

**héroes
y
tumbas**

(Mirada y representación en el cine de Orson Welles)

VICENTE SANCHEZ-BIOSCA

A Maite

"Willst du dich nun, um uns hier einzuführen,
Als Zaubrer oder Teufel produzieren"

J.W. GOETHE, Faust

Comparemos algo arbitrariamente, dos imágenes, dos planos. Un fastuoso decorado que rodea como enigmática metáfora al poder y a la muerte: el palacio de Xanadu. Al otro lado, una sobria habitación amueblada por un gran cuerpo y un instrumento de trabajo, una moviola. El obeso cuerpo desaparece mientras la cámara fija unos instantes este campo vacío. Nada que indagar, ninguna pirueta de aquéllas que firmaran otra el producto. Entre estos dos escenarios, entre el fasto y la pobreza, entre la muerte ficcional que nos ofrecen los carnosos labios de Charles Foster Kane y la muerte simbólica representada en esta salida de campo del autor sin mudas en Filming Othello, se escribe una de las más grandes historias míticas que ha dado la pantalla, un mito que recubre hoy el misterio que emerge de un cuerpo sospechosamente resistente a la juventud: el cuerpo de Orson Welles.

Pues la desaparición de este cuerpo promete hoy cánticos varios desde las páginas de libros y revistas que contribuyen una vez más a interceptar los accesos analíticos a su obra. En suma, el homenaje logra travestirse en letanía cinefílica que, en lu-

gar de propiciar una reflexión consecuente en torno a un modelo cinematográfico tan intenso, arroja la sombra de la leyenda allí donde la crítica se esforzaba desde hace tiempo por indagar. Dos títulos (y, claro está, sus contenidos) en el número correspondiente a noviembre de los ya lamentables Cahiers du cinéma hablan por sí solos al respecto: "Welles, géant" (por nada menos que el director general de la publicación, Serge Toubiana) y "Merci, Monsieur Welles" - (por Bill Krohn) (1).

No obstante, admitamos piadosamente que Orson Welles resulta una figura de algún modo proclive al advenimiento del mito. Insólito contrato de la R.K.O., plenos poderes para organizar, rodar y montar su primer largometraje y una progresiva y patética pérdida del control de sus films en cualquiera de sus fases hasta alcanzar con Fake y Filming Othello el puro malabarismo sobre apenas retales de celuloide. Pero, - sobre todo, reconozcamos que los tópicos con que ha sido tildado arrancan de lo monumental de una presencia que invade las imágenes de sus films. Presencia de un cuerpo físico, pero también presencia de un autor. Rechazo de lo diferido que alimentaba el cine de 1940 e imposición visible de la mano rectora. En pocos casos los trazos de una escritura suelen ser - tan reconocibles como en Welles. Un travelling, una grúa, la movilidad de unos actores o la composición de algunos planos llevan no sólo la huella irrecusa-

ble del autor, tal vez mejor la fuerte descarga de - una omnipresencia.

En estas condiciones, y toda vez que la ritualización del mito es ya un hecho, no estaría de más interogarse sobre las figuras iniciales del mismo y proceder a una historiazación de la que debiera colegir se una más precisa definición del significado de Ci-tizen Kane y el cine de Welles en el marco en el inevitablemente se inscribe, el cine americano de 1940, fecha clave como es también por razones otras que la incorporación de este niño prodigio a los estudios - hollywoodenses. Si el mito vacía la historia propo- niéndose como discurso autosuficiente, estructurar - sus datos en una articulación distinta ha de revelar se la más radical manera de resquebrajarlo. Así, conviene aislar la piedra de toque sobre la que se origina la mitología, más allá de la simple leyenda. - Pues ésta posee una doble dimensión: histórica y textual. Dicho con mayor claridad: Welles es el primer autor de un modelo de representación que lo excluye. Es imposible, a partir de Welles, olvidar la noción de autor. Y sabemos, con todo, que también D.W. Gri- ffith o E.Lubitsch, Stroheim o Lang lo fueron. ¿Cuál sería, por tanto, la sustancial diferencia que nos - aproxime y legitime a tan exagerada afirmación? Res- ponder a esto es hablar de los avatares del cine na- rrativo clásico desde una perspectiva histórica en - el momento de la aparición de la figura de Welles.

LAS CONTRADICCIONES DEL CINE AMERICANO

Es sabido que el conglomerado que constituye el modelo clásico de representación desde la estabilización del sonoro propone un borrado del sujeto de enunciación y la invisibilidad de la técnica (2), pero -en otro orden de cosas- estandariza la producción de films de modo que, sin perder por completo su valor otros responsables de los films, el productor se erige en el centro de la fabricación. ¿Sería arriesgado hablar, siquiera sea metafóricamente, de autor a propósito de Selznick, Zanuk o Laemmle? (3). Un pacto se impone en el curso de los años treinta -entre la política de los estudios hollywoodenses y la práctica autoral de la que son excelentes testimonios los textos firmados por cineastas europeos que han alcanzado los U.S.A. Véase, por ejemplo, el caso -Fritz Lang, figura que interesa particularmente por el hecho de poseer sobre sus espaldas una larguísima carrera alemana y -esto es sustancialmente más relevante- por haber accedido a la revolución del sonido en Alemania en su sentido más experimental (M, 1931, en especial; también, Das Testament des Doktor Mabuse, 1932-33). Pues bien, Fury (1936), primer film americano de Lang, cualesquiera que sean sus cuestionamientos a la continuidad imperante en Hollywood y su sistema de verosimilitudes, se esfuerza por plegarse (por supuesto, contradictoriamente, y se trata de uno de sus films más combativos) a las convencio-

nes causales del modelo al que ingresa. Hablar de transgresión con respecto a Lang resulta insuficiente o, tal vez, inoperante, pues hace suponer una estricta reglamentación que, sin duda, el cine americano todavía no poseía. En este sentido, los realizadores de la Europa Central (o del resto de Europa) colaboran desde sus presiones y descentramientos a la constitución del modelo clásico tanto como sus más encomiásticos defensores industriales. Forzando sus fronteras, estos autores legitiman y enriquecen un dispositivo que, siéndoles ajeno en un principio, los asimilará reduciendo las más cortantes aristas de sus excesos. A la luz de lo anterior, parece bastante más útil desechar la idea de un monolito plenamente conformado desde su origen para definir al Modelo de Representación Institucional y pertrechado de rígidas normas con la correspondiente sanción a cada infracción y promover una mirada que lo contemple como una hegemonía que se teje en las diferencias y contradicciones, en la legibilización y frenado de las audacias, se encuentre tras ellas un proyecto vanguardista o una voz destemplada y visible en demasía. Tal vez por ello resulte raro hallar films plenamente clásicos en cuyo seno todos los componentes se atengan a una estricta normativa, si convenimos en que es la latencia, perpetuamente en movimiento, de sus principios rectores, la orientación general y no una legislación lo que mejor los define.

A tenor de lo dicho no resulta descabellado considerar que Hollywood aprendió más de sus 'enemigos'. En otras palabras, que la edificación de su sistema narrativo fue obra también de cineastas, guionistas, cameramen y técnicos diversos procedentes de modelos de representación ajenos al clásico que, más que someterse simple y llanamente a él, lo enriquecieron - (tal vez fueron esenciales a su constitución) limando asperezas y renunciando a procedimientos demasiado visibles. Parece difícil -pongamos por caso- negar la importancia que los iluminadores centroeuropeos tuvieron en la superación del 'key-lighting'. - Sostener que fueron reprimidos sin más equivale a ignorar ciclos tan sustanciales e indiscutibles del cine clásico como el de terror de la Universal en el curso de los años treinta (un productor de idéntica procedencia -Carl Laemmle Jr, hijo del pionero de la marca-, pese a tratarse en el momento de su comercialización de films de serie B) o buena parte del género negro y sus más variadas ramificaciones. Ignorar todos estos films -decíamos- o, quizá, honrar a sus artífices con el título de desestabilizadores, combatientes no sabemos por qué valiosa causa. Tampoco parece razonable hoy poner en entredicho la contribución de Fritz Lang, Ernst Lubitsch, Robert Siodmark, Alfred Hitchcock y otros a la institucionalización del modelo narrativo clásico. Y, desde luego, de otro modo resultaría inexplicable la colaboración de

William Faulkner en determinados guiones reputados clásicos.

No tratamos con todo esto de olvidar las contradicciones que generaron tan diversas influencias y presiones, sino, por el contrario, afirmar que de ellas jamás estuvo exento el cine americano y que, incluso, éste se origina en su cruce. Sin darles entrada llegaría a ser imposible comprender en toda su complejidad los textos fílmicos que a lo largo de todos estos años se producen en U.S.A.



CUADERNOS

DE CINE

7

TEXTOS CRITICOS

MODOS DE VER

orson

WELLES

paulino

VIOTA

roland

BARTHES

"Sólo es fértil la búsqueda que excava, se sumerge, - que es contradicción del espíritu, descenso. El artista es activo, pero negativamente, se retira de la nulidad de los fenómenos periféricos, buscando la médula del torbellino."

Samuel Beckett



CUADERNOS DE CINE (Textos críticos - Modos de ver)
Nº 7 - Año 6º - Abril 1986

Consejo de redacción: Jesús Rodrigo, Virginia Blanco
y Vicente José Benet,

Han colaborado en este número: Vicente Sánchez-Biosca,
Paulino Viota y Marta Merino Santaella.

Redacción: Elena Zapata Ferrer - C/. Rosario nº76-1º2
46011 Valencia

Impresión: Ocmo - C/. Actor Llorens nº11 bajo 46021
Valencia

Depósito legal: 2.230.1981