



### KEECHIE

Para Lorena Del Mar

Como casi todos sus personajes, Nicholas Ray fue un cineasta raro. No es fácil encuadrarlo en un discurso concreto que no sea el escandaloso de la vida invivible, y el de sus naufragos, inocentes en un mundo culpable. Es decir, el de la pulsión criminal -el más solitario de los lugares - y su sublimación en el vínculo social. Su vida, su ruina, su salud, certifican una vieja idea de Platón: la expulsión-o la compra y doma- de los poetas como fundamento de toda sociedad, por muy escudados que parezcan en el progresismo y la racionalidad.

Estas pocas ideas son sólo un intento de interrogar, escuchar, no de citar, las imágenes de un cineasta para muchos único. Con las que nos peleamos y a las que no dejamos, no podemos dejar de amar.

No hay coartada social, liberal, cristiana, marxista o anarquista que pudiera facilitarnos el tránsito por su obra. Nicholas Ray es un clásico y un antimoderno, muy lejos de esta desgraciada y tanática postmodernidad que en nada cree: pertenece a una época en la que un arte del pensar sentiente y del sentir que piensa, sabedor de que poesía es origen, transmitía el mito, lo sagrado, el misterio. Un poco lo que ocurre con cineastas como Pasolini, Victor Erice o Jean Eustache. Con la diferencia, entre otras, de que, dada su personalidad, Ray sostuviera, durante un par de años, el dudoso mérito de ser un cineasta americano de éxito,

gracias al perfecto encaje de su estilo con un cometa llamado James Dean, cuyos aires –los del rock naciente- figuraron la puesta en escena de Rebelde sin causa, efecto del encuentro con la poesía blanca y negra de su mentor, que protege y recuerda la importancia de la familia como lazo social.

No es de buen gusto decirlo, pero tampoco para Ray esto de vivir era una cosa normal. Lo que no significa, al contrario, que no amara la vida, la vida que no se deja amar. Esto que el psicoanálisis nombra con el ambiguo término de pulsión de muerte no es necesariamente, como parece, el deseo de autodestruirse sino el de intentar arrancarle a la vida lo que la vida desaloja para ser. La escritura apasionada de tal imposible normalidad, sus valientes diálogos con el Mal y su buena conciencia, eso –creo- es lo que hace de Ray el cineasta bien amado que decía Godard, y lo que desajusta ferozmente sus trabajos, dándoles esa precisa personalidad, que permanece como islote solitario en el aparente asalto a los cielos de Hollywood, al que, tras la guerra, jugaron los hijos europeizados de Welles y el neorrealismo, frente a la tradición mítico-simbólica de Griffith y su escritura invisible. Elemento vacío del sistema y síntoma desde donde decir la verdad, Ray, como algunos otros de su generación airada, se empeñaba en pactar con el Amo de los Grandes Estudios, pero él no pasaba, no podía pasar aduana. Cineasta raro.

Inocentes en un mundo culpable. No es extraño cómo se pasea la muerte, física o moral, por sus relatos. La muerte, que Ray ni rechaza ni sublima. Si raspan un poco sobre la soleada superficie de esa América de la CIA, la Coca Cola y la buena democracia, que tan bien radiografían sus películas, encontrarán, entre otros, a Keechie, dulce y desesperada, al profesor Avery, suicidado de la sociedad, al nada moderno capitán Leith, que intenta reflexionar sobre el Mal como único modo de preservar su condición humana. La vida normal. El problema es que Ray no detectaba la causa profunda del horror sólo en una sociedad podrida sino en la vida normal misma. Intentar ponerlo en escena, con el lenguaje apropiado y-sobre todo-encarnarlo en su propia vida, en el desmemoriado Hollywood post Auschwitz, eso labró su desgracia. Otra cosa es que se lo quiera sepultar bajo etiquetas clínicas del tipo “neurótico antisocial”, ocultando de paso, o ignorando, las raíces políticas de su desventura.

A caballo de una clara conciencia social adscrita a la izquierda difusa, revolté, de aliento libertario y fuertemente individualista, que deja ver sus diferencias cuando aparecen los comunistas de La sal de la tierra (Herbert J. Biberman), su primera y plena incursión cinematográfica se pasea, más allá del confort comediante y heroico, por los páramos desarbolados del matriarcado americano, por donde aúllan versos atroces de sangre y humo: La dama de Shangay, I shot Jesse James, Gun crazy, Detour.

Ni en Welles ni en Ray ni en Fuller esa modernidad sobre la tersa justeza de la herencia fue jamás un amago falsamente moderno, esteticista y hueco, sino un reto iconoclasta que trataba de afianzar en la industria una escritura personal, a la altura de los tiempos y del propio sentir, y propiciada por la pobreza de medios o por ocasionales circunstancias felices; nunca, estructuralmente, un vano capricho sino el juego, la voluptuosidad y desmesura -aun pesadillesca-no del todo sierva del mensaje, propia de un espejo que ya no podía reflejar el mundo circundante sino como móvil y descentrado, pues se trataba de impugnar la centrada seguridad, sin fisuras, de un orden en causa, el propio de un obscuro

Saturno capaz de devorar a sus hijos desobedientes (Stroheim, Welles, Ray) antes de arriesgar sus privilegios.

Los años 40/50 americanos inscribieron la histerización del cuerpo jironeado por la postguerra de un modo intrínsecamente cinematográfico, tanto en la puesta en escena como en sus figurantes: movimientos convulsos, torsiones desequilibradas, gestualizantes, escorzos, tartamudeo, ruptura estridente de la denotación, contra la austeridad frontal, la organicidad armónica, serena, segura, centrada, "natural", de los clásicos, en la que todo significa y no hay pérdida o descontrol. Rodaje en la calle, actores secundarios de protagonistas, vigorosos recorridos de la cámara, juegos de luces fuertemente contrastados, ruptura del espacio escénico, montaje sincopado, encuadres rompiendo el raccord, profundidad de campo que conjuga personajes y decorado, y demás funambulismos. Era el lenguaje de una cierta crítica social de techo bajo, al modo de vida americano y sus valores; pero sobre todo el intento, consciente o no, de des-cubrir y dilatar el campo en que los fundamentos genéricos tradicionales atrapan la vida: así los delirantes tebeos del soldado, reportero y cineasta Sam Fuller y la voz inaudita de Nicholas Ray, relámpago que no cesa de acaecerle al cine.

Fue la-tímida- puesta contra las cuerdas de un orden incapaz ya de asegurar la inscripción simbólica del sujeto. Donde eran praderas, el desierto avanza: James Stewart llora impotente, John Wayne quiere matar a su sobrina y un viejo Gary Cooper se arrastra pistola en mano por el barro. En su planetarium, James Dean se descubre de pronto flotando no en el cosmos sino en los dilatados espacios pascalianos, a los que ya no conviene el círculo perfecto y luminoso de sus padres sino la elipse perversa que desdobra su centro entre la vieja conciencia y sus pulsiones; en Rebelde, los padres son suplantados por policías paternas, Natalie Wood es una luna agujereada de cráteres y los jóvenes guerreros se peinan cuidadosamente en su cita con la única madonna segura, la muerte. Pero evidenciar que no hay padre ideal sin resto no es necesariamente renegar del patriarcado. Estos héroes cansados de postguerra en busca de redención están aun muy lejos de la hora oscura -1968, mientras arde Paris-en que Henry Fonda asesina friamente a un niño, para el goce escópico de un público a punto de postmodernidad.

Ray pone sencillamente en escena una lógica de la redención, que haría renacer psíquicamente al herido en deuda; una lógica que supone el recorrido inapelable por la otra cara del sueño, es decir, cuya contemplación dolorosa del culpable, ofrecida al espectador, no lo exime de su responsabilidad ética frente al mal, que es propiamente la tarea del hombre.

Nadie en el cine de Ray es un extraño en el aquí donde convergen un mundo difícilmente habitable y un excedente pulsional que destruye porque no quiere límites; nadie se libra de su particular calvario por los terrenos peligrosos de una culpa que no deja de invocarse. Particular calvario al lado de un Otro que, sin garantías, le ofrece el regreso a un sentido que transforme y no refugie su vida, o que lo aparte de asesinar al vecino. Pero al precio del sacrificio. Y el sacrificio, la renuncia, otorga. Recuerde ahora el lector la célebre y malentendida secuencia de Johnny Guitar en que Vienna (Joan Crawford), negándose con la palabra a ocupar el lugar de La Dama sin mancha, en el gesto que la separa radicalmente de la bruja en su noche Emma Small (Mercedes McCambridge), rompe la falsa inocencia

del espejo y rechaza violenta la melancólica (y tramposa) demanda del pistolero, desalojándolo de una culpa con que inhibirse de sus deberes, obligándolo, pues, a encararse con su destino. El tránsito dolorido de La Dama soberana a un mundo oscuro e inhóspito- más allá de la engañosa metamorfosis de un revolver en una guitarra- es la cita a la que ese hombre debe acudir para detener la rueda ciega de la pulsión de muerte. O para intentarlo. Cita que la filosófica crueldad de Ray-única posibilidad no moral de la ternura- no ahorra a ninguno de sus neuróticos, melancólicos, obsesivos, paranoides a un paso de la psicosis, sea cual sea el sexo o el decorado, pues en ello le iba al cineasta el intento renovado por elaborar simbólicamente su propio odio, anudando a la imagen esa apasionada y mortífera dificultad de vivir que tanto lo alejaba en su vida de aquella serena madurez de los clásicos, a la que nunca pudo acceder.

Cuerpo también del inocente, el que no sabe vivir y debe aprender.



En mitad de la noche, que da lentitud a nuestros pasos, la lentitud con se germina, mirada a cámara, desbordante, de Keechie, (Cathy O'Donnell), hija de alcoholico, de angelical y estremecedora ternura, al final de *They live by night*, preludio de la mirada acusadora del niño Antoine Doinel al final de *Los cuatrocientos golpes*, preludio de la mirada final sobre todos nosotros de la pequeña y conmovedora Ana al final de *El Espíritu de la colmena*. Como en la nota azul de Chopin, sonido de una ausencia, shock estético, desgarrar sublime, nada puede retribuir del todo, circunscribir, el fondo infinito de la mirada de Keechie, pues viene de una mujer a quien el mundo acaba de arrebatarse lo máspreciado, y que en el mismo doloroso destello de sus ojos afirma, serena como nunca antes, su deseo de seguir viva, porque su vientre lleva el nombre del enamorado muerto.

Creador de abstractas alegorías políticas antitotalitarias, cronista pudoroso y trágico de los amantes raros, de sus rostros desvalijados, de la gracia en caída libre de esos aparecidos cuya fragilidad sin piel no logra imponerse a los otros, Ray hizo de su vida y de su obra- confirmada por su muerte- el baluarte de esa insondable inocencia que, ya lo hemos dicho, en nada se desdice de la exigencia ética, sin paliativos, frente a la pulsión que destruye.

De ahí la coherencia ética, el bien decir que acoge tal disloque. Entre la espesa niebla en que animal y poeta cruzan su aliento, en la casa del mundo. Entre la conveniencia, exigida

por toda época, de una Ley ficticia pero necesaria y la furiosa diatriba contra sus imposturas.

Porque ¿quién con mayor virulencia, entre los old men de ese Hollywood, desveló el lado obscuro de la figura paterna-en voraz asedio desde comienzos de su siglo? ¿Quién con igual saña defendió esa figura? Y sobre todo, ¿cómo despojar al padre-sin abatirlo- de su halo religioso, con el mismo lenguaje que lo ha edificado y que tan bien deletreaban los estudios de Hollywood? Porque Ray no era un perverso, un cultivador de la muerte, sino un obsesivo: contra la tentación perversa, encarnó como nadie la pasión de esa Ley. Ley del amor que engendra sentido, dura y salvífica.

El padre. No un ser real, de carne y hueso, sino una función simbólica que, frente al goce criminal, introduce la Ley de estructuración psíquica del sujeto, el estatuto de su legalidad, de su libertad. Paternidad cívica, no biológica. Pero- Heidegger nos lo recuerda- el poeta no dice, nombra el ser, en su poetizar: Ray es también un cineasta narrador, no un psicoanalista ni un sociólogo: en un momento de Llamad a cualquier puerta (1949)-¿quién o qué detrás de ti, Nick Romano?- el joven delincuente recibe la noticia de la muerte de su padre real; entonces, el abogado (Humphrey Bogart) se pone a su lado, en el lugar del padre. Nos conmueve la sencillez del procedimiento, el mero movimiento de un actor hacia otro, para, en ese desplazamiento, figurar - al pie de la letra- el concepto de padre simbólico, en la era de la Bomba: el abogado- pedagogo tomando el relevo, allí donde el padre tradicional resbala. Ray, no obstante, deja claro que todo padre simbólico implica carencia, que, ante lo real de la vida, ningún hijo está libre de hacer un bonito cadáver. Ray no se engañaba respecto de esa línea de sombra, pero no dejó nunca de creer en la fuerza del relato para manifestar el drama de hacerse humano.

Cada época histórica declina, redefine o conforma esa función paterna, cívica; si antes su dogma, ideal y seguro, descendía de los Cielos, hoy flota horizontal entre los temblores del patriarcado, mientras un cierto progreso cuadricula almas o pinta de carmín los labios seductores de su boca, el voraz Mercado. Pero la declinación social (imaginaria) de la imago paterna no significa la declinación del padre como tal, del padre simbólico, de la Ley, pues su reverso -a eso acudimos hoy, alegremente- imita al infierno, lugar donde no se ama.

Ahí también radica, para mí, lo intempestivo de este discurso: En sus personajes, en cada uno, Ray apunta a un cuerpo radicalmente extraño, el propiamente humano, habitado por el dolor y la muerte, e invisible ahora como nunca, para esta biopolítica hoy triunfante que enlaza farmacia, mercado, educación y policía, cuyo “para todos” no deja de segregar enfermedad. Un cuerpo rebelde a la normativización de nuestra autista postmodernidad, que desprecia la relación del sujeto al mundo, que nada quiere saber de lo singular, de la diferencia clave: la diferencia sexual, por la que somos finitos, sujetos de la Ley.

Reo de Dios, capital o Mercado, y puesto que ningún padre, tirano o pedagogo, recubre lo real de la vida, un hombre debe siempre tomarse por responsable de sus límites, de su mal, sea este inconsciente o no lo sea. Sin excusas. Lo que siempre tuvieron presente todas las historias de Nicholas Ray, de la postguerra a Vietnam.

Allí donde la lucidez del católico John Ford desliza un fino, débil, velo de leyenda-e incurable tristeza- sobre el origen oscuro de la colmena, Ray encara también y hace suya esa causa gravísima consistente en despojar al Amo de su referencialidad trascendente, la diferencia entre civilización y progreso, y sin igual desesperación bate su salud por la necesidad moral y ética de ese padre - aunque devaluado-, como marca del límite que posibilita una vida humana, en la certeza de que ningún padre es- no debe ser- sólo látigo sino también promesa. Fuera cual fuese el rostro de esa marca: a menudo-y no por azar- una mujer, sabedora de que sólo la alienación en lo social preserva la identidad: casi niñas con el mono manchado de grasa, marcándole los límites al desbocado primer amor de su vida; mujeres adultas, en scope y colores rabiosos, legislando (a tiros, si es preciso, pero siempre femeninas: nadie más lejos que Ray del feminismo ideologizado), mujeres, digo, legislando la ceguera de hombres masculinos canibalizados por un goce abrasador: guionistas que saben tratar el amor sobre una pantalla pero no en su vida; policías que solapan su sadismo con la defensa del orden; pistoleros de leyenda frente al espejo; colegiales confusos en busca de la prueba de fuego que les de un nombre; profesores arrebatados de no importa qué substancia; abogados de gangsters; fugitivos hacia paraísos blancos que no puede haber o verdes refugios conradianos, donde más barato un vaso de redención. Tal vez ese Cristo, tan cercano a Pasolini, fuertemente atado a su labor de hijo de un padre silente, entre la rebelión armada y la palabra. Nicholas Ray es todos ellos, mientras inscribe con atroz belleza y da a mirar, entre los márgenes exactos del encuadre, la marca abrasadora de Caín y la posibilidad de una epifanía, de una revelación siempre posible en el desnudo encuentro entre el crimen y el amor.

Tal vez el maestro-en el sentido socrático del término, es decir, del guía preocupado por la verdad , por una verdad particular, histórica y redentora - intentando enseñar a jóvenes discípulos el modo menos indigno de atravesar la vida sin acomodarse a ella, y cómo filmar, entre tanto, la secreta geometría de los sentimientos propios, sobre desiertos del deseo y la palabra, donde víctimas cargan a sus espaldas cadáveres de víctimas, mientras a lo lejos arden las promesas, sangre de su costado, como hijos aun sin imagen.



ISSN 234