholas Ray la palabra clave es experiencia, y unida a ella, el carácter extremo de la misma. No es exactamente un “método Ray” lo que está allí operando, sino lo que él designaba una acción, esto es, un movimiento en el que intervienen el cuerpo y el espíritu, efectuado con un propósito: el de hacer del cine algo fundido con las vidas que participan en él como un ámbito compartido. Pero en esa condición de cineasta interrumpido, o en el mismo título que menta la imposibilidad de volver a casa, se encuentra una clave fundamental de lo que se está buscando. No hay refugio posible, como no lo hubo para el cineasta devenido profesor en el Harpur College, que llegó allí porque Hollywood ya desde una década antes no era más su hogar. Tampoco hubo posibilidad de retorno para sus estudiantes lanzados a una realidad hostil y a un cine cuya crisis se amplificaba dramáticamente en los centros de enseñanza, mientras una sociedad conmocionada veía

crecer tensiones al borde del descontrol. Si el caos acechaba tanto en la historia colectiva como en los episodios más cotidianos de las relaciones interpersonales, la consigna era interrogarlos, extraer de esa inmersión las condiciones para crear otro espacio, donde fuera posible vivir juntos.

Como lo demuestran los testimonios de *Don't Expect Too Much*, los participantes de la experiencia de realización de ese largometraje de formación quedaron marcados de por vida, hubieran o no dedicado luego sus carreras al cine. La versión que hoy es posible ver en pantallas, restaurada hace poco más de una década en un esfuerzo conjunto que congregó recursos de la Nicholas Ray Foundation, el Eye Filmmuseum de Amsterdam, el Academy Film Archive, parte de la versión de 1976, pero incorporó decisiones a cargo de sus restauradores, agregando diálogos y efectos de sonido a la incompleta banda sonora. La voz *over* que en la versión de Cannes era del estudiante Tom Farrell fue reemplazada por la de Nicholas Ray, quien grabó su propia versión luego de esa fecha. No se intentó optimizar al máximo las imágenes por medios digitales, sino conservar su acabado y textura, por momentos de carácter amateur, casi de cine casero. El proyecto de recuperación tuvo por objetivo su terminación en 2011, el año del centenario del nacimiento del cineasta. El proceso fue paralelo a la elaboración del documental de Susan, *Don't Expect Too Much*, y en la fecha prevista ambos fueron editados en un doble DVD. El documental, de visión obligada para recuperar cabalmente el sentido de aquella experiencia, hoy suele acompañarlo en la programación de las plataformas online que en las últimas temporadas han capturado las costumbres del cinéfilo. Los ex discípulos de Ray que lo habían acompañado entre 1971 y 1973 tenían, en los momentos de la restauración del film y la filmación del documental sobre su rodaje, la misma edad que la que había tenido Ray cuando fue su profesor. Y resulta impactante apreciar el efecto vitalicio que aquella experiencia tuvo en cada uno de los implicados. En una conferencia de prensa que Ray ofreció en Cannes cuando se proyectó por primera vez en Europa, él había referido, en relación a la fragmentación de la multipantalla y el grado de crisis extrema, interpersonal e histórica que deja traslucir en su transcurso, que esta película había sido su *Guernica*. Susan cita textualmente las palabras de su compañero sobre este extraño e indeleble legado que convocaba a una destrucción y creación simultáneas:

Me gustaría ayudar a crear un nuevo concepto de cine como algo vivo, que respira continuamente, para que veas las moléculas del pensamiento, la emoción y la experiencia trabajando todo el tiempo, y en una especie de maravilloso desorden que permite a la audiencia participar en la creación, su propio orden y sacando sus propias conclusiones (Ray, 2013)

El “nunca volveremos a casa” del título del film no remite solamente a una cuestión generacional o a la pérdida de las plenitudes de tiempos pasados, fueran estos realmente vividos o meramente imaginados. También hace a un estado del cine caracterizado por la incerteza. La orfandad, la intemperie, la errancia y la marcha encontraron al maestro y a los discípulos igualmente afectados. ¿Cuál fue su acción? Pues reconectar, a través de un experimento en el que valió más el proceso que el producto acabado, el cine y la vida.

Comentando el film, Angel Quintana enfatizaba que su valor no obedecía tanto a su carácter modélico, sino a su condición anacrónica, en un sentido warburgiano. Su disidencia con el cine de hace cincuenta años se redobra en el presente, donde resulta igualmente extraña y desafiante: “Se trataba de llevar a cabo una obra experimental en la que el cineasta jubilado del sistema recordaba al espectador que no existían hogares para regresar, únicamente espacios por los que deambular.” (Quintana, 2011, p.15). El Nicholas Ray de 1973 ya era un extraño del sistema, antes de ser hoy un nombre recóndito en el contexto del cine del presente. Pero es la misma existencia de este film la que remueve cualquier recuperación suya en términos nostálgicos, como exponente de una presunta edad dorada del cine clásico para proponerlo, en cambio, como un espíritu irreductible, embarcado en una búsqueda continua: “Ray puede regresar como figura de otro tiempo que nos alerta y que nos indica que lo nuevo vive siempre en relación con lo anacrónico, en tensión con sus referentes del pasado.” (p.19)

Por su parte, en otro bello texto dedicado al film, Victor Erice recordaba cómo su título evocaba casi literalmente el de una novela de Thomas Wolfe, *You Can't Go Home Again*. Allí el escritor explicaba que no era posible volver al hogar de la infancia, “... al hogar de las viejas costumbres y del orden de las cosas que un día pareció eterno y que sin embargo no ha dejado de cambiar, al hogar donde escapabas del Tiempo y la Memoria” (Erice, 2011, p. 9). No se puede volver a casa, sobre todo, porque precisamente el cine está hecho de tiempo y de memoria. Sólo resta seguir viviéndolo a lo largo de la marcha. Y prosigue Erice:

*We can't go home again* es, sobre todo, una película fracasada, pero que hace del fracaso algo ejemplar, vivo, que sirve para hacernos reconocer el rostro dolorido, conmovedor –tan distinto al de los retratos oficiales–, de una comunidad. Esa casa que su título evoca no es otra que la de los Orígenes perdidos –del arte en general, del cine en particular–, a la que ya es imposible regresar. O lo que es igual: la expresión del aliento utópico de una experiencia donde la vida como proyecto comunitario y el cine como creación colectiva se pretenden unidos (Erice, 2011, p. 9).

¿Es que se puede volver a casa? Aunque ella permanezca igual, eso ya no es posible porque uno no es el mismo. El cine, hacer cine, ver cine, no son los mismos de hace cien, cincuenta, o incluso veinte años atrás. No obstante, cierta experiencia de sostener una mirada y una escucha intensas, sostenidas en el tiempo, balanceando lo visible con lo invisible, lo presente y lo ausente, combinando lo sensible y lo inteligible para articularlo con una memoria vital, sigue vigente, la designamos con las mismas palabras y se lanza hoy mismo a nuevas exploraciones. La experiencia de *We can't go home again* como gesto de búsqueda y asunción de riesgos, hoy sigue siendo tan torrencial y apabullante como cuando aún buscaba su forma. Desconcierta, pero sigue trabajando largamente en el espíritu de quienes se expongan al estallido de sus pantallas simultáneas. Sigue sorprendiendo e interrogando a quienes se asomen a ella, como un caso de enseñanza, investigación y creación cinematográfica anudadas de forma excepcional.

## Referencias bibliográficas

- Friedberg, Anne (2009) *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*. Cambridge, Mass., The MIT Press.
- Greenberg, Jeff (2012) “El cine como experiencia vital. Entrevista con Nicholas Ray”. *Caimán Cuadernos de Cine*, Abril. Pp 10-16.
- Paik, Nam June, (1974) *Videa 'n Videology 1959–1973*, Emerson Museum of Art, Syracuse, New York, p.55
- Quintana, Angel (2012) “La imagen superviviente”, *Caimán Cuadernos de Cine*, Abril. Pp. 28-29
- Ray, Nicholas (2013a) *Un cineasta interrumpido (y sus técnicas de actuación para cine)*. México, UNAM.
- Ray, Susan (2011b) “Salir de la caja”, en AA.VV. (2011) *Nicholas Ray. Nunca volveremos a casa*. Shangrila, Ficciones Aparte 14-15. Santander. pp. 44-51
- Rosenbaum, Jonathan (2012) “La vanidad de la autodestrucción”. *Caimán Cuadernos de Cine*, Abril. Pp. 24-25.
- Rybin, Steven (2014) “The Pedagogical Aesthetics of We Can’t Go Home Again”, en Rybin, Steven & Will Scheibel, *On Dangerous Ground. Nicholas Ray and the American Cinema*. Pp. 241-250.

## Referencias electrónicas

- Hudson, David (2011) “Venice 2011: Nicholas Ray’s *We Can’t Go Home Again*”. *Mubi Notebook Festival*. <https://mubi.com/es/notebook/posts/nyff-2011-nicholas-rays-we-cant-go-home-again>
- Ray, Susan (2013b) “To the Viewer: On Nicholas Ray We Can’t Go Home Again”. *Senses of Cinema*, Issue 66, March. <https://www.sensesofcinema.com/2013/feature-articles/to-the-viewer-on-nicholas-rays-we-cant-go-home-again>
- Rosenbaum, Jonathan (2002), “Great Directors: Nicholas Ray”, *Senses of Cinema*. <https://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/raynick/>

## Referencias filmográficas y videográficas

- Ray, Nicholas (1955) *Rebel Without a Cause*. Estados Unidos. Warner Bros.
- Ray, Nicholas (1973) *We Can’t Go Home Again*. Estados Unidos. Harper College.
- Ray, Susan (2011a) *Don’t Expect Too Much*. DuArt Film. Estados Unidos. Oscilloscope.
- Halpern, David (1975) *I’m a Stranger Here Myself: A Portrait of Nicholas Ray*. Estados Unidos. Films Incorporated.
- Wenders, Wim (1980) *Lightning Over Water*. Alemania-Suecia. Road Movies-Viking Film.

---

**Abstract:** This article examines *We Can't Go Home Again*, the experimental film made by Nicholas Ray while the American filmmaker was teaching a film course at SUNY University. A contemporary approach to this experience reveals his simultaneous treatment to a double crisis: that of the cinema and of the society of his time. By analyzing the haphazard production and reception of the film in times of their release, and its re-release in the present audiovisual context, the objective is to draw connections between two critical states: that of the cinema of fifty years ago, and the present of film. The study also outlines some keys to interrogate, through a highly unusual experience, the audiovisual education of the present.

**Keywords:** cinema – Teaching- multiscreen – Experimental

**Resumo:** O artigo examina *We Can't Go Home Again*, o filme experimental do cineasta americano Nicholas Ray, feito enquanto lecionava na universidade. Uma abordagem atual dessa experiência revela sua abordagem simultânea de uma dupla crise: a do cinema e da sociedade de seu tempo. Ao analisar a produção e recepção agitadas do filme em seu lançamento original, juntamente com a recente tarefa de restaurar o filme e seu relançamento no atual contexto audiovisual, o objetivo é traçar conexões entre dois estados críticos: o do cinema de meio século atrás e o de hoje. O estudo também delinea algumas chaves para interrogar, através de um caso altamente incomum, a educação audiovisual do presente.

**Palabras clave:** Cinema – audiovisual – ensino – multitel

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por su autor]

---