



El lenguaje según Orson Welles

Fabián Soberón

Hollywood no está mal,
son las películas de
Hollywood
las que están mal.
Orson Welles

Citizen Kane

Entre tinieblas, una mansión inmensa se eleva en la montaña. Los carteles avasallan, las sombras intimidan y la voluptuosa reja impide el paso a cualquier transeúnte despistado. En el interior de la casa, un hombre, que acaso respira con dificultad, es asistido por una enfermera. Las luces de la casa se apagan. Antes del fin, el hombre, sin que podamos ver su cara, dice una palabra imposible, utópica, indescifrable: *rosebud*.

Este es el comienzo de la película *Citizen Kane*. Welles fue el único que pudo concitar la atención de los estudios de Hollywood con un proyecto ambicioso que rozó, desde sus inicios, la megalomanía y el fracaso. Welles fue el único que pudo rodar la historia de un hombre que sintetiza el éxito personal y la ruina, el poder y la caída, el sueño americano y el desprecio del sueño, la ilusión y la muerte misteriosa [1]. Welles rodó una historia compacta, realista, fantástica, innovadora y cruel. Acaso estos rasgos disímiles justifiquen su ingreso en la galería de la historia.

El hombre que sabía demasiado

Como sabemos, Orson Welles fue un personaje múltiple que encarnó, como pocos, los hábitos de Proteo. Fue director de teatro y de cine, guionista, escritor, actor y escenógrafo. Cautivó, como nadie, el sistema cerrado y conservador de Hollywood con su película *Citizen Kane*: narró la vida de un millonario que todavía vivía cuando se filmó la película. [2]

La estética [3] de Welles oscila entre la megalomanía, el amor desenfrenado por Shakespeare, el manierismo ultrapersonal, el cálculo obsesivo de la imagen y las escenografías grandilocuentes [4]. Para un autor que posee un espíritu barroco casi como un instinto, la realidad es menos una certeza que un secreto. El mundo tiene la forma de un laberinto y no de un desierto o de una pizarra clara y distinta.

En sus películas combinó espejos, profundidad de campo, ángulos exagerados, espacio abierto, una versión del claroscuro, laberintos visuales, personajes deformes, teatralidad, luces falsas, sombras invasivas, expresionismo, edificios monumentales, la repetición de formas como una manía y una concepción de la sociedad y del lenguaje. Hacia 1940, al rodar *Citizen Kane*, además de narrar la historia de Charles Foster Kane con un montaje osado y de inscribir la historia en una combinación extraña del policial blanco y negro, lanzó, en los metrajes extensos de la película, una teoría del lenguaje. Hacia el final, Thompson dice: una palabra no puede explicar la vida de un hombre [5].

El investigador no postula que el lenguaje condense o agote lo real. La palabra no es la cifra sino la opaca versión de los hechos indescifrables de la compleja y vertiginosa vida de Kane.

El ciudadano y el policial

La historia, que es pródiga en invenciones, nos ha entregado dos variantes del género policial [6]. Esas versiones o distorsiones se han iniciado en la literatura pero rápidamente han sido captadas por la industria cinematográfica. Las variantes del policial son, como se sabe, el blanco y el negro [7]. Tradicionalmente se ha visto en el policial blanco una estética racionalista y, en el policial negro, una ética del capitalismo. Pero, ¿qué filosofía del lenguaje proponen las versiones del policial?

El blanco [8]

1) El policial inglés (que curiosamente fue inventado por el norteamericano Edgar Allan Poe [9]) profesa una poética esteticista, o sea, una estética menos interesada por la realidad social que por las construcciones de la razón o del lenguaje literario. Sin embargo, la teoría del lenguaje de la novela blanca es realista. Es decir, el detective Sherlock Holmes cree que la razón puede alcanzar la verdad. Los detectives de la novela blanca están convencidos de la capacidad racional del hombre para descubrir la verdad. El hombre, sostiene un investigador de la novela blanca, puede, a través de sus deducciones, atrapar la esencia de lo real. La realidad posee una estructura lógica o racional y el detective busca develar el secreto.

El negro [10]

2) El policial negro norteamericano muestra una estética realista, una poética asociada a los hechos y a la realidad social. Pero contrariamente a sus supuestos poéticos, su teoría del lenguaje no es realista sino escéptica (o cínica). Los personajes de la novela negra no creen en la transparencia de los hechos o en la claridad de la realidad. Más bien creen que el lenguaje, las pistas, las huellas o las investigaciones no agotan lo real. Para un policía o para un ladrón del policial negro, el secreto del crimen siempre queda abierto y la cadena del crimen se bifurca de manera insospechada.

Peor aún: la lógica del crimen escapa a la lógica racional. La esencia de la realidad criminal no puede ser captada por el lenguaje ni por la razón humana. La novela negra dice: el hombre ha creado el sistema social que lo condena a repetir un misterioso ciclo de horror y muerte. Los crímenes serán descifrados pero el problema fundamental quedará sin resolverse. Hay algunas pistas ciertas pero el conflicto subterráneo permanecerá.

¿Qué tipo de policial propone *El ciudadano Kane* de Welles?

Welles toma del policial blanco la investigación del enigma. Thompson se ocupa, acaso como un Holmes menor y desencajado, de indagar en las pocas pistas la vida de Kane. Sin embargo, la idea que Welles tiene de la realidad y de la vida no parecen coincidir con la estética del policial inglés. Contrariamente, Thompson se frustra en la investigación y lo confiesa de una manera ejemplar. En este sentido, Welles se acerca a la concepción del policial negro. *Citizen Kane* es, entonces, una extraña combinación del policial blanco y negro. La película mezcla las variantes del género y alcanza una narración que destruye la taxonomía. Esta situación convierte a la película en una temprana refutación de la clasificación. La teoría del lenguaje de la película no solo va más allá de la teoría del policial inglés sino que, además, exagera la teoría del policial negro. *Citizen Kane* lleva a un extremo nihilista [11] la teoría del policial negro. Welles propone un enigma y también niega la capacidad racional para

resolver el enigma. El lenguaje no solo no puede revelar el secreto sino que nunca lo logrará.

La palabra no es la cifra

En la última secuencia de la película [12], una serie de personajes conversan en un salón poblado de objetos diversos. Kane ha muerto y su riqueza es ahora el mar de huellas de un fracaso. Uno de los hombres, Thompson, dialoga con un grupo de personas.

¿Qué es rosebud?, dice la mujer.

Fue lo que dijo cuando estaba muriendo, dice uno del grupo.

¿Alguna vez averiguaste lo que significaba?, dice otro.

No, no lo hice, dice Thompson.

¿Qué averiguaste sobre él?

No mucho, en realidad, dice Thompson.

Qué has hecho durante todo este tiempo, le recrimina.

Si descubrieras lo que significa rosebud seguro que todo se podría explicar, añade la mujer.

No, no lo creo, dice Thompson. Era un hombre que tenía todo lo que quería y que luego lo perdió.

Thompson se queda callado por un momento. Piensa lo que ha dicho y vuelve a hablar.

Quizás rosebud fue algo que no pudo obtener o algo que perdió, por lo que no habría explicado nada, dice.

Inmediatamente, Thompson agrega una frase única en la sinuosa historia del cine. Agrega, con el tono sentencioso de un aforismo, la condensación de una filosofía del lenguaje. Dice Thompson:

“No creo que una palabra pueda explicar la vida de un hombre. Supongo que rosebud es solo una pieza en un rompecabezas. Una pieza perdida.”

Mientras Thompson dice lo que dice, la cámara se aleja de la escena. Vemos, desde el lento ángulo picado, los objetos diseminados de la vida de Kane. La cámara se mueve en un travelling sutil y el plano general convierte a las huellas en minúsculas pertenencias, en figuras desperdigadas de un mundo inabarcable. Welles parece decir que esos objetos esconden un secreto. Son la cifra de la vida de Kane. Son la síntesis mezquina del fin de una vida, son la ruina de una vida exitosa que ha terminado en un fracaso. La cámara se queda en ese vasto mundo de objetos inanimados y la toma muestra la inevitable sensación de desolación.

Vuelvo a las últimas palabras del investigador. Thompson dice que una palabra no puede explicar la vida de un hombre. El lenguaje es incapaz de contener la realidad.

Acaso como Kant o como Nietzsche, Thompson considera que la realidad es una equis o una cosa en sí. En la filosofía opuesta al realismo, Orson Welles sostiene que aunque se hubiera encontrado alguna pista sobre el significado de *rosebud*, la conexión de esa misteriosa palabra con el mundo es desconocida. Aún más: el guionista usa una metáfora reveladora. Compara a la palabra con la pieza de un rompecabezas. La palabra es la pieza; el rompecabezas es el mundo. Como el rompecabezas, la realidad misma ofrece dificultades para ser comprendida o descifrada. Y *rosebud* es una pieza con un agravante insalvable. La palabra que pronunció Kane (en el momento aciago) es una pieza perdida.

En la última frase de Thompson está cifrada una concepción nihilista o escéptica del lenguaje. Como un discípulo lejano del griego Gorgias, Welles sostiene: “nada es. Y si algo es, no puede ser conocido. Y si algo es y puede ser conocido, no puede ser comunicado”. O sea: si algo es, no puede ser dicho, no puede ser comunicado a través del lenguaje.

El frustrado detective Thompson ha buscado, denodadamente, descifrar la opulenta y confusa vida de Kane. ¿Y qué consiguió?

Nada.

Tal vez el encanto de la película de Welles esté asociado a la capacidad de postular un enigma y de sostener, al mismo tiempo, la teoría que niega rotundamente la resolución de ese enigma.

Bibliografía

Cabrera Infante, Guillermo. 1997. *Arcadia todas las noches*, Ed. Alfaguara: España.

Giardinelli, Mempo. 1997. *El género negro*, Ed. Op oloop: Córdoba.

Piglia, Ricardo. 2000. *Crítica y ficción*, Ed. Seix Barral: Buenos Aires.

Piglia, Ricardo. 1999. *Crímenes perfectos*, Ed. Planeta: Buenos Aires.

Link, Daniel. 2003. *El juego de los cautos*, Ed. La marca: buenos Aires.

Alsina Thevenet, Homero. 2006. *Historias de películas*, Ed. El cuenco de plata: Buenos Aires.

Aumont, J. y otros. 2004. *Estética del cine*, Ed. Paidós: Barcelona.

Gubern, Roman. 1998. *Historia del cine*, Ed. Lumen: Barcelona.

Borges, Jorge Luis y Bioy Casares, Adolfo. 1998. *Los mejores cuentos policiales*, Ed. Emecé: Buenos Aires.

Gamero, Carlos. 2006. *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*, Ed Norma: Buenos Aires.

Platón. 1985. *Gorgias*, Ed. Aguilar: España.

Notas:

- [1] Cabrera Infante escribió el mejor ensayo sobre *Citizen Kane*. Anotó: “*El ciudadano* es un paradigma de esta ambigüedad creadora: en ciento diecinueve minutos de narración cinematográfica es a la vez una apología de un capitalista y una diatriba contra el capitalismo... una defensa del individuo y un ataque a la egolatría, un canto a la libre empresa y un réquiem para el último magnate, una loa a la libertad de prensa y una explicación detallada de que esa *rara avis* jamás existió”. Cabrera Infante, Guillermo. 1997. *Arcadia todas las noches*, Ed. Alfaguara: España.
- [2] Alsina Thevenet. 2006. *Historias de películas*, Ed. El cuenco de plata: Buenos Aires.
- [3] Aumont, J. y otros. 2004. *Estética del cine*, Ed. Paidós: Barcelona.
- [4] Para considerar solo un ejemplo de la originalidad de la estética de Welles ver, o volver a ver, la secuencia inicial de *Sed de mal*.
- [5] Esta maravillosa frase es dicha por Thompson en la última secuencia de la película.
- [6] A propósito de esta distinción, Piglia ha escrito un ensayo memorable en *Crítica y ficción*. Piglia, Ricardo. 2000. *Crítica y ficción*, Ed. Seix Barral: Buenos Aires.
- [7] Tal vez esta clasificación haya sido funcional en los comienzos del género. En nuestros tiempos, la taxonomía resulta arbitraria. La película de Welles excede esta división y la supera.
- [8] Uso el adjetivo blanco en clara oposición al adjetivo negro, adjetivo asociado al policial norteamericano.
- [9] En la Argentina, Borges y Bioy Casares escribieron una apología del cuento policial inglés y rechazaron, sutilmente, la variante negra: “Es curioso observar que en su país de origen, el género progresivamente se aparta de su modelo intelectual que proponen las páginas de Poe y tiende a la violencia de lo erótico y de lo sanguinario”. Borges, Jorge Luis y Bioy Casares, Adolfo. 1998. *Los mejores cuentos policiales*, Ed. Emecé: Buenos Aires.
- [10] Mempo Giardinelli ha realizado un estudio minucioso de los orígenes y de la historia del género negro. Giardinelli, Mempo. 1997. *El género negro*, Ed. Op oloop: Córdoba.
- [11] Una teoría nihilista del lenguaje podría ser la consecuencia de las tesis sostenidas por el sofista griego Gorgias.
- [12] Aproximadamente, esta secuencia se inicia en el minuto ciento trece de la película.

© Fabián Soberón: 2007

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

