

Cuadernos de cine

Título:
Héroes y tumbas

Autor/es:
Sánchez-Biosca, Vicente

Citar como:
Sánchez-Biosca, V. (1986). Héroes y tumbas. Cuadernos de cine. (7):5-31.

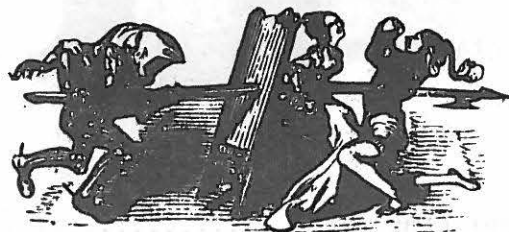
Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42573>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:





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 Zauberer 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 otro ra 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 interrogarse sobre las figuras iniciales del mismo y proceder a una historiazación de la que debiera colegirse una más precisa definición del significado de Citizen 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 proponiéndose como discurso autosuficiente, estructurar - sus datos en una articulación distinta ha de revelarse 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. Griffith o E. Lubitsch, Stroheim o Lang lo fueron. ¿Cuál sería, por tanto, la sustancial diferencia que nos - aproxime y legitime a tan exagerada afirmación? Responder a esto es hablar de los avatares del cine narrativo 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.



Con sumo cuidado y precaución, pues, debe ser estudiada la aportación de los 'extraños'. En todo caso, convendría salir al paso de dos simplificaciones muy al uso y de sus variadísimas secuelas: por una parte, la inscripción irreflexiva de estos autores - como pilares del modelo hollywoodense (concepción - tradicional hoy algo en decadencia); por otra, la no menos ingenua reivindicación para ellos de víctimas propiciatorias de un sistema que los vació de poder contestario (esta posición resultó -y resulta todavía- más atractiva desde un posicionamiento confuso ideológico-formal que se gestó al calor de una degustación del cine americano y una crítica ideológica - del mismo, tan matizada una como simple la otra. En este sentido, no llega a ser más esclarecedora esta opción que la anterior e, incluso, parece más enraizada en la crítica de izquierdas.)

Y, sin embargo, si esta abstracción que denominamos Modelo de Representación Institucional pudo masacrar sin piedad (quede Erich von Stroheim como brutal prueba), también fue capaz de presidir con complacencia la factura de muchas de estas obras, obtener de ellas un especial rendimiento comercial y-¿por qué no?- estético, forzar más a un interesado pacto que a una rendición incondicional. Y ello ha de ser elemento definitorio del cine de estos años: productor que vertebra, política de estudio, período de - restricciones empíricas llamadas géneros... Todo lle

va el signo de una exclusión: la voz individual convertida en metalenguaje, aquélla que desborda géneros y productores y conecta films distantes con una marca reconocible de fábrica. La imposibilidad de esta voz en abierta contradicción con la autoría de - los años veinte y la incorporación de artistas europeos acostumbrados a modos de producción artístico - radicalmente diverso darán su sello a la época en la no faltarán ni rarezas ni despedazamientos. Pero, sobre todos estos fenómenos paradójicos, se ejerce desde mediados de la década una lenta asimilación que - debiera ser estudiada algún día con exhaustividad.

Es como rechazo a esta estandarización -algo que en absoluto decimos desdeñosamente-, como introducción de una voz propia, de un nombre que había estado llamado a la exorcización tras un universo que, - antes que de cada film, nos hablaba del cine, del género, del estudio o del productor, como se levanta - la voz de Orson Welles: pronunciamiento de un YO sin concesiones, hablar del film y un sujeto antes que - del cine y de la ficción. El mismo nos lo comunica - de alguna manera con estas palabras:

"Trabajo, y he trabajado, en 18,5 únicamente porque los demás cineastas no lo han - utilizado. El cine es como una colonia, - hay muy pocas colonias (...). No prefiero el objetivo de 18,5; simplemente soy el - único en haber investigado sus posibilida

des (...) No es una cuestión de preferencias, ocupo las posiciones que no están - tomadas porque en este joven medio de expresión, esto es una necesidad" (4)

Vivacidad de la mirada -añadirá Welles- que sirve para mejor expresar lo prohibido: el peso directo sobre las imágenes del autor. Inútil decidir si la - emergencia del sujeto de la enunciación se sustenta en una planificación en profundidad de campo apoyada por el celeberrimo Gran Angular o el uso sistemático de contrapicados o, por el contrario, se erige haciendo gala de un montaje sumamente entrecortado y - de acusada fragmentación. Lo que alza la cabeza por encima del dispositivo retórico es la suprema voz - del autor y, si ésta utiliza como trampolín determinados rasgos en el ámbito de la iluminación, de la - dirección de actores, de la exagerada movilidad de - la cámara, no podemos limitarnos a su enumeración, a levantar acta de su frecuencia ni mucho menos convertir a algunos de ellos en estilemas propios en detrimento de otros (cita cansina de la profundidad de campo y el plano-secuencia). Porque la operación que - construye al autor como rechazo y como omnipresencia es, antes que nada -ésta es su virtud-, una operación textual.

Tal irrupción de un YO supremo se produce de modo insólito en el cine americano con la aparición en - las pantallas de Citizen Kane en 1941. El escándalo

y desconcierto eran previsibles y no sólo por la implicación del magnate de la prensa William Randolph Hearst. Buena acogida de la crítica y deficiente - del gran público acompañaron a este film, raro históricamente, que supone emblemáticamente un cambio - sustancial en la trayectoria del propio Modelo de Representación Institucional del que se habrían de beneficiar, si bien no de modo tan radical, otros "autores" y, con posterioridad, toda una escritura moderna.

Por representar un ejemplo casi único de lectura de la obra de Orson Welles en cuyo interior se unen las más agudas apreciaciones textuales, el lúcido - reconocimiento del vuelco que aquejaba al cine americano y una serie de equívocos no desprovistos de - genialidad que contribuyen a mejor comprender una de las más sugestivas aproximaciones al cine, no creemos desatinar al tomar un derrotero en nuestra exposición fijándonos en la atención dispensada por André Bazin a Orson Welles. El interés de esta lectura se ve sin duda acrecentado por la imposibilidad para Bazin de advertir las consecuencias directas que había de tener la revolución wellesiana para la comprensión de las escrituras modernas.

BAZIN, WELLES Y EL CINE AMERICANO

No fue el cine americano el lugar en el que tomara más sólido cuerpo la teoría baziniana. Una prime-

ra lectura de sus textos pone de relevancia que la mirada militante de este crítico (la militancia en la crítica el algo encomiable que habría que recuperar de alguna manera) se deslizaba con especial congruencia hacia modelos de representación ajenos al clásico. Renoir, Rossellini el neorrealismo, Stroheim... ocuparon la parte más brillante de sus escritos y - aún hoy resulta difícil trascender sus conclusiones. (5) Es ésta una de las más fecundas aportaciones de Bazin: suscitar una mirada hacia modelos cinematográficos que no toman como referencia el cine clásico - sin por ello desconstruirlo, ni se inscriben en él - ni lo desmienten ni transgreden.

Pues lo escurridizo de los cineastas antes citados tuvo un excelente análisis en la brillantez de la metáfora baziniana, en su voluntad de apresar antes una 'metafísica' que brindar una bien estructurada conceptualización, por más interesante que resulte en la actualidad ubicar tales juicios críticos en un discurso distinto.

Precisamente por ello, la 'verdad' en cierto modo redentora que anida en las posturas de Bazin y que él denominó 'realismo' no casa sin violencia en el cine americano. Si dejamos de lado el caso Chaplin, quien convoca otra serie de fenómenos, las tesis de Bazin son pregnantes a esta dificultad. Tomemos como ejemplo significativo -y, si pudiéramos decir, extremo- el tratamiento que el crítico realiza de la obra

de Alfred Hitchcock.

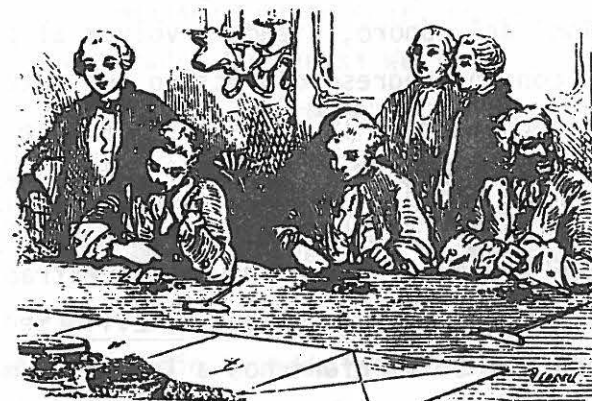
Este realizador, que despertó siempre las más entusiastas adhesiones de los discípulos de Bazin, es abordado por el maestro con un gesto de desconfianza que podríamos deslindar en un reconocimiento y una displicencia. Reconocimiento: Hitchcock es 'el más hábil realizador del mundo'. Su dominio de la técnica es absoluto; pero -y he ahí la displicencia- su técnica no deja ni un resquicio al azar, recae insistentemente en el fuego de artificio. ¿Sería inexacto leer en este reproche al 'decorativismo' hitchcockiano un deseo de postular la producción de un excedente, de un 'grano' que el manierismo hitchcockiano no podía ofrecer desde sus precisos cálculos matemáticos? Esta actitud de filigrana en las fronteras de lo clásico puede ser resumida, para Bazin, en una frase, que es a la vez un reproche: Hitchcock escribe en cine. Y esto es lo que no puede serle tolerado. Ningún espacio dejado al azar, a la irrupción de la 'vida', al 'découpage' en el equívoco pero interesantísimo sentido en que fue utilizado por Bazin y que inaugura una nueva concepción de la puesta en escena. De ahí que la noción de 'humor' sea una de las piezas clave que permita la reivindicación de la etapa inglesa del realizador, algo que el espíritu positivo americano había de arruinar en su demanda verosímil. Una frase de Hitchcock("I try to achieve the quality of imperfection") lleva al crítico a esta deducción:

"Creí comprender que la calidad en cuestión era la perfección americana (que falta al cine europeo) y la 'imperfeción el margen de libertad, de imprecisión, digamos humor que señala para Hitchcock la superioridad de las condiciones del cineasta inglés."

(6)

Esta serie de reservas resultan bien comprensibles desde el entramado de las teorías bazinianas y no suponen en medida alguna debilidad de su horizonte crítico. Y, sin embargo, el hermoso librito que Bazin dedicara a Orson Welles da muestras de un entusiasmo que no puede dejar de sorprendernos. En síntesis, Bazin sitúa hacia 1937 una profunda renovación del cine, justo en el instante en que el clasicismo alcanza su perfección y equilibrio máximos. En el centro de este vuelco que había de producirse en los años venideros militan dos films llamados a dar origen a la modernidad: La Règle de Jeu (Jean Renoir, 1939) y Citizen Kane. Su convergencia parte de dos tipos de razones: la significación moral y la técnica. Y Bazin se apresta a indicar que en el segundo de ellos "existen, entre las posturas formales adoptadas y la significación del film, tantas inevitables conexiones que el afán de asombrar y de singularizarse parece infinitamente menos probable que la necesidad de recrear un lenguaje apropiado capaz de

plasmarse en la pantalla unas realidades nuevas" (7). Este es el punto central que debiera equiparar el valor 'renovador' de Welles y Renoir y podríamos partir de él para una indagación. Porque si Bazin presenta una correspondencia entre significación moral y medios técnicos empleados en la obra welliesiana, esto se logra al precio de algunos equívocos que con vendría separar siquiera sea por un esclarecimiento mayor.



¿Cómo podría ser definida la visión welliesiana? - Visión Infernal - dice Bazin. Visión que responde a una concepción shakespeariana en su sentido de ambigüedad moral. En suma, se habla aquí de la inocencia del pecado (8). Ahora bien ¿cuáles son los medios técnicos que concuerdan con tal concepción? El contrapicado, que apoya la mirada de abajo a arriba, y el estiramiento de la imagen, el cual refuerza un

clima intensificador de tensión plástica. No negaremos el acoplamiento de los términos puestos en juego por Bazin. Pero su insistencia en reivindicar la ambigüedad producida por estos mecanismos significantes unidos al recurso del plano-secuencia debe ser modificada por el propio autor al abordar films mucho más fragmentados. Si -como el crítico señala- el plano fijo de Orson Welles es una etapa decisiva en la 'evolución del lenguaje cinematográfico', el cual, -tras haber pasado por el 'montaje' del mudo y la 'planificación' del sonoro, tiende a volver al plano fijo, pero con un progreso dialéctico que integra todas las conquistas de la planificación en el realismo del plano-secuencia, ¿qué decir del montaje corto del que participa Othello (1949-1952), del violento estallido del encuadre que provoca la extraordinaria movilidad de la cámara en Touch of Evil (Sed de mal, 1957-1958) por sólo referirnos a los casos más famosos? O bien ¿acaso en The lady from Shanghai (La Dama de Shanghai, 1946-1948) o Macbeth (1947-1948), que no recurren al plano-secuencia ni al plano fijo típico, se diluye la voz reconocible de Welles? O incluso aquellos films que Bazin no pudo ver -en particular Fake (Fraude, 1973-1975)- contradicen la mirada wellesiana por el mero hecho de estructurarse en torno a un montaje ultrafragmentado?

Así pues, al aproximarse al cine de Welles, las tesis bazinianas han perdido lo más original que po-

seian: una 'metafísica'. Esta sería un lugar de paso para el cine de Renoir o Rossellini, susceptible de recuperación por una concepción de la puesta en escena más elaborada (excedentes del cuerpo del actor, -acentralidad de la composición, equivocidad de la -planificación). Sin embargo, la rareza que supone para el cine americano de 1940 la figura de Welles conduce al crítico francés a un grave error: el decorativismo. Pues son los procedimientos de composición (y ni siquiera todos ellos) los que están llamados a definir la semejanza con Renoir, no la textualización de su mirada. Porque si Welles y Renoir utilizan la profundidad de campo en su dispositivo enunciativo, aquello que los separa es precisamente lo último: la mirada, la enunciación. Absoluto centramiento de la imagen en Welles: la profundidad de campo con Gran Angular, el acentuar las líneas de fuga, produce una visión trabada y articulada donde la disposición de los primeros planos y planos de fondo, -la interpretación de los actores y dirección de los mismos cierran los planos estableciendo precisas situaciones trágicas en el interior del cuadro sin que nada sea capaz de exceder la unidireccionalidad de -una composición geométrica. Estos planos que no admiten descentramiento ni excedente alguno, hablan mucho antes que de los elementos ficcionales es que contienen de la voz que los sustenta, una voz ostentosa que, precisamente, para mejor subrayarse recurre a -

un dispositivo retórico poco habitual. Tiranía de la composición, de la dirección de actores; pero tiranía también de la concepción del espacio escénico, el cual se trata de 'irrealizar' (invirtamos la decisión baziniana) para mejor estructurarse como discurso que habla del drama de una omnipresencia. Así la cámara inquisitorial de Welles: nada puede detener su frenesí. Los acontecimientos, la ficción son presa para la mirada del espectador -y no podría ser de otro modo- de la mirada que los construyó. El espectador sólo puede participar del relato entrando por el mismo lugar que se le impone y en este proceso la voz del autor se enuncia la primera: nos hallamos frente a un sujeto de la enunciación que nos habla de..., no un enunciado tras el cual emerge apenas quien lo sostiene. Por todo ello, ni el pacto enunciativo de los años treinta ni el constante apurar fronteras de un Hitchcock, Sirk, etc. son posibles ni operativos al dar cuenta de Welles. Pero, del mismo modo, tampoco el malditismo que excluye del sistema de producción, pues la noción de 'autor', merced a Welles, será, de modo menos absoluto, una considerable huella del cine americano de los años 40-60.

¿En qué caso se encuentra Renoir? En su cine, la profundidad de campo obedece a una concepción del espacio escénico plagada de intervalos y fisuras: fisura del actor respecto al personaje, de aquél respecto al decorado, fisura de éste respecto a la cámara.

Todo ofrece una resistencia especial a la tiranía de la representación. La mirada -Requena lo vio con lucidez (9)- se desliza en un campo no clausurado (de ahí deriva la fuerza del fuera de campo en los films de Renoir). De descentramiento se trata. Pero descentramiento que opera muy cerca de lo que Bazin con singular imprecisión denominó 'realismo': irrupción de la vida y el azar sin por ello denegar que se trate de una representación, subrayada en múltiples ocasiones por el propio Renoir. (Textos de André Bazin atestiguan, contra lo que suele pensarse, que este crítico jamás equivocó el carácter de representación que posee un encuadre, un plano o un film).

De modo que la convergencia Renoir/Welles se advierte como puramente decorativa o, mejor, sólo puede residir en algunos aspectos formales. Estos rasgos comunes proceden del hecho de que un uso autónomo de la cámara (sin plegarse a la movilidad interior del cuadro ni a la mera descripción), una planificación en profundidad de campo, etc no son demasiado frecuentes en el cine de la época (escasos son los autores que la utilizaron sistemáticamente en el período del sonoro: William Wyler casi como 'rara avis'). Pero tan sólo es esto lo que avala la coincidencia: una diferencia común respecto al más codificado cine clásico. La función textual no puede, por el contrario, divergir más. La mirada de Welles y la de Renoir distan abismalmente y esto es precisamente

lo que Bazin no tuvo presente pese a haber captado - con singular belleza y precisión la del segundo.

Bazin pronuncia, con todo, una afirmación que no parece insostenible: Welles pone en la picota las estructuras clásicas (10). Afirmación suficientemente extrema para merecer ser esclarecida. Ello, en primer lugar, nos devuelve al reconocimiento de la distancia que separa a Welles de Renoir o Rossellini, - ya que éstos -lo dijimos con anterioridad- no se inscriben ni como detractores ni como acólitos del Modelo de Representación Institucional, sino que se ubican más bien como alternativa cinematográfica al mismo (y conviene aclarar que entre Renoir y Rossellini existen múltiples diferencias que no toca al caso - ahora estudiar). Preguntémonos en qué medida y con qué dispositivo quiebra Welles el cine clásico.

Partamos de lo establecido hasta aquí: la escritura welliesiana, pese a los matices en los que es necesario indagar, se asienta sobre la relativa virginidad de ciertos recursos retóricos sólo en lo que éstos sirven a una fórmula textual abiertamente discursiva que permite visibilizar y reconocer mejor al sujeto de la enunciación. El espacio del plano fijo en Citizen Kane, la combinatoria movilidad de la cámara/espacio en profundidad/dirección de actores en el célebre baile del salón de los Amberson, (The Magnificent Ambersons, traducida entre nosotros por El cuarto mandamiento, 1941-1942), el corte brusco de -

Othello o Fake o la rítmica y endemoniada movilidad de la cámara, apoyada en grúas continuas, en Touch of Evil (11), el recurso a la interpretación histriónica del actor en The lady from Shanghai no se oponen entre sí ni responden a constricciones de la producción. Dejando de lado que Welles no renuncia jamás a ninguno de estos procedimientos en film alguno, sino que sólo privilegia por momentos unos respecto a otros, aclaremos que su función textual -pese a la variedad aparente- es idéntica: enunciar la voz propia. Y para ello es imprescindible denegar el naturalismo de la interpretación como el borrado de la enunciación o la verosimilización de la angulación o la preferencia por la frontalidad en el emplazamiento de la cámara, tanto como la iluminación directa. Y -sólo por esto- Welles pone en la picota las estructuras clásicas, un sistema de planificación que, plegado a la transparencia o con tímidas o algo más audaces irisaciones, se prodigaba por el cine americano de los años treinta (y aun mucho más adelante). No son, con todo, los recursos utilizados por Welles una absoluta novedad en su contexto previo -si exceptuamos el Gran Angular-. Es su gramaticalización lo que se condena y, por ende, lo que mejor definirá al cine de Welles y a su sujeto de la enunciación ha de ser la sistematicidad del exceso en su uso o, dicho con otras palabras, la transformación de esta batería retórica en escritura. Exceso que -no cabe duda- reaviva la mirada. Pero que no pone en entredicho -

más que un borrado del sujeto de la enunciación, jamás la capacidad de tal batería para dar cuenta de las cosas. Hay, en suma, una confianza en el lenguaje, como señaló Jesús G. Requena (12).

Fue -ahora que se ha extinguido esta voz podemos decirlo- un soplo de modernidad que aquejó al cine americano de 1940 y que inauguró simbólicamente nuevos conflictos -y, por ello, una nueva etapa de su trayecto-. Pero su recuperación por las escrituras modernas -a diferencia de Renoir y cierto Rossellini- resulta sumamente problemática. Tal vez la mayor virtud de Welles consistiera en transformar la voz prohibida -la del autor, del director, frente a la del estudio, del productor- en operación textual. Es, en suma, de un cuerpo de lo que en el cine de Welles se habla, pero de un cuerpo todavía preso bajo una mentalidad y un nombre, bajo la tiranía de la representación o del lenguaje.



NOTAS

- (1) Toubiana sentencia: "Nosotros no conocíamos a Welles, sólo huellas de Welles. Todos los testimonios sobre él, los que sobreviven tras su desaparición como los que hablaban durante su vida, dicen poco más o menos esto: de él, de su cine, del mundo imaginario en que vivía, no hemos tenido derecho más que a una ínfima parte, la invisible de su iceberg" (p.17). Bastaría escribir EL para recordar a alguien vagamente conocido por el lector. Ello si no recurriera Toubiana a la comparación de Welles con... Pulgarcito (sic!). Bill Krohn, por su parte, no halla mejor símil para el realizador que el Sol complaciéndose en una cinefílica referencia al mayor Amberson.
- (2) Es preciso dejar sentado que estos procesos se originan y se hallan muy avanzados ya en la década de 1910. La revolución del sonoro fue, sin embargo, esencial para la (re)estructuración de la producción, fortalecimiento de los estudios y estabilización de una política de géneros que obedecía a un cuidadoso cálculo del público.
- (3) Resultaría imposible hacer una historia, por so-mera que fuese, del cine americano de los años treinta sin conceder una importancia central a esta figura del productor, no siempre tan negra

como se viene suponiendo. Unas agudas reflexiones sobre este aspecto se encuentra en el texto de Francisco LLINAS "La mirada del autor", de próxima publicación en la Revista CONTRACAMPO.

- (4) Entrevista con Orson Welles por André Bazin, Charles Bitsch y Jean Domarchi, recogida en BAZIN, A.: Orson Welles, Valencia, Fernando Torres, 1973, p.133.
- (5) También la crítica de arte y la estética han cedido al peso de dos actitudes en cierto modo complementarias -la clásica y la vanguardista- pues, desde sus extremas diferencias, contribuyen a conectarse en su tratamiento del único polo de referencia, a construir o destruir (cierto Brecht o el dadaísmo, comprendieron con mayor fortuna que la vanguardia restante, la nueva cultura de masas).
- (6) BAZIN, A.: Le cinéma de la cruauté, París, Flammarion, 1975, p.167 (un artículo titulado "Hitchcock contre Hitchcock").
- (7) BAZIN, A.: Orson Welles, ya cit., p. 62.
- (8) Una hermosa cita a propósito de Macbeth es suficientemente explícita: "Una prehistoria de la consciencia al nacer del tiempo y del pecado, cuando el cielo y la tierra, el agua y el fuego, el bien y el mal, no se han diferenciado aún nitidamente. Macbeth está en el corazón de este -

universo equívoco, como su consciencia naciente, a imagen de cieno, mezcla de la tierra y del agua, en el que el encantamiento de los brujos lo han sumergido" (BAZIN, A.: Orson Welles, ya cit., p. 87).

- (9) REQUENA, Jesús G.: "La fractura de la significación en el texto moderno" en CONTRACAMPO N°28, Madrid, 1982.
- (10) BAZIN, A.: Orson Welles, ya cit., p. 64.
- (11) Véase un análisis detallado de la secuencia inicial de este film por nosotros mismos en EUTOPIAS 1-2, Valencia/Minnesota, invierno, 1985, con el título "Montaje del espacio/espacio del montaje."
- (12) REQUENA, Jesús G.: "La modernidad (?) de Ciudadano Kane" en CONTRACAMPO N°34, Madrid, 1984.

