

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Agnes Moorehead

Autor/es:
Angulo, Jesús

Citar como:
Angulo, J. (1996). Agnes Moorehead. Nosferatu. Revista de cine. (20):60-65.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40961>

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:



donostiakultura.com



Agnes Moorehead

Jesús Angulo

Debutar en el cine a los treinta y cinco años en un papel secundario que se desarrolla en una sola secuencia de menos de cuatro minutos, a su vez una de las primeras del film en cuestión, con lo que esto lleva consigo de desventaja frente a la frágil

memoria del espectador, no parece en sí mismo un comienzo fulgurante. Sin embargo, unas cuantas matizaciones dan la vuelta de inmediato a tanto aparente inconveniente. Para empezar, el film no es otro que **Ciudadano Kane** (1941). Su realizador, nada menos que Orson Welles. Y la breve secuencia, un alarde interpretativo de la protagonista de ese debut: Agnes Moorehead. Por otro lado, Moorehead (que había nacido en Clinton, Massachussets, en 1906) no era una recién llegada a la profesión de actriz. La primera vez que se asomó a un escenario contaba con tan sólo once años y por aquel entonces ya arrastraba una dilatada carrera teatral, que había desembocado en su incorporación al Mercury Theatre, la compañía del propio Welles. Pero volviendo a aquella secuencia de **Ciudadano Kane**, además, en ella se producía algo que a lo largo de su carrera sería bastante habitual: su papel era

breve, pero su protagonismo en ella absoluto. En la piel de Mary Kane mantenía un duelo interpretativo con su compañero del Mercury George Coulouris, anticipando ya uno de esos personajes bruscos y afilados que harían de ella una de las secundarias de más fuerte carácter del cine norteamericano. Se trata prácticamente de un plano secuencia, muy en la línea de las preferencias en cuanto a puesta en escena de su realizador, con tan sólo dos cortes que se reabren con sendos primeros planos de la actriz, tomados con un no menos característicamente wellesiano gran angular. Mary Kane es la dueña y señora de una escena en la que decide, en una recreación más cercana a la de una decimonónica institutriz inglesa que a la de una madre, cuáles han de ser la formación y el futuro de su pequeño Charles Foster. La importancia capital de esta secuencia queda marcada por su último plano, fijo sobre una palabra

grabada en el trineo con el que juega el futuro ciudadano Kane: Rosebud.

Se dice, y es más que probable, que Welles basó el reparto de su primera película en sus compañeros del Mercury porque temía que un elenco de actores experimentados podría ser problemático para un principiante, y joven, realizador. Lo cierto es que la fórmula resultó y varios de los actores de aquella volvieron a estar presentes en su segunda película, **El cuarto mandamiento** (1942). Es el caso no sólo de Agnes Moorehead, sino también de Joseph Cotten, Ray Collins, Erskine Sanford y el propio Welles, aunque en la segunda el papel de éste se limite al de un invisible narrador. Lo cierto es que la interpretación de Moorehead en **El cuarto mandamiento** es, sin ninguna duda, la más memorable de cuantas realizó a lo largo de su carrera cinematográfica. Hay personajes cuya



Ciudadano Kane



interpretación por cualquier otro actor, o en este caso actriz, nos parece impensable una vez retenida para siempre en nuestra retina determinada recreación. Un caso claro es el de Mrs. Danvers, la odiosa ama de llaves de **Rebeca** (*Rebecca*, 1940), de Hitchcock, interpretada de forma insuperable por Judith Anderson (aunque, ¿por qué se me habrá ocurrido este ejemplo?, porque, si lo pienso, no resulta ninguna insensatez pensar que ese papel hubiera supuesto un debut fulminante en las pantallas para Agnes, actriz esculpida física y temperamentalmente para un personaje como aquél). No menos fijado para siempre al nombre de la actriz que lo interpretó está el personaje de la tía Fanny, la frustrada solterona desesperanzadamente enamorada de Eugene Morgan (Joseph Cotten), pero siempre a la sombra de su cuñada Isabel Amberson (Dolores Costello, la viuda de John Barrymore, rescatada por Welles del olvido en el que la había instalado la llegada del sonoro), objeto de los durante tantos años reprimidos deseos de Eugene. El tío Jack (Ray Collins) la describe certeramente ante el insufrible George Minafer (Tim Holt): "Ser sólo la tía Fanny no es tan

agradable como podría parecer. No sé que Fanny haya tenido ninguna ilusión excepto sus sentimientos por Eugene". Sin embargo Moorehead bascula en su interpretación desde esa apariencia callada y resignada hasta la intrigante y despechada Fanny, que siembra la cizaña en el arrogante cerebro de su sobrino George en la magistral secuencia de la escalera, destrozando para siempre la última oportunidad de Eugene e Isabel. Su áspera silueta, su rostro sombrío, su nariz afilada, su mirada inescrutable la convierten en la más poderosa presencia de un film tan inclasificable como maldito (por orden de los productores le fueron arrancados en la

mesa de montaje nada menos que cuarenta y cinco minutos). En la secuencia final (lejos de la que Welles había decidido en principio) la amargada Fanny se ve obligada a escuchar de labios de Eugene su declaración de amor hacia Isabel. Los sucesivos primeros planos de su rostro muestran, a base de leves pero significativas transformaciones gestuales, la frustración, el dolor ya habitualmente reprimido, la definitiva desesperanza, la amargura, la contención del llanto, que culminan en una suave sonrisa indefinible. Por esta interpretación obtuvo la primera de sus cuatro nominaciones al Oscar, aunque por ninguna de ellas recibió el premio de la Academia. No sería ésta su última colaboración cinematográfica con Welles, puesto que, paralelamente a ella, interpretó un pequeño papel en **Estambul** (1942-43), firmada por Norman Foster, pero en gran medida responsabilidad del director de **El cuarto mandamiento**.

Los personajes de Mary Kane y Fanny Minafer no sólo llevaron consigo su lanzamiento en el cine norteamericano. También supusieron un encasillamiento que pocas veces conseguiría transgredir. Desde en-



El cuarto mandamiento



tonces se convirtió oficialmente en una actriz especialmente dotada para sacar adelante personajes históricos. Su figura huesuda, su perfil que parecía especialmente diseñado para ser reproducido en blanco y negro, su voz tendente a la enfatización la convirtieron en una de las grandes "malas" de la historia del cine. Saltémosnos un buen puñado de paradas intermedias: la respetable y egoísta dama que se enfrenta a Claudette Colbert en **Desde que te fuiste** (John Cromwell, 1944); el papel que en **La señora Parkington** (Tay Garnett, 1944) le supuso su segunda nominación al Oscar, que poco pudo hacer frente a la extraordinaria Ethel Barrymore de **Un corazón en peligro** (*None But the Lonely Heart*, Clifford Odets, 1944)... El salto nos lleva hasta **La senda tenebrosa** (1947), de Delmer Daves. Nunca Agnes Moorehead fue tan malvada como en el papel de Madge Rapf, la

mujer que por despecho asesina a la esposa de Vincent Parry (Humphrey Bogart) y envía a éste, con su falso testimonio, a San Quintín. Aparte de una breve aparición episódica su papel se centra en dos únicas secuencias. Si en la primera se "merienda" a Bruce Bennett y a la mismísima Lauren Bacall, la segunda, que la enfrenta a su víctima, se convierte en un extraordinario duelo interpretativo. La secuencia se abre con el rostro de Moorehead reencuadrado en el ventanuco de la puerta de su casa. Un rostro duro, altivo, contenidamente agresivo, en el que, como en tantas ocasiones, el eje se traslada a unos labios finos y apretados en un rictus irreplicable. La cínica sonrisa, entre curiosa y halagada, de los primeros momentos, se torna en una mueca magistral, apoyada en un temblor mal contenido, cuando descubre que tras el desconocido rostro que tiene enfrente se

oculta el mismísimo Parry. A nivel interpretativo su diálogo con Bogart se convierte en lo mejor de la película.

Jean Negulesco, con el que años después volvería a trabajar en **Jessica** (1962), le proporciona el año siguiente otro de sus papeles más afortunados en la por otro lado excesivamente lacrimosa **Belinda** (1948), como madre de la desdichada protagonista. Esta interpretación le valió una nueva nominación de la Academia, pero la estatuilla fue a parar a manos de Claire Trevor por su excelente trabajo en **Cayo Largo** (*Kay Largo*, 1948), de John Huston. Pero un nuevo salto en su filmografía nos lleva a un cierto cambio de registro en sus formas interpretativas cuando Douglas Sirk la llama para colaborar con él. En 1953 Sirk realiza **Obsesión**, *remake* de **Sublime obsesión** (*Magnificent Obsession*, 1935), soberbio, y muy

por encima de la nada desdeñable versión de Sirk, melodrama de John Stahl. El éxito de **Obsesión** lleva a Sirk a filmar dos años después **Sólo el cielo lo sabe**, una particular continuación de la primera. Ambos melodramas tienen como denominador común tanto el hecho de narrar la historia de unas relaciones amorosas cuajadas de dificultades externas, como el contar con la misma pareja de protagonistas (Jane Wyman y Rock Hudson) y con una secundaria de excepción (Agnes Moorehead). Si en ambas ocasiones ni la entonces consagrada Wyman, ni el recién llegado al estrellato Hudson superan sus habituales limitaciones actorales, Moorehead demuestra, en cambio, que su versatilidad como actriz está muy por encima del encasillamiento antes aludido. En **Obsesión** interpreta a una abnegada enfermera convertida en la fiel compañera de la protagonista, a la que las desgracias se le acu-

mulan hasta límites difícilmente soportables. Por encima de su inevitable gesto severo, esta vez recrea un personaje marcado por la comprensión y un callado sacrificio. En **Sólo el cielo lo sabe** bascula sabiamente entre su condición de mejor amiga de la protagonista y su pertenencia al coro social de ciudadanos bienpensantes que, defensores a ultranza de los más cerrados convencionalismos sociales, dan la espalda a Cary Scott en su intento de anteponer su felicidad a las presiones de su altiva clase social. En su papel de mujer sociable y exquisita la contención predomina frente a los escasos momentos (cuando comienzan las habladurías a propósito de las relaciones de Cary con su jardinero) en los que su rostro se endurece y sus labios fruncidos vuelven a mostrar a la Moorehead de siempre. De esta "dulcificación", no es en absoluto ajena la preciosista fotografía en *technicolor* que el gran opera-

dor Russell Metty lleva a cabo en ambos títulos. Si Agnes Moorehead hubiera interpretado a la Nancy Ashford del film de Stahl en lugar de la de la película de Sirk, no hubiera podido sustraerse de darle un tratamiento más hierático.

En 1956 una película no demasiado memorable, **El cisne** (Charles Vidor), le concede la oportunidad de regresar a uno de sus característicos papeles, aunque esta vez cargado de una solemnidad por encima de las emociones que, en teoría, dominan su relamido argumento. En contraposición a su papel en la *opera prima* de Welles, aquí su única secuencia se desarrolla casi al final de la película. Pero, como en aquélla, se apodera de la acción como un torrente y ni el mismísimo Alec Guinness es capaz de colocarse a su altura. Su papel de María Dominica le concede una excusa perfecta para desarrollar toda su capacidad para la arrogancia. Sin



Sólo el cielo lo sabe

duda Agnes Moorehead merecía, por una vez, ser toda una reina.

Los años sesenta la llevaron a prodigarse en trabajos televisivos. Ironías de la fama, nunca alcanzaría mayor notoriedad pública como la que le dio su papel de Endora, la madre de Elizabeth Montgomery en la popular serie **Embrujada**, en la que sus fugaces apariciones eran siempre su más sabroso bocado. Sólo de vez en cuando volvería a la pantalla grande, pero merece la pena retener de entre esas apariciones dos papeles que tienen mucho en común, los de **Canción de cuna para un cadáver** (Robert Aldrich, 1964) y **¿Qué le pasa a Helen?** (Curtis Harrington, 1971). Ambas pertenecen a una especie de subgénero, inaugurado por el propio Aldrich con **¿Qué fue de Baby Jane?** (*What ever Happened to Baby Jane?*, 1962), consistente en colocar frente a frente a dos personajes femeninos más o menos decrepitos, torturados por viejos traumas que les colocan al borde de la locura y la violencia, e interpretados por rancias estrellas. En la película de Aldrich estas estrellas, Bette Davis y Olivia de Havilland, cuentan con el apoyo respectivo de dos viejos amigos entre sí, Agnes Moorehead y Joseph Cotten. Su papel de fiel sirviente de la atormentada Charlotte es, sin duda, uno de los más crispados de su carrera. Excesivamente caricaturizada, con ropas que bordean lo andrajoso y una desordenada cabellera canosa que años ha dejó de relacionarse con el champú, su crispación juega un importante papel dramático, que ayuda al espectador a reforzar la primera impresión de que mientras la anormalidad anida en las dos solitarias habitantes del viejo caserón de Louisiana, la



Canción de cuna para un cadáver

serenidad proviene de los intrusos que pretenden "salvar" a Charlotte de la locura. Moorehead se entrega, ya sin tapujos, a la sobreactuación. Es lo que se espera de ella y cumple el papel a la perfección. Su Velma Cruther consigue desviar a intervalos la atención del duelo interpretativo Davis-Havilland, moviéndose como una sombra, trasladando toda su fuerza interior desde su frágil silueta a sus ojos centelleantes y modulando la voz con una riqueza de tonos difícilmente superable. Una voz inconfundible que aparecerá intermitentemente, en *off*, en el aparato de radio de Helen (Shelley Winters) en la película de Harrington, en la que finalmente su presencia física se circunscribe, de nuevo, a una sola secuencia. En poco más de cuatro minutos compone a una predicadora furibunda e histérica, que lanza ampulo-

samente desde su púlpito una de sus memorables verborreas cargada de excesos gestuales.

Agnes Moorehead murió en Rochester, en 1974, víctima de un cáncer de pulmón. Casi veinte años antes había trabajado en **El conquistador de Mongolia** (1955), rodada en Nevada, muy cerca del lugar donde poco antes se había llevado a cabo una prueba nuclear. La misma enfermedad había llevado a la tumba a su director, Dick Powell, en 1963, el mismo año en el que Pedro Armendáriz, también actor en esa película, se suicidaba tras comunicársele que padecía cáncer linfático. En 1975 moría de un tumor cerebral la protagonista femenina, Susan Hayward, y cuatro años después, de nuevo de cáncer de pulmón, su protagonista John Wayne.

ANTAGONISTAS