

**Isaac León Frías**

## **Apuntes sobre el legado (múltiple) de un precursor de la modernidad fílmica**

### **Del autor...**

En estos tiempos resulta cada vez más difícil ‘cerrar’ la obra de un realizador fallecido. No solo porque pueden aparecer cortos, episodios de televisión, *spots* publicitarios, filmes inconclusos, etcétera, sino porque las obras conocidas se someten a revisiones y ampliaciones, a partir de materiales previamente excluidos por el productor, el propio realizador, el distribuidor, los exhibidores o la censura, que hacen dudar del carácter de versión ‘definitiva’ que algunas restauraciones aparentemente finales les atribuyen. El DVD ha venido a hacer más evidente que nunca esta suerte de ‘inacababilidad’ de muchas películas que en su momento se difundieron en un metraje (o a veces más de uno) distinto y, por lo común, inferior al que se ofrece en la copia de DVD, y con un montaje

algo diferente. En esta línea, la obra de Orson Welles sigue siendo una de las más problemáticas y una de las que mayor resistencia ofrece al inventario ordenado y a la clausura.

Ya se sabe: con la excepción de su primer filme, Welles no quedó plenamente satisfecho con la versión final de ningún otro. El caso más conocido y escandaloso es el que afectó de manera considerable a *Soberbia* (*The Magnificent Ambersons*, 1942), pero un balance de la filmografía de Welles en su conjunto brinda el panorama de una carrera accidentada y de una obra particularmente más 'inacabada' que otras, vista en cada una de sus partes y en su totalidad. Aun así, sus películas no dejan de ser puntos de referencia claves en la tarea de los críticos, los analistas de filmes, los historiadores o los simples cinéfilos, y su obra continúa como una de las más exploradas. Es casi inevitable iniciar cualquier reseña o acercamiento a Welles haciendo mención del título que lo dio a conocer y que se convertiría en el más célebre de todos los que hizo. En efecto, se sigue insistiendo en la importancia central de *El ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941) en su obra. Nunca será excesiva la valoración de ese título histórico que para algunos, como Moisés dividiendo las aguas, separa el cine que se hacía antes del que se va a hacer después.

No obstante, el altísimo aprecio que merece *El ciudadano Kane* no debe hacer olvidar que Welles no fue el autor de un solo filme y que, aun cuando su obra se vio sometida a innumerables dificultades que frustraron lo que pudo llegar a ser una caudalosa (en cantidad y calidad) filmografía, ha dejado cintas en nada inferiores a su *opera prima* como *Soberbia*, *La dama de Shangai* (*The Lady from Shanghai*, 1948), *Sombras del mal* (*Touch of Evil*, 1958), *El proceso* (*The Trial*, 1963) y *Campanadas a medianoche* (*Falstaff*, 1966), entre otras. Sin embargo, no está de más volver sobre ese filme que vino a

remover los cimientos de un arte joven para el que Welles fue un visionario y, en tal sentido, un adelantado al momento en que le tocó iniciarse como realizador, lo que había sucedido antes con Luis Buñuel y Jean Vigo y se repetiría posteriormente con Roberto Rossellini y Jean-Luc Godard, entre muy pocos más.

No es casual que todavía hoy, luego de más de sesenta años, *El ciudadano Kane* sea considerada por numerosos críticos, historiadores y profesionales del cine como la mejor película de todos los tiempos. Varios de los últimos referendums siguen siendo categóricos. En 1992, y por cuarta década consecutiva (la revista da a conocer la consulta cada diez años), la publicación británica *Sight and Sound* ubicó a *Citizen Kane* en el puesto número 1 con base en las preferencias de críticos de todas partes. El también británico John Kobal había convocado cuatro años antes a especialistas de veintidós países para que escogieran sus cien mejores películas de la historia. También aquí se impuso el primer filme de Welles. Asimismo, *Time Out* la consignó como la más votada de las cien primeras en encuestas realizadas a profesionales del cine de todo el mundo en 1989 y 1995. Otro tanto ocurrió en la encuesta de la Cinemateca Belga en 1995 en su consulta a críticos e historiadores de cerca de cuarenta cinematecas. En fin, el veredicto, aunque no compartido necesariamente por muchos cinéfilos de todas partes, parece categórico y ubica a *El ciudadano Kane* por encima de las obras maestras del cine mudo: desde *La huelga* y *El Acorazado Potemkin* de Eisenstein, hasta *Avaricia* y otros de Stroheim, *La quimera del oro* y *El circo* de Chaplin, *Y el mundo marcha* de Vidor, *Nosferatu* y *Amanecer* de Murnau, varios Griffith, Keaton, Lubitsch y Dreyer, por señalar solo algunos nombres y títulos muy conocidos. También por encima de las obras más depuradas que rea-

lizaran Jean Renoir, John Ford, Alfred Hitchcock, Yasujiro Ozu y Kenji Mozoguchi en las canteras del gran cine del período clásico. Igualmente, de las películas de Roberto Rossellini, conciencia precursora del cine contemporáneo, y de los autores que apuntalan las llamadas plataformas de la modernidad, desde Bergman, Fellini y Antonioni hasta Godard, Truffaut, Resnais, Rohmer, Eustache, Straub, Wenders, Cassavetes, Coppola y Scorsese, sin hacer mención de quienes en la década de 1990 se han perfilado como los realizadores más personales e innovadores.

¿Qué es lo que hace que ese filme, en su momento boicoteado por el poderoso caballero del dinero William Randolph Hearst, permanezca en el primer lugar de tantas preferencias? Creo que ello se debe, más que a la amplitud de los recursos expresivos puestos en juego (relato fragmentario y circular, uso de la profundidad de campo y del gran angular, utilización parcial de un montaje sinóptico-periodístico y, en otros momentos, del plano-secuencia, etcétera), a su carácter de obra abierta, plural y polifónica. De modo que en cada nueva visión ocurre lo que con *Vértigo*, de Hitchcock: se descubren nuevos significados, se abren otras zonas de sentido que a veces incluso descartan, relativizan o matizan lo que antes habíamos creído una interpretación válida. Por aquí está, me parece, el principal aporte que en su momento supuso el filme: instalar en el funcionamiento de la puesta en escena el mecanismo relativizador de la duda, del autocuestionamiento, de una suerte de señal de interrogación que hace que el filme sea una permanente confrontación con sus propios aparentes supuestos (el relato periodístico, el biográfico, el melodrama de ascenso y caída, incluso el *thriller*, entre otros). Este es uno de los grandes puentes que *El ciudadano Kane* extiende al cine posterior. Y es lo que el mismo Welles va a proponer, sin

el complejo andamiaje exterior de su primera película, en *Soberbia*, *La dama de Shangai*, *Otelo*, *Raíces en el fango* (*Mr. Arkadin* o *Confidential Report*, 1955), *Sombras del mal*, *El proceso* y *Campanadas a medianoche*. No es sino una variante de esa propuesta la que Welles ensayó en ese filme experimental que cerró su obra de ficción, aunque estuviera elaborado, en buena medida, a partir de imágenes documentales, *F for Fake* (1974).

En esa capacidad efectiva de ‘extrañar’ al espectador, de hacerlo dudar de las posibles certidumbres del relato, de removerlo del estatus de comodidad y molicie al que buena parte del cine lo limitan, está el remezón histórico de *El ciudadano Kane*, su poder detonante frente a un cine que convertía las operaciones asertivas en su función capital. Todo ello podría hacer pensar en un ejercicio de carácter intelectual o teórico, pero no fue así, o al menos no se puede limitar a ese nivel de aporte, porque para lograrlo Welles jamás desdeñó –antes bien, incluso sobrevaloró– el potencial de espectáculo y fruición audiovisual que el cine podía dispensar. Si algo lo caracterizó en términos de su propuesta fílmica fue precisamente su tendencia al dispendio expresivo, al barroquismo y a la exuberancia. Un poco como el Coppola de *Apocalypse Now*, Orson Welles concedió una clara preeminencia a la inventiva visual y sonora, haciendo notorios los significantes fílmicos (clara demarcación frente al estilo invisible que impuso Hollywood en la década de 1930) y prodigando con frecuencia una verdadera ‘euforización’ de los elementos expresivos en la mayor parte de sus películas. Otras pocas veces, en cambio, como en *Soberbia* y *Una historia inmortal* (*Une histoire immortelle*, 1967), el barroquismo atenuó sus galas, refrenó sus tentaciones ostentosas, pero estuvo allí presente. Son precisamente estos dos últimos filmes los más

nostálgicos y evocadores en la carrera de su autor, los que están, por así decirlo, recitados con un ritmo más calmo, una intensidad más confesional y una entonación más grave que de costumbre. Tal vez porque son estos los filmes en los que los personajes se confrontan directa y perentoriamente, más que con el poder corrosivo del tiempo y el peso de una fatalidad que se cierne de manera inexorable, con la constatación serena de las glorias, reales o imaginarias, de un pasado perdido para siempre y, en definitiva, con la inminencia de una destrucción y muerte ante la cual otros sí se rebelaron. Como Charles Foster Kane, el Joseph K. de *El proceso* o el Falstaff de *Campanadas a medianoche*.

Estudios sobre la ambición del poder, la proclividad al mal, el envejecimiento, las grandezas y miserias del ser humano, los universos tortuosos y sus espejos multiplicadores (como los de *La dama de Shangai*), los filmes de Welles resultan irrepetibles, pero ofrecen tantas pistas y trochas que probablemente su influencia, ya recogida con profusión desde el estreno de *El ciudadano Kane*, no podrá evaluarse hasta después de muchos años más. Y, como el Cid después de muerto, Orson Welles puede seguir ganando batallas.

Quedan algo dispersas, entre algunos cortos y trabajos que hizo para la televisión, cuatro cintas inconclusas realizadas en las décadas de 1940, 1950, 1960 y 1970, respectivamente: *It's All True*, *Don Quijote*, *The Deep* y *The Other Side of the Wind*. Ya se ha dado a conocer un documental de largometraje que incorpora una parte de la primera, así como más de una versión de la segunda, y fragmentos de las otras dos. Todo hace pensar que la suerte de estos filmes-ensayos, como los quería su autor, será parecida a la que ha tenido el proyecto eisensteiniano de *Qué Viva México*; pero aun así, y como ha ocurrido con la cinta inacabada de Eisenstein, que ha

devenido en la obra inconclusa más célebre de la historia del cine, las de Welles se han convertido ya en legendarias y, por lo visto, seguirán dando que hablar por mucho tiempo...

### **... al actor**

Para el gran público, y durante cuatro décadas, Welles prodigó su imagen de actor y, a veces, su inconfundible voz, esa voz que se hizo presente en la relación verbal de los créditos finales de algunos de sus filmes, culminando con “My name is Orson Welles”. Pero en la elección de sus roles no fue tan exigente como en la elección de sus materiales narrativos, excepción hecha de los personajes que interpretó para sus propias películas y algunos otros.

Si se revisa su filmografía como actor, se percibe que no prestó siempre especial atención a la calidad potencial del proyecto en cuestión. Y es que consideró la actividad actoral como una forma de ganarse la vida y de ir capitalizando algún dinero que le permitiera abordar sus planes de realización. No obstante, en varios casos la sola presencia de Welles sirvió para levantar considerablemente los escasos merecimientos de cintas anodinas. Como en otros, su megalomanía contribuyó a desequilibrar el conjunto. Tal vez solo bajo su propia dirección, y en excepcionales películas de otros como *El tercer hombre*, el carácter desmesurado de sus personajes convivió plenamente con el barroquismo de las realizaciones. Por lo demás, y a diferencia de la manera consciente que se manifiesta en las actuaciones de John Huston, tiende a acentuarse en Welles una propensión –digamos ‘natural’– al exceso, a la sobreactuación y a veces, incluso, un registro que resulta medio caricaturesco y que descrece del personaje interpretado o le proporciona un hipercoeficiente de figuración, por enci-

ma de la importancia real que podía tener en el concierto de la ficción, aunque en esto último en menor medida que su colega Huston.

Hay un aspecto central en las actuaciones de Welles que me interesa destacar porque está vinculado con el nervio medular de su visión del mundo como creador, y es el siguiente: la tendencia a interpretar a hombres mucho mayores que él, desde sus primeras actuaciones y concretamente desde *El ciudadano Kane*, donde se inviste de la apariencia de las diversas etapas de la cronología adulta y senil de su personaje. Es cierto que a ello contribuyó el prominente físico del actor. ¿Quién recuerda a un Welles joven? Salvo en muy contadas ocasiones en que interpretó roles acordes con su edad real, lo normal fue que lo hiciera con personajes que lo superaban en años, lo que, por cierto, nunca llamó la atención de nadie, porque Welles siempre pareció mayor de lo que era. El dato no es simplemente anecdótico y no deriva solo de un físico que se hizo muy pronto provento y que se complementaba con los modales pausados, la sonoridad grave y espaciada de la voz y la mirada y el razonamiento agudos del que sabe más por viejo que por diablo. En todo caso, estos fueron la investidura o la concreción de una incontenible atracción hacia los signos del envejecimiento y la decrepitud y, finalmente, la consunción y la muerte. Es como si desde siempre Orson Welles se instalara en una edad mayor y plantara desde allí su visión trágica del universo, alimentada convenientemente por Shakespeare. Fue en contacto con la inminencia de la muerte, anunciada ya en el lanzamiento precoz de su emisión radial de *La guerra de los mundos*, que Welles perfiló su aproximación autoral y actoral al cine. Como otros agonistas fílmicos –Visconti, por ejemplo, pero también Pasolini y Fassbinder–, Welles asume el desmoronamiento o la caída de



los personajes o los mundos representados en sus relatos. Y en sus películas lo hace con la entereza y serenidad de quien acepta la fatalidad sin reclamos ni quejas, con sabiduría, ironía y auténtico sentido de la tragedia.

Es aquí donde se entronca la constante de una actuación, llevada a su mayor grado de decantación en sus propias películas, con la constante de su perspectiva de autor filmico. Como si hubiera querido reafirmar siempre lo que enunció en una ocasión: “Lo que da dignidad, tragedia, significado y belleza a la vida es el hecho de que vamos a morir. Si no sabemos que vamos a morir no hay en la vida nada de suficientemente valioso”.