

UNA LUZ CEGADORA EN LOS LÍMITES DE LA REPRESENTACIÓN

Algunas reflexiones en torno a *Relámpago sobre el agua*¹

Francisco Javier Gómez Tarín
Dpto. Ciencias de la Comunicación
Universitat Jaume I. Castellón

En el año 1980 Wim Wenders y Nicholas Ray firmaron la autoría de una película inclasificable: *Relámpago sobre el agua* (*Lightning Over Water*). En ella, un procedimiento elaboradísimo de *mise en abîme* excedía el espacio físico (marco, ventana, pantalla) para colocarse en el metafísico e intentar capturar un hálito de vida allá donde el fin –de la película y de la vida... el advenimiento de la muerte– parecería no tener cabida salvo en aquello que en sí mismo pudiera acontecer como punto final definitivo y sin posible redención. Al visionar este título emblemático, ¿estábamos ante la constatación del fin de la ficción o ante el final de la vida de un hombre, de la amenaza latente de un mundo real, siniestro?

La película de Wenders y Ray, como tantas otras desde los comienzos del cinematógrafo –pensamos en la imbricación absoluta de la que otro ejemplo significativo (y mucho más pretérito) se hizo patente en *El hombre con la cámara* (*Chelovek s kino-apparatom*, Dziga Vertov, 1929)-, evidenciaba la potencia de la ficción para construir realidades y, a la inversa, la increíble fuerza del documental para fusionarse con la ficción. La hibridación, hoy tan de moda, a fin de cuentas no es un “invento” moderno sino una relación de interdependencia que siempre ha existido entre las diferentes formas de expresión y comunicación.

Si Ray se somete a una especie de autopsia icónica, mostrándose como “ser humano” en toda su inconmensurabilidad, viajando desde la más prístina claridad mental hasta los más degradados y degradantes estratos de la fisicidad (su cuerpo en el límite), no es menos relevante el ejercicio extremo que lleva a cabo Wenders al caminar en el filo de la representación, en los límites de lo “decible” y, sobre todo, en el despojamiento de máscaras con que aborda un proyecto que en sí mismo se constituye como inviable, puesto que la muerte real no admite representación. Sobre esta posición autoral queremos reflexionar, de forma limitada, en las páginas que siguen.

¹ El presente trabajo ha sido realizado con la ayuda del Proyecto de Investigación *Nuevas Tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales contemporáneos*, financiado por la convocatoria del Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación, para el periodo 2008-2011, con código CSO2008-00606/SOCI, bajo la dirección del Dr. Javier Marzal Felici.

La propia apertura del film (abrochada a su cierre – *Nick, Nick, Nick...* – como un círculo perfecto) establece las características del producto bien a las claras, anticipándose en varios años a las discusiones sobre la hibridación entre documental y ficción: la voz *off* de Wim Wenders explica cómo fue su llegada a Los Ángeles para visitar a Nicholas Ray en su última etapa vital, tras el diagnóstico de un cáncer. Se produce así un primer punto de inflexión que rompe con toda una tradición representacional seguida por el modelo canónico: la voz del narrador es en este caso la voz del autor (siempre con las limitaciones que este término conlleva), pero sabemos bien que el autor en el film solamente puede ser un ente conceptual, teórico, sin materialidad física; Wenders se autorrepresenta, pues, y aborda desde un primer momento la relación con un entorno que es estrictamente real (no solamente verosímil).

Ahora bien, si la voz del narrador es la voz del autor, que a su vez es personaje en la trama, ¿por qué no la identificamos como una voz *over*? Permítasenos aquí hacer un paréntesis para poner en relación diferentes mecanismos de metadiscursividad que se dan cuando el ente enunciador se manifiesta. En otro lugar hemos propuesto un sistema de narradores con estas características²:

Meganarrador o autor implícito (siempre presente)

- *Oculto* → Transparencia enunciativa.
- *Manifiesto*:
 - Mediante marcas en los *procesos significantes*.
 - Como voz o *instancia narradora*:
 - *Rótulos*
 - *Voces* (enunciación delegada) MATERIALIZACIÓN.
 - *Voz over* (narrador no personaje)
 - *Voz off* (narrador personaje = ¿*autor*?)
 - *Narradores*: PERSONALIZACIÓN.
 - De primer nivel (relato marco):
 - Homodiegéticos.
 - Heterodiegéticos.
 - De segundo a *n* nivel (segundos relatos):
 - Homodiegéticos.
 - Heterodiegéticos.

El ente enunciador (que denominamos meganarrador, aunque la palabreja incordie a más de uno) nunca puede entenderse como real, es decir, nunca puede dotarse físicamente de cuerpo humano, puesto que es puramente conceptual; por ello, cuando se manifiesta es a través de enunciaciones delegadas o marcas en el significante. Las enunciaciones delegadas, a su vez, pueden ser voces en que se MATERIALIZA, o bien narradores en que se PERSONALIZA.

² Gómez Tarín, Francisco Javier, *Elementos de Narrativa Audiovisual. Expresión y Narración*, Santander, Shangrila Ediciones, 2011.

Una posibilidad de delegación es, pues, a través de voces: la voz *over*, por excelencia, no puede ser adjudicada a entidad alguna en el seno del relato y, por lo tanto, corresponde al mencionado meganarrador, es una materialización del mismo (véase el caso de *Bienvenido Mr. Marshall*, por ejemplo: un ente discursivo que se plasma en este tipo de voz, pero que se muestra como todopoderoso, con capacidad para congelar la imagen o modificarla); otra posibilidad es su presencia a través de una voz *off* en una escala que podría ir desde un personaje que representa al autor como ente (el caso de *La Ronda*, de Max Ophuls, si el personaje se mantuviera fuera de cuadro, o el más evidente de la voz de Orson Welles en los títulos de crédito finales de *El esplendor de los Amberson*, por estos lares titulada *El cuarto mandamiento*) hasta llegar al propio autor encarnado en su propia materialidad física, como es el caso que nos ocupa y que, desde un punto de vista teórico, es imposible. Wenders-autor no puede confundirse con Wenders-personaje; de ahí que en estos casos debemos construir un doble razonamiento que le otorgue la voz *off* a ese narrador-autor y piense el personaje desde otra perspectiva, como la representación figurativa de ese enunciador que, pese a todo, le inscribe en el film como homodiegético. Podríamos hablar de un narrador de primer nivel homodiegético, pero, en tal caso, ya no cabría mantener la confusión ente enunciador – narrador – personaje. Es, ¿qué duda cabe?, una de las posibilidades más extrañas y complejas, a la que debe dársele una respuesta teórica y, al menos, lo hemos intentado relativizando su personalización en función de su materialización en el film.

Pero no queremos salirnos en exceso de la línea que nos habíamos trazado. El segundo punto de inflexión tarda poco en llegar: instalado en el apartamento-estudio de Ray, Wenders mantiene su primera conversación, que, lógicamente, versa sobre cine. El propio Ray expresa su capacidad para hacer una película de bajo presupuesto cuyo título debería ser *Relámpago sobre el agua*. Si pudiera existir duda alguna sobre si lo que vemos como espectadores es una representación (ficcionalización) o una realidad mostrada (perspectiva documental o, permítasenos decirlo, falsamente documental), la quiebra esencial tiene lugar por la intervención de Tom, ayudante de Ray, que filma con una cámara doméstica las vicisitudes del rodaje de la película de Wenders, desvelando así el dispositivo (cámara de 35 mm., iluminación, sonido) y el equipo técnico humano, presente en el espacio y no visible en los planos en 35 mm. (esos en los que el ente enunciador se oculta habitualmente, según el modelo hegemónico aquí desvelado y retorcido) La inserción, sin solución de continuidad, de los planos domésticos, con sus cortes y desenfoques, desenmarcados, etc., en el seno del film, como parte esencial del mismo, confieren a la totalidad una posición ética que deja ver bien a las claras que las imágenes “limpias y perfectas” son consecuencia de una ficcionalización, y lo que se ficcionaliza (o pone en escena) no es otra cosa que la realidad que se vive. Al final, como siempre, la realidad supera a la ficción.

Esta dualidad film-film vs film-documento queda patente, además, por la manifestación explícita de que el objetivo fijado para el grupo que filma no es otro que aquello que acontezca y, por lo tanto, no es previsible en tanto *acción*. “La realidad era nuestra historia, por el momento”. Wenders se debate así entre la admiración y amistad hacia Nicholas Ray y la posibilidad de traicionarle al filmar sus últimos meses de vida. Esta dualidad, reflejada en el propio significativo por la dicotomía entre planteamientos documentales y ficcionales, atraviesa de parte a parte el film (esa cámara que filma por sí misma planos de 360° al final, en tanto el equipo humano acompaña la vasija con las cenizas de Ray, quiere abarcarlo todo, obtenerlo todo, pero ese “todo” ya no está frente a ella porque, además, metafóricamente se disipa en el viento)



El propio Wenders, al llegar al apartamento, se instala entre elementos materiales que referencian inequívocamente el dispositivo cinematográfico. No es ociosa esta presentación del entorno, ya que se pretende establecer la relación entre los personajes no solamente a través de la amistad sino también mediante lo que el cine significa para ellos, por la porción que ocupa en sus vidas que, a la vista está, es prácticamente absoluta. Para Ray, su comunicación con el mundo está mediada por la imagen, es imagen en sí, pero esto es algo inmaterial que difícilmente se puede transmitir en el film que Wenders pretende llevar a cabo y que le obliga una y otra vez a establecer referencias metacinematográficas y a construir un relato en el que la propia generación del film se evidencia en la trama: no hay otro argumento que el film en el film. A fin de cuentas, *Relámpago sobre el agua* se juega en un espacio que es la vida (si bien ante la muerte) y en el que participan tres actantes (el resto de personajes se subsumen en ellos): Nicholas Ray, Wim Wenders y el dispositivo cinematográfico. Los tres son al tiempo entes de ficción y reales.



La presencia del cine, clave metadiscursiva tan frecuente en lo que denominamos la “modernidad cinematográfica”, no solamente es aquí constatación de elementos y equipos (permanentes a lo largo de todo el film, incluso con la *mise en abîme* de fragmentos de otros films e imágenes de Ray) sino que forma parte de la esencia vital de los dos protagonistas, de ahí que para Wenders sea importante obtener el documento de Ray, incluso si sólo fuera su presencia fantasmal en la imagen, una vez desapareciera, y para Ray es el objetivo paradigmático de “morir con las botas puestas”, en su propio entorno, dentro del film a ser posible, viviendo por delegación y confundándose con las imágenes. Como el propio Ray explica, “quisiera experimentar la muerte antes de morir”; cuestión esta que solamente puede darse mediante un proceso de representación que, por propia definición, ha de ser ficcional.

No es gratuito, pues, que se siembren en la película de Wenders fragmentos de otra película de Ray (concretamente *The Lusty Men*, 1952), enmarcados en una conferencia pronunciada que es filmada y, a su vez, se filma su filmación, y también otros fragmentos filmados de su vida, de sus rodajes, de materiales previstos para una nueva película, donde se confunde la autoría, pero que forman parte de la imagen de sí mismo del propio Nicholas Ray. Tampoco podemos olvidar que Ray firma con Wenders *Relámpago sobre el agua*, convirtiendo la obra póstuma en una película-testamento en la que se desnuda (metafórica y materialmente) ante las cámaras y expone su diario personal a la mirada de los espectadores. Ni siquiera la decadencia física le arredra. Wenders debe pagar, por lo tanto, el precio de la traición personal asumida por ambas partes: los límites de lo decible (mostrable, visible, representable) deben ser ensanchados e incluso, si cabe, demolidos.



Wenders pudo o no filmar la muerte de Ray –eso no nos incumbe aquí– pero esa muerte no puede estar en la imagen de la película como retrato de una realidad acontecida, sino que debe experimentarse por delegación, y esto se hace posible mediante dos procesos:

- 1) el de la conversación filmada en el lecho del hospital (versión de *El Rey Lear*) acomodada a los hechos y a la intimidad de los dos personajes, con una relación familiar de amor que se transmite a través de la imagen, que transporta consigo el sentimiento de acabamiento y, ¿por qué no decirlo?, de duelo, y

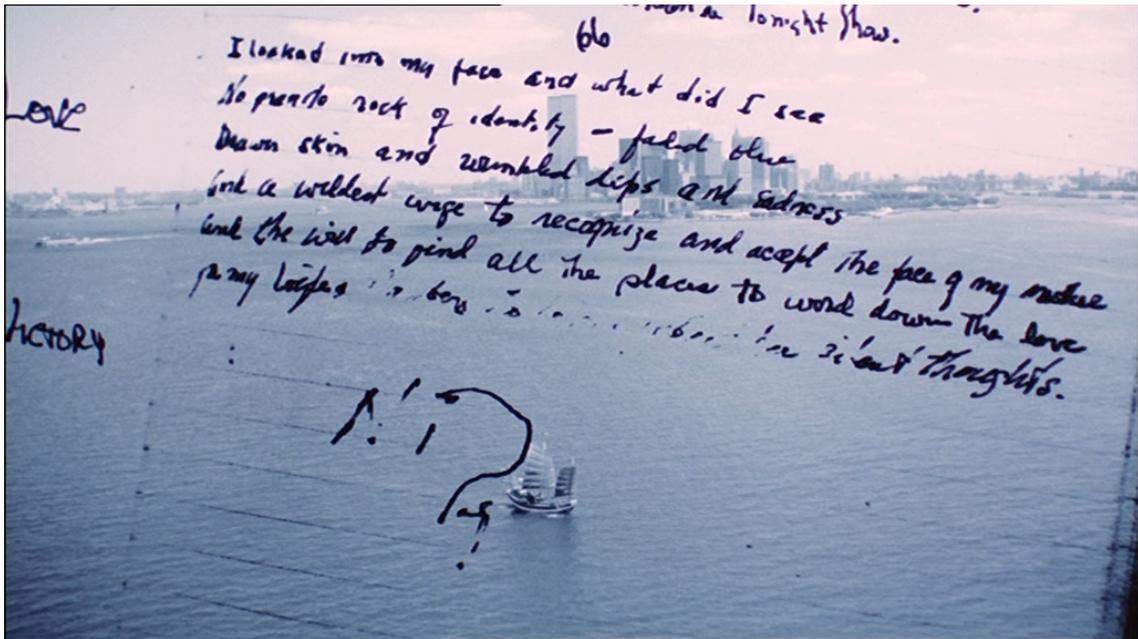


- 2) el del plano medio fijo sobre el propio Ray, en un momento de máxima decrepitud, cuyo final solamente se podrá dar cuando se establezca la

coincidencia entre la voluntad de cortar (cancelar la imagen) del personaje-autor (Wenders) y la del protagonista del plano (Ray), para quien el corte es cinematográfico y al tiempo vital. De esta forma, su última palabra antes de morir en la ficción –y también en la realidad, al menos en su deseo de permanecer vinculado a la imagen–, no será otra que *Cut!* (*¡Corten!*) y los fotogramas en negro siguientes traerán consigo la nítida imagen de la muerte acontecida (desvelada por el epílogo, cuya necesidad solamente se justifica para permitir el cierre circular del film)



La función ética del film también se manifiesta explícitamente en ese deseo de recuperar la identidad antes de morir que conecta la historia de ficción intercalada del film de Ray con su propia experiencia de descenso a los infiernos que le obliga a abandonar su vida física y su vida cinematográfica, y que es la única en la que se puede plasmar como huella antes del suceso final. Wenders siente que traiciona a Ray al ir edificando el film-ficción sobre los acontecimientos no deseados pero sí previsibles. Darle la voz a Ray, antes de ese “¡Corten!” final, es introducir en el seno de la imagen su vida, su obra y también su muerte. No hay más allá. Es una perversión necesaria, una dicotomía que no puede soslayarse: si Ray permanece en el fotograma, la traición debe consumarse y asumirse por parte de Wenders. De ahí que el epílogo, con la barca que transporta las cenizas de Ray pero también a todo el equipo de *Relámpago sobre el agua*, corresponda a algo tan real que el propio diario de Nicholas Ray acaba superpuesto a su imagen para mantener el icono de vida que transita por los fotogramas, embalsamada en ellos, diciendo “aquí estoy, no me he ido... estoy en mis películas”.



Así, la despedida de Nicholas Ray no puede ser más hermosa (y poética) al tiempo que desoladora. Sin embargo, queda un refrendo claro de su conciencia como ser a través de su diario, sus reflexiones y, claro está, su cine, que se materializa en esa decisión de cortar, instrucción por excelencia de los rodajes cinematográficos que le llevan al señalamiento del punto final de lo representable, de la parte de su vida que puede capturar la cámara, porque, en adelante, llega la muerte y esta no puede tener un espacio en la representación.

¡Cuánto dicho en lo no dicho, representado en lo no representado!... Nick, Nick, Nick...