

## DECOSTRUYENDO A CHARLY KANE

Escribía Truffaut que hasta Welles no había habido un genio del cine sonoro. Todos los anteriores genios se habían curtido primero en el silente y después dieron el paso al cine hablado. Welles, debutante en el año 41, crea, según afirman los *cahiers*, el cine moderno. Un cine adulto, un cine puro, de planos secuencias, alternativo, contrario al “teatro filmado”, contrario al cine-guión, que subraya con una retórica infantil todos los trechos y las consecuencias dramáticas de una historia (véase Cukor, véase Leisen).

Los franceses se confundieron en algunas cosas. Ellos tenían a Capra o a Ford (no a Hawks, curiosamente) como “filmadores de guiones”. Pero nadie es perfecto. Cualquiera advierte que entre los unos y Welles hay un salto. Un salto de pretensión, de megalomanía. En *Ciudadano Kane* el director dice “¡eh, estoy aquí!”, a lo largo de todo el metraje. En Welles y en concreto en esta película encontraron inspiración todas las nuevas poéticas y megalómanas generaciones del cincuenta: Rossen, Aldrich, Losey, Ray...y los *cahiers* encontraron en el inmenso y añorado Orson Welles un paradigma para su teoría del autor.

Así que Orson Welles buscaba ser un genio y de paso experimentar con el cine. Uno asiste a su chorro de imágenes como si fuese Méliès, o Vertov, construyendo el cine desde el origen mismo. Por eso tiene ese algo solemne y frío. *Ciudadano Kane* tiene algo de laboratorio. Ciertamente la película sigue siendo espectacular e inimitable, inagotable y lírica. Uno ve tal cantidad de películas envejecidas y agostadas por los años que el caso de Welles sigue haciéndose muy chocante. Siempre hay cosas nuevas en esta *ópera prima*.

Bazin habla de las dos primera películas de Welles como un díptico. Frente al clasicismo de *The Magnificent Ambersons* (El Cuarto Mandamiento) aquí tenemos barroquismo puro. Y ambas, juntas, son un completo testimonio de nostalgia infantil y de propensión a la profundidad de campo, es decir, tal y como lo entiende el crítico francés, una propensión al cine “realista” que nada da de masticado. Un cine adulto, como dijimos.

Este ejemplo de *ópera prima* es muy completo. Con toda la vanguardia de *La Huelga*, con todo el melodramático patetismo de *El Halcón Maltés*, con toda la aura poética de *L'Atalante*, compendia todo lo bueno que una primera película puede poseer de cimero y escaso. También podemos decir que esta película es completa con respecto al fantasmagórico universo welliesiano. Es, de hecho, la que mejor refleja el fantasioso e inaccesible folclore temático y formal del genio, un folclore de lo insólito, florido y nocturno. Pasemos pues a las constantes.

Para empezar diremos que esta película refleja ambición de novedad y de despliegue. De expansión. Creo que es una primera nota importante. Usa todos los recursos y los mezcla. Desde el documental con cortinillas, o las escenas de desayuno matrimonial (con rápidas y elocuentes cortinillas), a los preciosistas y pausados, solemnes fundidos, a las grandes grúas (por ejemplo la que sube por las letras de neón del garito de Susan

Alexander, dos veces hacia adelante, una hacia atrás). De los primerísimos planos donde casi se ven los poros de la piel (usados en Cotten en la fiesta que da Kane en el Inquirer) a los penetrantes usos de la profundidad de campo (por ejemplo, recordemos el intento de suicidio de Susan Alexander, con el vaso en primer plano y la puerta golpeada al fondo) o puestas en escena absolutamente teatrales (recordemos los contrapicados que enseñan el techo, por ejemplo en la redacción, ¡imagínese, lector, una película de los años treinta que enseñe el techo, a que no puede!). Hay también metáforas visuales dignas de Eisenstein, como cuando Susan le deja, cuando inicia el mayordomo el último testimonio, que sale, en primer plano, una cacatúa chillando. O la infinita multiplicación borgiana de Kane hasta el infinito con sus espejos contrapuestos, que evoca la posterior pesadilla: *La Dama de Shangai*. Por no hablar también del barroquismo del guión, enormemente compuesto, fragmentado por piezas y referencias internas, con una estructura en la que incluso se filman, desde perspectivas diferentes, hechos idénticos (por ejemplo, la ópera que canta Susan Alexander, contada desde el palco, cuando la narra Leelan, y desde el escenario cuando la narra Susan).

Y todo con precisión y rapidez de imprenta industrial para crear un ambiente. Nada más lejos de ser una película lenta, como he oído a veces. Es una película de ambiente, un ambiente lunar, desolado, que también vemos en su versión de *Macbeth*. Un ambiente inhóspito que contiene acciones imparables, que se suceden unas con otras, con perfecto sentido dramático (sentido de cine). Porque sobre la acción las películas de Welles son películas de ambiente, todo está hecho: el carácter imparable de sus personajes y el clima de su mundo. Una vez que traspasamos el “No Trespassing” del inicio y franqueamos las fronteras de Xanadu, la atmósfera lunar, los angulares, los contrapicados, los manchones de sombra se ciernen aplastantes. *Kane* se ciernen aplastante igualmente sobre sus personajes. Welles, en persona y en metáfora, busca expandirse y aplastar.

Se expande por fórmulas, por trucos, por fotogramas, desde el humor a la comedia. ¿Alguien ha visto que se toquen más resortes que en una película como *Campanadas de Medianoche* o en *Sed de Mal*? El resultado es inevitablemente barroco (salvo en su segunda película, su película clasicista, compleja, no obstante). El barroquismo sugiere siempre, necesariamente, una postura escéptica del mundo y de la apreciación de su orden. Pues es una visión cargada de artificio, y busca un artificio detrás del artificio. El mundo es en Orson Welles laberíntico y equívoco. La mentira es uno de los grandes temas de este autor.

El barroquismo está en Sternberg, antes de Welles, y en Wyler, también en Ophuls, pero aquí la máscara, el engaño, están más a flor de piel. El espíritu grande e irónico, burlón de sus héroes los incita a jugar, pero dentro de un juego que apenas conocen. El engaño lo anega todo. El mismo protagonista es equívoco. Welles siempre fue muy aficionado a esconder su pequeña y redonda nariz en prótesis de coña, así lo encontramos encarnando al teniente Quinlan, o a Mr Arkadin.

El mismo Kane es una noticia indirecta. Sólo lo contemplamos directamente al morir. Nada más. Lo demás son testimonios. Memorias. Y si uno se fija se ve que unos relatos insisten más en unos aspectos y otros en otros. Su infancia, con esa nieve (infancia y nieve es otro binomio que vemos en *The Magnificent Ambersons*) de bola de cristal. Su infancia encerrada en una bola de cristal. Pues de esa misma nieve y de esa misma casa

de madera que sujetaba el gran magnate cuando muere nos da constancia el primer testigo en sus memorias. En el principio, al parecer, encontramos la clave, pero no lo sabemos. El trineo primero que tiene el jovencito Charles con el que golpea a aquellos que van a separarle de casa. Después los del banco le regalan otro trineo por Navidad, pero no es su Rosebud.

Dos apreciaciones: en primer lugar se atisba fácilmente que su infancia no fue una infancia feliz. Si su madre le separa de ella es precisamente porque, tal y como se ve en el atractivo tercer plano de esa escena (es una escena hecha a base de planos secuencia, el primero, por ejemplo, empieza con el niño jugando, y con la evocadora partitura de Hermann, y se desliza al interior de la casa) su padre le maltrata. Con lo cuál se entiende aquí la idea de la infancia como algo que por haberse perdido jamás volverá (dice Bernstein: no quiso a nadie, salvo a su madre, quizá). Bazin interpreta esta infancia nevada como la infancia perdida de Welles, niño prodigio, forzado a ser mayor un poco antes que los demás. Además nótese que sus padres murieron, ambos, muy pronto y que él, gran hombre como Kane, era hijo único. Grande y solo. ¿Hay algún personaje más identificable con Kane que Welles? Hearst, quizá. Por cierto se le menciona: ¿qué le diferencia a Kane de Ford o de Hearst?, dice el periodista después del documental, en la semipenumbra.

La cuestión es que en parte, su propio anhelo de lo perdido (“Kane fue un hombre que lo perdió todo”, pero que antes lo tuvo que ganar, se entiende, es, digamos, un nostálgico) le hace mitificar lo pasado por ser pasado. El gran engaño de la soledad, al final, en esta película artificiosa y llena de fuerza de voluntad, todo se cambia, todo es como plástico, todo cambia: ¿no es acaso un autoengaño?, ¿un equívoco?, ¿una trampa?, ¿una excusa?

El segundo apunte, quizá el más relevante. Quizá el “mensaje”, como dicen, el verdadero “mensaje” clave de esta historia es que no hay clave. Escepticismo como clave. La realidad de Kane es un puzzle, y el arranque del filme una simple trampa. Lo dice el protagonista anónimo que nunca vemos (recordemos que Welles planeó por un tiempo una versión de *El Corazón de las Tinieblas* con un protagonista anónimo que registra su mirar con una invariable toma subjetiva), decía, el protagonista, el periodista encargado de buscar el porqué del Rosebud lo advierte con claridad al final, en la conclusión: es una pieza del rompecabezas. Ninguno de los testimoniantes sabía una palabra del tal Rosebud. Ellos cuentan su historia gratuitamente. Y todo resulta un gratuito artificio. ¿Quién era Kane?, se preguntan mucho a lo largo de la historia. Kane era, sobre todo, un hombre de carácter (como buen personaje trágico) y equívoco. Y solitario. Tres características del wellesianismo. Asumir o creer más cosas es demasiado.

La vida (desastrosa) amorosa viene contada, sobre todo, a través de Leelan, su viejo amigo, y a través de Susan, su segunda mujer (la primera murió con el hijo en un accidente de tráfico, suceso que, por cierto, sólo viene contado por encima en el documental). Nuevamente hay artificio. Leelan relata una historia (todo lo que se refiere a sus infidelidades y la tensa escena de su mujer frente a Susan y a su adversario) que nunca vio de primera mano. Leelan cuenta cómo su propio carácter le lleva a la perdición. La voluntad de Kane era la expresión total de su amor propio. No podía dejarse condenar, se debía condenar él mismo. Acepta un papel de juez/penitente, como

se dice en *La Caída*. Así dice “Soy Charles Foster Kane” cuando le tienden la trampa política y el rechaza salvarse. Se reafirma.

La emotiva y compleja relación con Leelan termina también con un Welles terminando una crítica teatral que motiva el descuido de su amigo. Su espíritu dominante, que aflora hasta límites mórbidos en el caso de Susan Alexander, de la que quiere hacer una cantante, se vuelve a llevar el chasco del fracaso. Destacaría tres escenas en esta anteúltima parte: la escena con el profesor de canto. Que es preciosa. Cuando el maestro dice que es imposible pero Kane le impone continuar y termina, mal que bien, su aria. La escena en la que ella, después de su intento de suicidio, le dice lo indescriptible que es sentir que un público te rechaza (a pesar del poder del magnate). Y la del abandono. En la que ella le recuerda aquello de “Yo soy Charles Foster Kane, y a mí nadie me abandona”. Esta vez es abandonado Kane, pierde en los embates del amor. El rabioso gran hombre destruye el cuarto, cada pared. Y el espectador contempla al viejo (¡qué bien sabe moverse Welles como un viejo, un enorme viejo!) destruyendo, a su ritmo, todo el cuarto. Sólo queda ya decadencia y caída.

Esta película está llena de ritmo y de testamento filmico. Aunque sea en forma de testamento ficticio de unos personajes ficticios. Unas memorias falsas (volviendo a la constante en Welles de la verdad y la mentira, véase *F for Fake*). El ausente pero constantemente presente Kane era un puzzle con miles, infinitas piezas sueltas como infinitos son sus reflejos en los espejos contrapuestos, como un cristal roto en miles de pedazos donde cada pedazo es un mundo trágico de diálogos inolvidables (: “-¿Qué hubieses querido ser Charles? -Todo lo que usted odia.”). Melodrama puro. Siempre me queda la imagen de Kane aplaudiendo a su diva en la oscuridad tétrica de su palco, en su ópera propia, azotando una mano contra otra con todas sus fuerzas, hasta que no se oye más que su propio aplauso. Welles consiguió calcar a un viejo orgulloso con sólo 26 años y una nariz de plástico.