

Edición de Peter Biskind

Mis almuerzos con Orson Welles

Conversaciones entre
Henry Jaglom y Orson Welles



Lectulandia

Durante años circularon rumores sobre la existencia de unas cintas que contenían las conversaciones de Orson Welles con el joven cineasta Henry Jaglom mientras almorzaban. Las grabaciones no eran una mera leyenda, existían y se habían registrado entre 1983 y 1985, al final de la vida del legendario cineasta, pero pasaron años acumulando polvo en un garaje. Ahora ven por fin la luz editadas por Peter Biskind. Son un documento excepcional, en el que el *enfant terrible* de Hollywood, el genio postergado que sobrevive con lo que gana como actor, habla a calzón quitado de cine – considera a Hitchcock sobrevalorado, no soporta las películas «terapéuticas» de Woody Allen–, de literatura y de política. Welles rememora su propia carrera –la recepción de *Ciudadano Kane*, su participación en *El tercer hombre...*– y a las personalidades del viejo Hollywood a las que conoció. Y así, aparecen el ego de Laurence Olivier, la ropa interior de Dolores del Río, Bogart refunfuñando sobre *Casablanca*, Katharine Hepburn hablando de sexo, Charles Laughton angustiado por su homosexualidad, Charles Chaplin, Rita Hayworth, Marlene Dietrich...

Lectulandia

Peter Biskind

Mis almuerzos con Orson Welles

Conversaciones entre Henry Jaglom y Orson Welles

ePub r1.0

Titivilus 28.05.15

Título original: *My Lunches with Orson. Conversations between Henry Jaglom and Orson Welles*
Peter Biskind, 2013
Traducción: Amado Diéguez Rodríguez

Editor digital: Titivilus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

Para Steve Bloom

INTRODUCCIÓN: HENRY CONOCE A ORSON

Desde hace mucho todo el mundo considera que Orson Welles es uno de los cineastas más grandes de todos los tiempos. Más concretamente, el director de más talento de un largo linaje de heterodoxos que se remonta a D. W. Griffith o quizá a Erich von Stroheim. Hoy, más de setenta años después de su estreno en 1941, *Ciudadano Kane* aún figura en todas las listas de las diez mejores películas de la historia. Fue la mejor para *Sight & Sound*, la revista del British Film Institute, durante cincuenta años consecutivos, y hasta 2012 ninguna la superó; lo logró finalmente *Vértigo*, de Hitchcock, filme que Welles despreciaba.

Pero ya sabemos todos lo que son las listas y cuán poco significan pese a vivir inmersos en una cultura obsesionada con los premios y las clasificaciones. Hay una manera mucho más sencilla e infinitamente más agradable de juzgar la estatura de Welles y sus películas: verlas. Y hay que empezar por *Ciudadano Kane*. Su inicio, con ese oscuro y ominoso plano de la alta y recia verja de Xanadú, coronada por una gigantesca «K», y de las siniestras ruinas del desvarío arquitectónico de Kane detrás y por encima de ella, capta nuestra atención y al mismo tiempo nos advierte de que allí ocurre más de lo que el ojo puede ver. Porque todo es excesivo en ese drama que funde a melodrama, y todo avanza hacia su decadencia con ironía y afectación.

Welles era un genio de lo dramático, un maestro de la sorpresa, el susto, la emoción y el asombro mucho antes de que el cine recurriera a esos elementos con fines mucho menos loables. Pero era también un hábil miniaturista capaz de trabajar un lienzo de pequeñas dimensiones con levedad y sutileza. No obstante, son por encima de todo su mágica capacidad para manejar el tiempo, el espacio y la luz, la exquisita tensión entre su furiosa y operística imaginación y su elegante y meticuloso diseño y ejecución de una película –la profundidad de campo, los picados y contrapicados, los fundidos chocantes, las ingeniosas transiciones– los que dotan a *Ciudadano Kane* de una cualidad eléctrica. Después de su estreno, el cine no volvió a ser el mismo. Cuando le preguntaron por la influencia de Welles, JeanLuc Godard contestó: «Todos le deberemos todo siempre.»^[1]

Orson Welles no sólo fue director de cine, fue también productor, actor y guionista de talento, y prolífico autor de ensayos, obras de teatro y relatos, y hasta columnista de prensa. Con mucha frecuencia se puso todos esos sombreros a la vez,

como un auténtico Bartolomé Cubbins de las artes, por eso buscar los adjetivos más apropiados para describirle es tarea inútil. Sin embargo, por enormes que fueran sus cualidades, y lo eran, mucho mayor era la suma de sus partes. El mismo Welles fue en realidad su mejor película, la más grande. Un personaje imponente, mayor que la vida, de ecuatorial cintura y bíblica barba, al menos en sus últimos años, gracias a lo cual se convirtió en el preferido de todos los directores de casting para gurús y deidades de toda suerte como Jor-El, el padre de Superman (aunque el papel se lo llevara finalmente Marlon Brando), o el mismísimo Dios.

George Orson Welles nació el 6 de mayo de 1915 en Kenosha, Wisconsin. Sus padres, Richard Welles, inventor, y Beatrice Ives, pianista, actriz y sufragista, eran una pareja mal avenida y formaban un matrimonio tempestuoso. Así que terminaron por separarse. Beatrice, que crió a su hijo, murió relativamente joven. El doctor Maurice Bernstein, *Dadda*, su mejor amigo y, según algunos rumores, su amante, se convirtió a partir de entonces en el guardián custodio del joven Orson.

El niño, por su parte, fue furiosamente precoz. Ya de pequeño leía mucho y demostraba gran interés por la música y la magia. Terminó el instituto en dos años y le concedieron una beca para estudiar en Harvard. Tenía una mente prodigiosa, conocía bien la gran literatura del canon occidental y recitaba de memoria largos pasajes en verso y prosa. Pero prefería la vida a los libros, así que convenció a *papá* Bernstein y *papá* Bernstein lo mandó a conocer Irlanda, que recorrió a pie con sólo dieciséis años. Valiéndose de su talento natural y de su atractivo –era rubio y medía más de metro ochenta–, aunque de aspecto algo añinado –tenía un rostro infantil con una nariz chata que siempre le avergonzó un poco–, consiguió un pequeño papel en una producción del Gate Theatre de Dublín, que dirigían Hilton Edwards y Micheál Mac Liammóir, e inició su andadura.

Volvió a Estados Unidos y se abrió paso en el mundo de la farándula de Nueva York: le llamaban «el niño prodigio» porque no pasaba de los veinte. En 1936 le contrató el Federal Theatre. Fascinado por figuras de la vanguardia teatral como Max Reinhardt y Bertolt Brecht, como director no tuvo ningún miedo a sorprender y ambientó a los clásicos en la actualidad, como hizo con *Macbeth*, que él convirtió, con gran éxito, en *Voodoo Macbeth* –lo dirigió con sólo veintiún años con un elenco de actores negros–. Aunque veneraba las grandes obras de la literatura dramática, no había texto intocable y en todos dejaba su sello. Al año siguiente montó un *Julio César* «de camisas negras» que parecía una alegoría del fascismo (él interpretaba a Bruto).

Si bien nunca aceptó la línea estalinista, Welles respiró el fervor estimulante de esos años del Frente Popular. Se consideraba a sí mismo un liberal del New Deal, y más tarde se relacionaría con el presidente Franklin D. Roosevelt, quien lo utilizó de distintas maneras, aprovechándose de su talento para la retórica y la oratoria, en particular de su retumbante voz, que sonaba como un trueno cercano.

También en 1937, entre *Macbeth* y *Julio César* organizó el escándalo de *The*

Cradle Will Rock, la opereta de Marc Blitzstein. La policía federal cerró a cal y canto las puertas del teatro porque, según parece, el presidente Roosevelt y/o sus asesores temían que, por su encendida defensa de los sindicatos en general y de los trabajadores de Republic Steel en particular (diez habían muerto abatidos por la policía en la llamada masacre del Memorial Day), sus enemigos en el Congreso amenazarán con un drástico recorte para el Federal Theatre y el programa institucional del que dependía, la Works Progress Administration. El 16 de junio de 1937, entre un enjambre de reporteros de prensa, cientos de espectadores recorrieron veinte manzanas entrada en mano hasta el Venice Theatre de Nueva York, donde asistieron a un espectáculo sin decorados en el que el propio Blitzstein tocaba el piano mientras los actores, repartidos por el patio de butacas, interpretaban las canciones. Ese mismo año, Welles fundó el Mercury Theatre, y también tuvo éxito. Se diría que nada podía irle mal. A los tres días de su vigesimotercer cumpleaños, el 9 de mayo de 1938, apareció en la portada de la revista *Time*.

La controversia –que aceptaba bien... o mal– le pisaba siempre los talones. Tras hacerse un nombre en la radio, sobre todo por su interpretación de Lamont Cranston, también conocido como «la Sombra», en la serie del mismo nombre, la cadena CBS le ofreció la dirección de un programa. El 30 de octubre de 1938 su emisión por la festividad de Halloween de una adaptación de *La guerra de los mundos*, de H. G. Wells, sembró el pánico entre millones de norteamericanos porque imitaba la cobertura periodística de una invasión marciana, aunque el hecho de que los alienígenas no hubieran elegido como objetivo de su ataque Washington o Nueva York, sino la pequeña localidad de Grover's Mill, Nueva Jersey, debió ser pista suficiente para despertar las sospechas de los oyentes.

Dos años más tarde, George Schaefer, nuevo director de la RKO, ofreció a Welles un contrato sin precedentes: la dirección de dos películas y la última palabra sobre el montaje definitivo. Muchos, en la industria, se sorprendieron y ofendieron. Welles se embarcó en *Ciudadano Kane*, que escribió (junto con Herman J. Mankiewicz), dirigió y protagonizó. La película le granjeó la enemistad de William Randolph Hearst, magnate de la prensa, en cuya vida estaba vagamente inspirada y cuyo apelativo cariñoso a esa parte donde la espalda de su amante, la actriz Marion Davies, perdía su augusto nombre, *Rosebud* («capullo de rosa»), el filme hizo famoso, aunque, a buen seguro, Davies no fuera la única candidata a tan particular honor.

Ciudadano Kane se estrenó el primero de mayo de 1941. Welles tenía veinticinco años. Hearst intentó impedir su difusión por todos los medios. Según contó en su autobiografía Louella Parsons, la célebre columnista de la sociedad hollywoodiense que trabajaba para el magnate, varios directores de estudio, como L. B. Mayer y Jack Warner, se negaron a programar la película en sus cines. Hearst amenazó, además, con no volver a contratar publicidad con la RKO. Schaefer mantuvo el tipo, pero Hearst consiguió arrinconar el filme en cines independientes, más pequeños y, por tanto, menos rentables, lo cual, lógicamente, fue en detrimento de la taquilla. En

realidad, sin embargo, *Ciudadano Kane* era demasiado compleja para el público en general, de modo que dio pérdidas, unos ciento cincuenta mil dólares según la productora.

Antes de que Welles emprendiera el rodaje de su siguiente película, el estudio insistió en que firmase un nuevo contrato... renunciando al montaje definitivo. El filme, *El cuarto mandamiento*(1942), estaba basado en una novela de Booth Tarkington. El rodaje y la posproducción transcurrieron sin apenas incidentes, pero en cuanto estuvo acabada la primera versión, Estados Unidos entró en la Segunda Guerra Mundial y, a petición del presidente Roosevelt, Welles viajó de inmediato a Brasil en misión de buena voluntad. La versión definitiva de *El cuarto mandamiento* quedó en manos del montador Robert Wise, que se atendería a las instrucciones de Orson. Ambos estarían en contacto mediante cartas y telegramas y, una vez lista la película, Wise iría a Río para que Welles le diera los últimos retoques. Welles accedió a rodar otra película, *It's All True*. Lo haría en Brasil al tiempo que degustaba los placeres de la disoluta vida de Río, por la que confesó algo más que un interés pasajero. La guerra truncó sus planes de terminar la posproducción de su segunda película en Brasil, y su idilio con el estudio empezó a hacer aguas: sin él saberlo, la RKO preestrenó *El cuarto mandamiento* en el Fox Theater de Pomona, California, el 17 de marzo de 1942. La proyección acabó en desastre, porque muchos espectadores salieron de la sala antes del final y dejaron comentarios muy poco elogiosos en las prescriptivas tarjetas. La RKO, asustada, redujo en cuarenta y cinco minutos los ciento treinta y dos del montaje original de Welles, sin consultárselo. En aquellos años, como ahora, los finales tristes eran tabú, de modo que, por su cuenta y riesgo, el estudio decidió rodar otro, feliz, y lo que fue pensado como la épica historia del auge y caída de una acaudalada familia superada por una industrialización que había cambiado para siempre la faz de Estados Unidos, acabó siendo una inane, sensiblera y totalmente ridícula crónica de reconciliación. La película fue un fracaso.

Welles nunca se recobraría del todo. Postergada su carrera de director, trabajó como actor en películas como *Estambul* (1943), *Jane Eyre* (1943) y *El extraño* (1946), gran parte de las cuales dirigió aunque no figurase en los títulos de crédito. Al mismo tiempo cultivaba una activa vida social. Se casó tres veces, con Virginia Nicholson, Rita Hayworth y Paola Mori, y tuvo tres hijas, una de cada mujer. Aunque no llegó a divorciarse de Paola Mori, pasó los últimos veinticuatro años de su vida con Oja Kodar, deslumbrante actriz y artista medio croata medio húngara que colaboró con él en diversas labores y a la que llevaba veintiséis años. No debía de ser fácil convivir con él a juzgar por lo que Virginia Nicholson llamaba su «apabullante ego»^[2], y porque se le iban los ojos detrás de las mujeres.

Rita Hayworth, es decir, Margarita Carmen Cansino, fue, como es sabido, una de las más rutilantes estrellas de los años cuarenta y principios de los cincuenta –se dice que la tripulación del *Enola Gay* pintó en el morro, o en la bomba, su imagen al estilo pin-up antes de despegar hacia Hiroshima–. Welles se enamoró de ella, o eso dice la

leyenda, al ver su foto en la portada de *Life*, y en ese mismo momento decidió que se casaría con ella. Lo hizo y descubrió que padecía, muy justificadamente por otra parte, unos celos enfermizos y que era insegura hasta la exageración, y muy depresiva. Tras años turbulentos, Rita le dio la patada y se casó con el príncipe Ali Khan, a quien dio una hija: Yasmin. Antes de divorciarse, pero ya en trámites, Orson y ella rodaron una película juntos, *La dama de Shanghai* (1947).

Ni que decir tiene que *La dama de Shanghai* no transcurre en Shanghai y que la *femme fatale* protagonista no es ninguna dama. Se trata del típico *film noir* de trama absurdamente intrincada con mareante acumulación de giros y sorpresas argumentales. Termina con un muy celebrado enfrentamiento entre Welles y Hayworth en el Laberinto de los Espejos Mágicos, una atracción de feria. Como *El cuarto mandamiento*, el estudio la mutiló.

Tras *La dama de Shanghai*, Welles hizo una de sus apariciones más celebradas ante la cámara en *El tercer hombre*, que ganó la Palma de Oro del Festival de Cannes de 1949. Dirigida por Carol Reed y basada en parte en un guión de Graham Greene, se trata de un ejemplo especialmente oscuro y sombrío de las películas de su género y fue rodada en localizaciones reales en una Viena sembrada de ruinas. Lúgubre sin concesiones, es notable no sólo por el trabajo de localización, sino por la seca, brillante y dura interpretación de Welles en el papel de un despreciable estraperlista llamado Harry Lime que se gana la vida robando, diluyendo y vendiendo penicilina. Destaca también por una maravillosa escena en la gran noria de Viena, la *Wiener Riesenrad*, una espectacular persecución por las alcantarillas de la ciudad –que anticipa al Andrzej Wajda de *Kanal* en casi diez años– y una inolvidable banda sonora interpretada únicamente con cítara.

La última película de Welles para los grandes estudios, *Sed de mal* (1958), también sufrió cortes que él no deseaba. La protagonizan un Charlton Heston en su modalidad más acartonada y una Janet Leigh tan repelente que es complicado no decantarse por los ridículos delincuentes de cazadora de cuero directamente sacados de *El salvaje*, la película de Marlon Brando, aunque amenacen a Leigh con jeringuillas llenas de droga y cosas peores. Por otro lado, la película puede presumir de una extraordinaria interpretación de Welles como un policía fronterizo tan degenerado que a su lado Harry Lime parece la encarnación de la bondad. Cuenta también con una breve –demasiado breve– aparición de Marlene Dietrich, abundantes diálogos puramente wellesianos y un comienzo propio de un virtuoso: un travelling de infarto de tres minutos y veinte segundos donde la cámara sigue a un coche que cruza serpenteando la frontera de México y Texas y explota en un espectacular infierno de fuego y humo. Si obviamos la triste presencia de Heston y Leigh, bastan esas joyas para compensar el precio de la entrada... y valen más que el conjunto de la carrera de muchos directores. Y no exagero lo más mínimo.

A pesar de su intermitente éxito tras la cámara, Welles dirigió once largometrajes –más o menos– en su vida, incluida su sobresaliente trilogía de Shakespeare:

Macbeth (1948), *Otelo*(1952) y *Campanadas a medianoche* (1965), su tributo a Falstaff. Su última película, *Fraude*, la terminó en 1973, y no la estrenaron en Estados Unidos hasta cuatro años más tarde. Él mismo la financió, porque no encontró a nadie que lo hiciera. Carne y pescado, ficción y documental, la llamaba «película de ensayo», es decir, mezcla de todo lo que pudo encontrar del extraordinario falsificador de arte Elmyr de Hory y de Clifford Irving, autor de una biografía inventada de Howard Hughes, en una Ibiza llena de sol, amén de mucho metraje de Picasso en una habitación con persiana montado de tal manera que parece que el artista se come con los ojos a Oja Kodar mientras ésta se pasea por la calle con distintos atuendos muy chic. Por último, pero en ningún caso menos importante, el propio Welles, ataviado con su típica capa negra de mago, aparece pulverizando a los críticos mientras comparte sus ideas sobre magia, arte y autenticidad. *Fraude* es una película ingeniosa y original en la que Welles doma el medio cinematográfico y lo adapta a sus propios fines prefigurando filmes como *Sans soleil* (1983), de Chris Marker, y *Exit Through the Gift Shop* (2010), de Banksy, que difuminan la frontera entre realidad y ficción. Pero era demasiado avanzada, y, por eso precisamente, tampoco podía ir bien en taquilla. En cualquier caso, los espectadores no llegaron a tener la oportunidad de juzgar por sí mismos, porque la distribuidora nunca la llevó a los cines.

Esos años, pese a su más que respetable legado cinematográfico cuando lo tenía casi todo en contra, hablan de una triste historia de frustraciones en que, con frecuencia, Welles es el peor enemigo de sí mismo. Como Kane, cuyo Xanadú queda inacabado, Welles acumuló una colección de películas incompletas que le granjeó fama de abandonar sus obras antes de terminarlas. Cierto o no, le fue imposible sacudirse ese sambenito y le resultó muy difícil, por no decir imposible, conseguir productores.

Desesperado por la falta de fondos para completar viejos proyectos y/o emprender otros nuevos, ganaba dinero con papeles en innumerables películas, algunas muy buenas y muchas muy malas, filmes de serie B de productoras poco fiables de países ignotos, y también hacía pequeñas apariciones en anuncios, concursos y telenovelas. No parecía importarle, mientras engrosaran su cuenta bancaria, aunque tanto hacer la calle tuvo su precio. Gracias a él y al eslogan «Nosotros no vendemos vino antes de tiempo», el espumoso de Paul Masson entró en todos los hogares de Norteamérica. (Las tomas descartadas de un Welles borracho destruyeron su reputación y aún hoy se pueden ver en YouTube.) Pero hasta Paul Masson le dio la espalda cuando, tras perder unos cuantos kilos, confesó en una tertulia televisiva que había dejado de comer y de beber vino entre horas.

Henry Jaglom nació en el seno de una familia de ricos emigrados rusos y alemanes. Simon, su padre, fue encarcelado tras la Revolución Rusa de 1917 «por capitalista» y poco después abandonó la Unión Soviética con sus hermanos para afincarse primero en Londres, donde nació Henry en 1941, y luego en Nueva York,

donde Henry creció. Henry nunca supo muy bien cómo se ganaba la vida Simon, pero cuando cumplimentaba la solicitud de ingreso de la Universidad de Pensilvania y leyó la pregunta sobre la ocupación de su padre, éste le dijo: «Pon comercio y finanzas internacionales.»

Jaglom estudió en el Actors Studio y al terminar se unió a la oleada de emigrantes que se desplazaban de Nueva York a Los Ángeles, porque su amigo Peter Bogdanovich le había prometido el papel principal en su primera película, *El héroe anda suelto* (1968), que luego sin embargo decidió interpretar él mismo. La carrera de actor de Henry se interrumpió brusca y definitivamente cuando se estaba lavando los pies en su pequeño apartamento y sonó el teléfono. Le llamaban para decirle que el protagonista de *El graduado* (1967) iba a ser Dustin Hoffman y no él. Estaba convencido de que había nacido para ese papel, de modo que soltó entre dientes cierto adjetivo y se concentró para siempre en la escritura y la dirección.

Bajo los efectos de la onda expansiva de la explosión mundial de cultura cinematográfica de los sesenta, el cine se convirtió en el medio de expresión elegido por todo aspirante a artista. Por influencia de los franceses, Jaglom, como muchos de sus coetáneos, quería hacerlo todo: no sólo interpretar y escribir, sino también dirigir, montar y producir. Nadie quería ser director a sueldo, depender de algún directivo estúpido con un largo y grueso cigarro habano. Todos querían ser cineastas, o, como decían los franceses, *auteurs*, término popularizado en Estados Unidos por el crítico Andrew Sarris en los años sesenta. En pocas palabras, un *auteur* era a una película lo que un poeta a un poema o un pintor a un cuadro. Pero Sarris sostenía, no sin controversia, que hasta directores de estudio como Howard Hawks, John Ford y Alfred Hitchcock, o esforzados artesanos como Sam Fuller, tenían un estilo personal y eran, por tanto, autores únicos de sus películas. Es decir, eran verdaderos artistas. Welles, naturalmente, era el mismísimo avatar de un *auteur*. Jaglom y sus amigos le veneraban como si fuera el padrino del llamado Nuevo Hollywood. Recuerda: «Para nosotros era el santo patrón de la nueva hornada de cineastas.»^[3]

Con debilidad por los sombreros flexibles y los largos pañuelos de colores, Jaglom no tardó en frecuentar las malas compañías. Fumaba hachís en el restaurante Old World de Sunset Boulevard con Jack Nicholson y pronto entró en la órbita de Bert Schneider. Junto con Bob Rafelson, Schneider había hecho mucho dinero con *The Monkees*, célebre programa de televisión, y, con Rafelson y Steve Blauner, dirigía una pequeña productora llamada BBS. Fue él quien encargó a Jaglom el montaje de la segunda producción de su empresa: *Easy Rider* (1969), dirigida por Dennis Hopper y Peter Fonda.

Easy Rider fue todo un éxito, y la BBS despegó. Henry descubrió en sí mismo la capacidad de convencer a los demás para que hicieran cosas que no querían hacer. Con el argumento de su buen trabajo en *Easy Rider*, consiguió que Bert Schneider financiara su primera película, *Un lugar seguro* (1971), que protagonizarían Jack Nicholson y Tuesday Weld. Deseaba encarecidamente, además, que Orson Welles

interviniera también. Peter Bogdanovich había entrevistado muchas veces a Welles para escribir un libro sobre él y habían entablado una estrecha amistad, así que Jaglom le pidió que se lo presentara.

–No querrá hacer ese papel –le advirtió Bogdanovich.^[4]

–Tú dime dónde puedo encontrarlo y ya hablo yo con él.

–Está en Nueva York, en el Hotel Plaza. Pero no te presentes ante él sin un guión. Odia que lo hagan. Y tú no tienes guión.

Welles tenía una presencia intimidatoria. Era imperioso y de ingenio fulminante, y tenía fama de no soportar a los tontos. Jaglom no era ningún tonto, pero no tenía la menor idea de cómo persuadir al gran hombre de que interviniera en su película. Inasequible al desaliento, cogió un avión a Nueva York y se presentó en el Plaza. Welles le abrió la puerta de la habitación en pijama, un pijama de seda color púrpura. «Parecía una uva gigante», recuerda Henry.

–¿Qué quiere? –preguntó Orson Welles con cara de pocos amigos.

–Soy Henry Jaglom.

–Ya, pero sigo sin saber qué quiere.

–Pues debería. Si Peter Bogdanovich ha hablado con usted...

–Peter habla conmigo muchas veces.

–Estoy aquí porque voy a rodar una película producida por Bert Schneider, para quien Peter está rodando otra película..., gracias a mí.

–Conozco a Bert Schneider.

–Peter está rodando *La última película* y...

–Me alegro mucho por él.

–Y yo quiero rodar otra película, mi película, *Un lugar seguro*. Quiero que usted participe como actor.

–¿Dónde está el guión?

–Todavía no hay guión.

–¿Y eso?

–Porque, si usted la interpreta, la película será totalmente distinta a si la interpreta otra persona.

–¿No hay guión? Pues no me interesa.

–Haría usted de mago.

–¿De mago? Yo soy mago. Mago aficionado, naturalmente. Pero yo no hago primeros guiones de directores noveles.

–¿Cómo que no los hace? *Ciudadano Kane* era su primer guión.

–¿Ha dicho usted «mago»?

–Sí, y estoy pensando en que hable con un ligero acento judío. Sé que en Londres suele usted comer en un restaurante judío. Corre el rumor de que afirma usted que es judío...

–Es que soy judío. Es probable que el doctor Bernstein fuera mi padre, mi verdadero padre –dijo Welles. Reflexionó un momento y añadió–: ¿Puedo llevar

capa?

–Claro que puede llevar capa.

–Entonces de acuerdo.

No hace falta decir que los miembros veteranos del equipo de rodaje, es decir, la mayoría, observaban con desconfianza al joven director, que llevaba el pelo recogido en una larga coleta y los pies embutidos en unos zapatos blancos Capezio. El segundo día de rodaje aparecieron todos con un pin de la bandera estadounidense en la solapa (al fin y al cabo estaban en 1971, en plena Guerra de Vietnam). Llegó la hora de comer y Jaglom se sentó con Bert Schneider, Jack Nicholson y Tuesday Weld. Welles no tardó en unirse a ellos.

–De modo que tú eres el arrogante chiquillo que me convenció de que tenía que estar aquí. ¿Qué tal tú y tu arrogancia?^[5]

–Mal. El equipo me odia. Todos son muy negativos. A cada cosa que planteo me contestan: «Eso no está en el guión», o «Eso no quedaría bien en montaje». Cada plano es una lucha. Estoy harto.

–¡Dios mío! Tendría que habértelo advertido. Diles que es una secuencia onírica.

–¿Cómo?

–Lo que oyes. Confía en mí. Confiaste en mí lo suficiente para darme el papel, ¿no? Pues ahora haz lo que te digo.

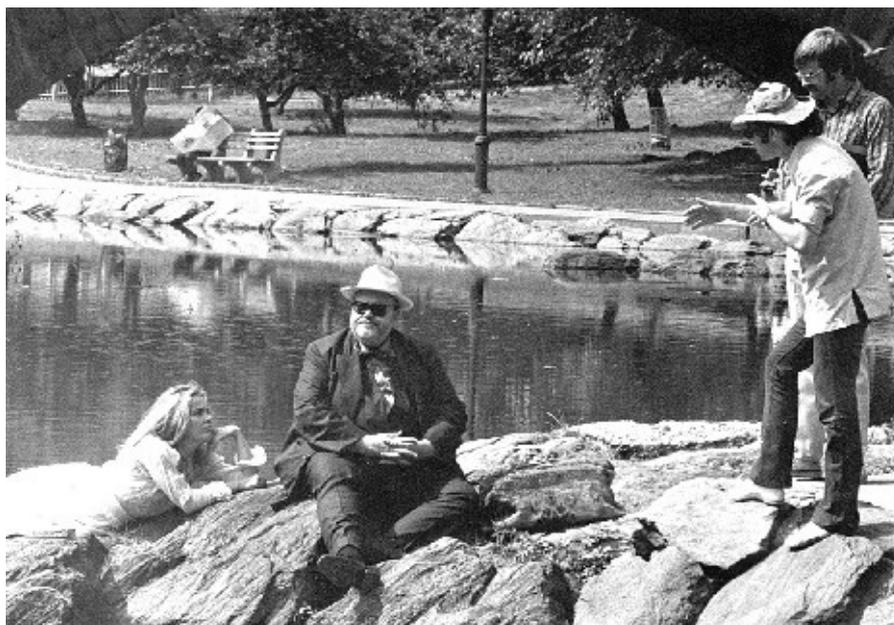
Terminaron de comer y volvieron al trabajo. Jaglom había programado un plano muy difícil.

–No puedo hacer eso –dijo el operador.

–¿Por qué?

–Porque no quedaría bien en el montaje.

–Es una secuencia onírica.



Jaglom le pidió a un reacio Orson Welles que protagonizara *Un lugar seguro*, su primera película. Aquí, dirige a Welles y a Tuesday Weld en Central Park, hacia 1971.

—¿Cómo que es una secuencia onírica? ¿Y por qué no me lo has dicho antes? Me voy a cargar la cámara al hombro y voy a hacer así y así y así. Y va a quedar superpsicodélico.

Esa noche, Jaglom fue a hablar con Welles.

—Pero ¿qué coño está pasando aquí? —le soltó—. Cada vez que quiero hacer algo, digo: «Es una secuencia onírica», y todo el mundo cae rendido a mis pies.

—Tienes que comprenderlo. Son personas que trabajan mucho para ganarse la vida. Y su vida es dura, muy estructurada. Se pasan todo el día trabajando, se van a casa, se sientan a cenar, acuestan a sus hijos, se van a la cama... y otra vez a rodar a las cinco de la mañana. En su vida, hay reglas para todo excepto para los sueños. Sólo son verdaderamente libres cuando se quedan dormidos y sueñan. Si les dices que vas a rodar una secuencia onírica, se liberan de todas esas reglas que rigen su vida y se vuelven creativos, imaginativos, y te dan todo tipo de cosas, las cosas que llevan dentro.

Fue el comentario más sabio que Jaglom oyó nunca.

Welles le enseñó otras dos lecciones: primera: «Haz las películas para ti. No hagas concesiones nunca. Si las haces, te pesará el resto de la vida»; y segunda: «Nunca cedas a Hollywood el control de tu trabajo, porque, de todas formas, tarde o temprano te lo va a arrebatar.»

Jaglom organizó una proyección de *Un lugar seguro* para Bert Schneider. Cuando la película acabó y se encendieron las luces, el productor estaba llorando. Jaglom se dijo: «Genial, le he conmovido.»

—Sí, me has conmovido —dijo Schneider—. Pero soy un capullo.^[6]

–¿Qué quieres decir?

–Esta película no nos va a dar ni un centavo. Demasiado abstracta, demasiado poética. Sólo ha habido una persona más autoindulgente que tú en este proyecto, y he sido yo, por permitir que siguieras adelante. ¿Y todo por qué? Porque sabía que me ibas a hacer llorar.

En 1978 Jaglom estaba en el proceso de montaje de su segunda película, *Huellas*, con Dennis Hopper, cuando se topó con Orson Welles en el restaurante Ma Maison, donde el gran hombre estaba comiendo con Warren Beatty. A esas alturas tan sólo un monumento ajado de una ilustre pero irregular carrera, acosado por acreedores, excesivamente grueso y abatido por una depresión –el «perro negro» la llamaba–, Welles se había dado por vencido. A principios de los setenta Bert Schneider había querido producirle una película con Jack Nicholson como protagonista. Según el productor: «Jack estaba dispuesto a trabajar gratis, pero cuando por fin le dimos el último empujón al proyecto, Orson no tuvo coraje para volver a trabajar, así de sencillo. Daba igual lo que le pusieras en el plato. Estaba paralizado.»^[7] Schneider tenía razón. Todas las esperanzas que Welles había puesto en *Fraude* se habían hecho pedazos contra las rocas de la indiferencia. Como él mismo explicó: «Empezaba a pensar que lo mejor era dejarlo todo y escribir mis memorias, en veinte volúmenes, para que me pagaran por algo y poner fin así a tanta miseria.»^[8] A Henry le dijo, más sucintamente: «He perdido aquel entusiasmo de colegiala.»^[9]

Pero, por mucho que pudiera desearlo, no era capaz de abandonar, y no lo hizo. Con los grandes estudios mantenía una actitud ambivalente. Ante Jaglom admitió que tenía algo que demostrarle a Hollywood, que le había dado la espalda. Y, vanidad aparte, tenía una imaginación bastante cara y deseaba, con impaciencia, aprovechar los recursos que sólo los mayores estudios podían ofrecer. Por otro lado, sabía que ni por estética ni por temperamento encajaba en la industria. Se vio obligado a rodar un cine independiente completamente ajeno al sistema incluso a finales de los sesenta y principios de los setenta, cuando el sistema cortejaba a los disidentes –cosa que no duró mucho tiempo–. Pero a finales de los setenta y en los ochenta, cuando volvió a consolidarse el cine de estudio, sus posibilidades de encontrar apoyo en Hollywood se esfumaron.

Welles y Jaglom se hicieron muy buenos amigos. Formaban, cuando menos, una extraña pareja. No se parecían ni por origen, ni por educación, ni por personalidad, ni por edad (Jaglom no había cumplido los cuarenta y Welles había superado hacía tiempo los sesenta); ni siquiera en sus películas hay semejanzas. Lo que sí compartían era el ardiente deseo de labrarse un camino propio. Además, la relación resultaba ventajosa para ambos. A Jaglom la leyenda de Welles le deslumbraba, y la persona real le seducía (¿y a quién no?). Atesoraba como oro en paño los consejos de su amigo, disfrutaba del esplendor de su estrella, gozaba en el papel de guardián custodio del gran Orson Welles. Y se daba cuenta de que Welles necesitaba algo que él tenía: energía, entusiasmo y la viabilidad de un cineasta en activo. Había pagado

sus películas vendiendo los derechos a un sinnúmero de inversores y distribuidores extranjeros, como tantos directores independientes norteamericanos harían diez años después, de manera que estaba perfectamente posicionado para abrirse paso en el laberinto de la financiación europea, a beneficio de su amigo. Y aunque cuando empezó a ayudar a Welles sólo había realizado un puñado de películas, seguiría adelante y rodaría muchas más.

Welles, por su parte, floreció al calor de la admiración de Jaglom. Él mismo dijo, en el arrebol de un nuevo optimismo: «Henry me ha devuelto la vida. Ahora ya nada puede pararme.» Con nuevos filmes en el limbo de los planes y atascado en proyectos inacabados, Welles debía de ser consciente de que Jaglom era su mejor apuesta. Además, se tomó verdadero interés por sus películas y pasó muchas horas encorvado en la moviola, a su lado, para que su amigo pudiera beneficiarse del genio narrativo que llevaba en su interior. En realidad, trabajó indirectamente a través de él.

Pasado un tiempo, el discípulo se convirtió en la caja de resonancia del maestro, y en su confesor, productor, agente y mayor admirador. Era el mago del mago y haría el milagro de transformar en oro la escoria en que se había convertido la carrera de Welles, aunque tuviera que robar, mentir y embaucar a quien fuera para lograrlo – hablando, más o menos, en sentido figurado.

Jaglom recogió a Welles del suelo, le quitó el polvo, lo limpió, le sacó brillo y blanqueó su leyenda. Luego sacó su agenda e hizo una lista de las personas que quizá pudieran ayudarle. Le consiguió buena prensa, concertó entrevistas y ambos hablaron con entusiasmo de nuevos proyectos; algunos de ellos, aseguraron, estaban tan tan próximos a la fase de producción que ya tenían hasta el reparto, sólo faltaba ir al banco y cobrar el pertinente cheque. Jaglom rebatía enérgicamente lo que casi todos decían, que su amigo sufriera un trastorno de déficit de atención: «No es que no termine sus películas, ni mucho menos. Es que se le acaba el dinero y cuando alguien le da más es para hacer otra cosa. Pero siempre ha pensado en retomar sus proyectos. Siempre.»^[10] Sin embargo, aunque no quisiera admitirlo, Jaglom se había echado sobre los hombros una tarea propia de Sísifo. Ciertamente, es imposible exagerar las dificultades a que ha de hacer frente un cineasta como Orson Welles cuando trata de asomar la cabeza en un negocio dominado por un puñado de poderosos estudios. Muchas fueron las circunstancias atenuantes que exculpan a Welles de la carnicería de *El cuarto mandamiento*, pero hasta Barbara Leaming, autora de su mejor y más amable biografía, reconoce que su desaparición en Europa antes de montar *Macbeth*, repitiendo casi punto por punto el fiasco de *El cuarto mandamiento*, no tiene excusa. Peor aún, porque Welles había insistido en terminar el rodaje antes de tiempo y por debajo del presupuesto para dejar perplejos a quienes dudaban de él. Era la misma canción de siempre. Víctima de sus prodigiosas dotes, fue el hombre que en principio hacía demasiado para terminar haciendo demasiado poco. Ni siquiera él –director, actor, guionista y productor– era capaz de llevar a cabo todas las películas, obras de teatro y programas de radio, toda la miscelánea de proyectos que se agolpaban en su

cabeza, especialmente cuando también colaboraba en el esfuerzo de guerra y atendía una ajetreada vida amorosa. Tenía una mente como un caldero en ebullición, llena de burbujas que salían a la superficie, estallaban... y se disolvían en el aire. Necesitaba que alguien le gritara «¡Céntrate!», y ese alguien fue Henry Jaglom.

Con independencia de los motivos de la irregular historia de Welles tras *Ciudadano Kane*, Jaglom descubrió que, en realidad, ninguno de los personajes con los bolsillos llenos que habían aleteado en torno a la llama de su amigo estaba dispuesto a poner un dólar sobre la mesa. Era paradójica la posición de Welles: le rendían honores como al más grande director de cine de Estados Unidos, pero nadie daba un centavo por sus proyectos. Zarandeado por una tormenta de rechazos, tuvo que luchar como cualquier autor neófito recién salido de la escuela de cine. «Orson no podía hacer ninguna película –recuerda Jaglom–. Quería rodar una adaptación maravillosa de *Los soñadores*, el libro de relatos de Isak Dinesen. Me presenté en todos los estudios, hablé con todos los productores, y no le conseguí financiación.^[11]

»–Orson –le dije–, no quieren una adaptación. Pero puedo venderte una película nueva, un guión original. Cuéntame alguna idea.

»–No puedo escribir –me contestó–. Ya no. Ya no soy capaz.

»–No digas tonterías. Tú pon en papel lo que se te ocurra. O cuéntamelo y yo lo escribo.

»–No puedo. Yo sé qué puedo y qué no puedo hacer.

»Tres semanas después, a las cuatro de la mañana, sonó el teléfono.^[12]

»–No sé para qué coño me obligas a hacer esto... No podía dormir y he escrito tres páginas. ¡Son muy malas!

»–Léemelas.

»Naturalmente, eran geniales. Conseguí que terminara un guión en tres o cuatro meses.»

Se trataba de *The Big Brass Ring*. Iba de un viejo asesor político de Roosevelt, un homosexual llamado Kimball Menaker, que adoptaba como discípulo a Blake Pellerin, joven senador de Texas inspirado en Kennedy que aspira a llegar a la presidencia, finalmente se presenta a las elecciones y las pierde contra Ronald Reagan. Pellerin, según Welles, que parece estar describiéndose a sí mismo: «es un hombre que lleva dentro el demonio de la autodestrucción que habita en todos los genios [...]. Como todos los grandes hombres, nunca está seguro de haber escogido el camino correcto. Tiene la sensación de que ni siquiera ser presidente puede estar del todo bien: “¿Debería hacerme monje? ¿Me hago una paja en el parque? ¿Tendría que follarme a todo Cristo y mandar a tomar por culo todo lo demás?” De eso va *The Big Brass Ring*». ^[13]

Y Jaglom añade: «*The Big Brass Ring* habla de la Norteamérica de finales de siglo, igual que *Kane* hablaba de la Norteamérica de principios de siglo. No me lo podía creer, tenía en mis manos el desenlace de *Ciudadano Kane*.» ^[14] Estaba seguro de que, ahora sí, los productores sacarían la cartera. «Le dije a Orson: “¿Sabes? Todas

las personas con quienes me formé y con las que luché ahora son estrellas o jefes de producción. Les conozco; son amigos míos. Te veneran.” Me puse en contacto con todo el mundo, pero nadie quería rodar aquella película. Todos los estudios la rechazaron. Los tiempos habían cambiado. Ya nadie hablaba de Orson Welles, ahora hablaban de la cuenta de resultados. Orson comprendió la situación: “Me esperaba que los estudios me rechazaran –dijo–. ¿Por qué no iban a hacerlo? Conmigo nunca ganaron un centavo.”»

Jaglom no consiguió que los grandes estudios demostraran ni un atisbo de interés por *The Big Brass Ring*, pero el productor Arnon Milchan accedió a darle a Welles ocho millones y potestad sobre el montaje definitivo por primera vez desde *Ciudadano Kane*, «siempre y cuando –prosigue Jaglom– yo consiguiera a un actor de primera línea para interpretar a Blake Pellerin»^[15]. «Lo celebramos descorchando una botella de champán, porque Orson siempre pensó que los actores no le traicionarían: “Los conozco”, decía.» Al parecer, no los conocía lo suficiente. Clint Eastwood rechazó la película porque le parecía muy de izquierdas. Robert Redford contestó que tenía previsto rodar otro thriller político. El representante de Burt Reynolds se limitó a decir: «No.» «Esto Orson se lo tomó muy mal», continúa Jaglom. «“Burt Reynolds me debe mucho –decía–. Le escribí el prólogo de una biografía y no ha tenido el valor de ponerse y decir: ‘No es para mí.’ Sólo he podido hablar con su agente. El problema de las estrellas es el dinero. Esos actores... en cuanto se hacen ricos pierden el norte.”»

»Uno a uno, todos aquellos actores nos daban sus razones, incluidos dos amigos míos, Warren y Jack. Warren fue el que mejor se portó. Estuvo digno, honorable, y Orson nunca le recriminó nada. Acababa de terminar *Rojos*, de la que Orson decía que se basaba en una idea estúpida, la más estúpida, para una película, que había oído en su vida. El caso es que Warren me dijo: “¡Vaya por Dios! Dile a Orson que me siento igual que si acabara de salir de una casa de putas agotado, después de pasarme toda la noche follando, y, de pronto, a la luz del amanecer, se me acercara Marilyn Monroe con los brazos abiertos. Me encantaría, pero no puedo.”»

La apuesta más probable era Jack Nicholson. Welles estaba listo para empezar en julio de 1982. Tenía el presupuesto y el plan de rodaje, y el equipo y las localizaciones. Había apartado medio millón de dólares para Nicholson, pero cuanto más brillante la estrella, más lenta en responder. En 1984, Welles todavía no había recibido noticias suyas.

Welles estaba decepcionado, pero Jaglom no quiso abandonar. En sus propias palabras, a diferencia de Aníbal, «él sí necesitaba que los elefantes cruzaran los Alpes para llegar a Roma»^[16]. Convocó una rueda de prensa para anunciar el retorno de Welles en la terraza del Hotel Carlton de Cannes durante el festival de 1983. Al cabo de diez minutos el gran hombre había atraído a multitud de periodistas. Para demostrar que Welles estaba bien de salud, Jaglom escondió su silla de ruedas.

La rueda de prensa fue todo un éxito y tuvo una gran cobertura, pero, en cierto

modo, aquel viaje a Cannes, precisamente porque salió bien, tuvo malas consecuencias. Welles estaba a dieta, una dieta muy estricta, prescrita por un médico. Una noche en L'Oasis, cenando con su amigo, pidió una ensalada, pescado con limón y una botellita de Perrier. «Y me hizo pedir de todo: tres segundos platos, seis postres... –recuerda Jaglom–. «“Tú lo pruebas y me dices cómo sabe”, me dijo. Lo que yo no sabía es que bien entrada la noche, al volver al hotel, preguntó por el chef y pidió cuatro filetes, siete patatas cocidas y otras muchas cosas.»^[17]

A principios de 1978, Welles y Jaglom quedaban a comer prácticamente todas las semanas, y en ocasiones más de una vez, en Ma Maison, uno de los restaurantes favoritos del primero –acudía casi todos los días–. Ma Maison era un celebrado bistró francés propiedad de Patrick Terrail que estaba en West Hollywood, en Melrose Avenue, 8360, cerca de Kings Road. Abrió sus puertas en 1975 en un pequeño, viejo y nada llamativo bungalow que había alojado una tienda de alfombras. Estaba algo retirado de la calle y tenía delante una terraza con un suelo de moqueta color verde bilioso y un techo de plástico lleno de agujeros al que Terrail llamaba con humor «cortina de ducha»^[18]. El interior tampoco tenía nada digno de mención. Un crítico dijo, burlescamente: «Sin duda sería el restaurante francés más elegante de Kingman, Arizona.»^[19]

Pero nada de eso tenía importancia. Ma Maison se convirtió rápidamente en el restaurante de moda de Hollywood.^[20] La cocina servía comida francesa con ligero acento californiano y estuvo a cargo del chef Wolfgang Puck los primeros seis años. Era tan chic que su número de teléfono no aparecía en ninguna parte. Era el lugar donde se cerraban tratos, donde los representantes engañaban a los productores y los productores engañaban a los representantes.

Welles, que se había inflado hasta alcanzar el tamaño de un bebé elefante, aparcaba la silla de ruedas en la parte de atrás y entraba en el restaurante por la cocina. Solía sentarse en una silla enorme justo a la derecha de la entrada, en una de las pocas mesas del comedor interior. Según Gore Vidal, que también comía con él con cierta regularidad, se envolvía en «tiendas de campaña a las que de cualquier manera añadía solapas, bolsillos y botones para que parecieran trajes convencionales».

Welles y Patrick Terrail eran grandes amigos. Welles le llamaba muchas veces para hacerle cierto encargo imposible y de última hora. «El restaurante se convirtió en su despacho –recuerda–. Recibíamos su correo, y muchas llamadas.» Terrail le transmitía los mensajes de personas que querían hablar con él, como el de George Stevens, Jr., productor del programa dedicado a los Premios del Kennedy Center, que quería saber si Welles aceptaría uno de esos premios tan distinguidos (normalmente, para el galardonado significaba estar a punto de embalsamamiento).

–Te llevarán a Washington. ¿No quieres ir? –le preguntó Terrail.^[21]

–No –respondió Welles–. Tendría que compartir el palco con Reagan.

En cierta ocasión, el arzobispo de la Iglesia ortodoxa griega fue a comer a Ma

Maison y pidió que le presentaran a Welles. Cuando se acercó a darle la mano, Kiki, la constante compañera del cineasta, una caniche muy malhumorada poco mayor que una caja de Kleenex, se arrojó sobre su brazo desde la amplia «entrepierna» de su amo –así la denominó Patrick Terrail–.^[22] Pese a todo, el pope invitó al orondo director a la importante misa que el fin de semana siguiente oficiaría en la catedral de Santa Sofía, y prometió dedicársela. «Su invitación me halaga, pero he de contestarle que no. Soy ateo»^[23], respondió Welles.

Gentes de toda clase –amigos, fans, desconocidos– se acercaban a su mesa en busca de unas palabras cordiales. Welles les respondía con su bramante voz: «BUENAS TARDES, ¿CÓMO ESTÁ USTED?»^[24] Y podía ser muy brusco. «En alguna ocasión alguien decía: “Me alegro mucho de verle” –cuenta Jaglom–, y él podía contestar: “Yo también, pero con una vez es suficiente.” A veces daba miedo.»^[25] Jaglom le preguntó por qué.

–Porque algo hay que hacer para que se den cuenta de que eres más que una pobre criaturita –le respondió Welles, apuntando a su chata nariz–. Tienes que ser el amo del bosque. La gente quiere ver a «Orson Welles». Quieren el número del oso bailarín.^[26]

–Pero tú no necesitas eso. No eres tan inseguro como para...

–Soy mucho más inseguro de lo que piensas, Henry.

–No me lo creo. Eres arrogante y estás muy seguro de ti mismo.

–Sí, es verdad, estoy muy seguro de mí mismo. Pero de nadie más.

Según Gore Vidal, Welles tenía una conversación «a menudo surrealista, y siempre crítica. O sabías de qué estaba hablando, o te quedabas totalmente fuera. No daba explicaciones».^[27] Con Henry Jaglom pareció encontrar la zona de confort que le permitía mostrar su parte vulnerable. En las conversaciones con él tocó muchos temas –el cine, el teatro, la música, la política–, e hizo gala de un alarmante dominio en todos. No existía materia demasiado insignificante o esotérica. En *The Big Brass Ring* puso en boca de Menaker palabras que también le describían a él perfectamente: «Soy una autoridad en todo.» ¿Cine? «De entre las artes, sólo encuentro otra menos interesante: el ballet.»^[28] ¿Eisenhower? «Le infravaloramos.»^[29] ¿El art déco? «Lo detesto con toda mi alma.» ¿Los kiwis? «Los chefs franceses los destrozan.»^[30]

Aunque Welles era generoso en el elogio con las personas a quienes respetaba, invariablemente amenizaba la conversación con divertidas y muchas veces poco edificantes anécdotas sobre quienes no respetaba. Era particularmente mordaz con antiguos amigos y enemigos. Su desmesurada personalidad, y su temprano y deslumbrante éxito en el teatro, la radio y el cine, le convirtieron en la envidia del mundillo de las artes y en blanco de las iras de más de uno. Con razón o sin ella, y en el transcurso de sus comidas con Jaglom, saldaba cuentas con quien le había perjudicado. Una de esas personas era Pauline Kael, especie de celebridad de los sesenta y setenta por sus críticas de cine en *The New Yorker*. Kael se enfrascó en un

duelo que duraría más de diez años con otro crítico, Andrew Sarris. Según Sarris, Kael sostenía que una película es una forma colectiva de arte, el fruto de una colaboración entre muchos talentos. Guionista también, para ella nadie era más importante que el sufrido autor de la historia. Pauline Kael sabía que, si era capaz de minar el prestigio del gran Orson Welles, podría reducir la teoría del cine como manifestación de *auteur*, y de paso a Sarris, a un montón de escombros. En un conocido artículo publicado en dos entregas en *The New Yorker* en 1971 y titulado «Raising Kane» [La construcción de Kane], aseguraba que el principal responsable del guión de *Ciudadano Kane* no era Welles, sino Herman J. Mankiewicz (en los títulos de crédito de la película los dos aparecen como autores del guión). Por si esto fuera poco, el artículo, que luego ha sido rebatido, fue reimpresso ese mismo año en *The Citizen Kane Book* como introducción del guión de rodaje. A Welles toda aquella historia le dolió mucho. «Todo el mundo le trataba mal –cuenta Jaglom–, pero él siempre tuvo algo a lo que agarrarse: había rodado la mejor película de todos los tiempos. Pauline Kael puso eso en tela de juicio, aduciendo que Orson no había tenido nada que ver con el guión, que se atribuía un crédito que no le correspondía. Estaba furioso.»^[31]

Resulta irónico, pero ni siquiera Peter Bogdanovich, que era defensor confeso de la teoría del cine de autor, salió en defensa de Welles. Tras *La última película* había rodado *¿Qué me pasa, doctor?*, con Barbra Streisand, en 1972, y *Luna de papel*, interpretada por Ryan O’Neal y su hija Tatum, en 1973. Con tres taquillazos seguidos bien podría haber filmado la guía telefónica y aun así contar con el apoyo de los estudios. Su amistad con Welles se mantuvo a lo largo de todo ese periodo, pero a finales de los setenta se enfrió. Welles siempre lamentó que su amigo no le ayudara en su época de esplendor, cuando tenía poder para hacerlo.

Después de sus tres éxitos, el declive de Bogdanovich fue espectacular. Welles tenía una oscura opinión de su romance con Dorothy Stratten, antigua conejita de *Playboy* –la relación salpicó las portadas de todos los tabloides a finales de los setenta–, y del libro que Bogdanovich escribió sobre ella, *The Killing of the Unicorn* [El asesinato del unicornio], después de que su despechado marido la matara.

John Houseman, de quien Bogdanovich dijo que era «el más destructivo amigo» de Welles, era el blanco de los dardos más venenosos del director.^[32] Welles tenía la sensación de que su antiguo socio se había forjado su reputación con los pecios de su naufragio. Fue Houseman quien lo hizo debutar en el Federal Theatre en 1934, donde lo eclipsó rápidamente.^[33] «Al principio, Houseman estaba enamorado de mí. Luego empezó a odiarme», dijo Welles en cierta ocasión. En la década siguiente, ambos, como dos proverbiales escorpiones en una botella, se embarcaron, incómodo el uno con el otro, en diversos proyectos como el Mercury Theatre, hasta que, cuando Welles fichó por la RKO, estalló el rencor acumulado. Durante una cena en Chasen’s, un restaurante de Beverly Hills, Welles le tiró platos de comida a Houseman –o eso contaba el segundo–, «incluidos dos con alcohol de quemar prendido»^[34], y le acusó

de robar dinero.

Posteriormente, cuando la carrera de Welles se precipitó en caída libre, la de Houseman subió como la espuma. Tras una prolongada trayectoria como productor y director en los escenarios y la gran pantalla, Houseman ganó el Oscar al mejor actor de reparto por *Vida de un estudiante* (1973), y luego protagonizó la serie de televisión inspirada en ella. Houseman publicó varios volúmenes de memorias que hasta cierto punto marcaron la visión generalizada de la carrera de Welles a partir de entonces, y nunca para dejarle en buen lugar. Fueron enemigos el resto de sus vidas.

Si bien es verdad que Peter Bogdanovich no pudo o no quiso ayudarle, lo cierto es que, después de *Ciudadano Kane*, Welles casi nunca estuvo cómodo en el mundo del cine. Tuvo décadas para contemplar sus errores y oportunidades perdidas. En Hollywood no se encontraba a gusto. O quizá sucediera todo lo contrario: estaba demasiado a gusto, y se despreciaba por ello. Le gustaba ilustrar a Jaglom sobre los sutiles procedimientos con que la ciudad distorsionaba los valores de sus habitantes y trabajadores. Una semana después, más o menos, de que Welles interviniera en un homenaje a Natalie Wood, su marido, Robert Wagner, se acercó a su mesa.

–¿Estás bien? –preguntó Welles.^[35]

–Sí, bien.

–Es horrible.

–Sí. Pero el otro día... estuviste muy bien.

–¿De verdad?

–Fuiste el mejor.

–Gracias.

–El mejor. Con muchos matices..., lleno de fuerza, de vigor.

Cuando Robert Wagner se marchó, Welles se volvió a Jaglom y le dijo:

–¿Te has fijado? Acabas de ver en qué consiste Hollywood. Está deshecho, lamenta la tragedia, pero está tan acostumbrado a esta realidad que para él sólo se trata de otra película, de otro espectáculo. Y yo he hecho un buen papel. Me estaba haciendo la crítica.

«Incluso Orson estaba estupefacto», dice Jaglom.^[36]

En la primavera de 1984, la versión cinematográfica de *The Cradle Will Rock* que Welles iba a dirigir se truncó con la retirada del proyecto de su principal productor. El director se quedó desolado. «Esto me demuestra –le dijo a Barbara Leaming– que debí apartarme de esta industria hace mucho tiempo... Esto es un nido de serpientes. Llevo cuarenta años ocultándome un secreto..., a mí mismo, no al mundo..., lo mucho que odio todo esto.»^[37]

Welles sabía que Jaglom había estado treinta años grabando muchas cosas que le contaba su padre y le pidió que grabase sus conversaciones. Y le puso una condición: que escondiera la grabadora, que la pusiera en un bolso, en una mochila, donde fuera, pero que él no pudiera verla. Jaglom empezó a grabar en 1983 y continuó hasta que Welles sufrió el ataque al corazón que acabó con su vida la noche del 10 de octubre

de 1985. Welles murió con una máquina de escribir en el regazo. Estaba trabajando en un guión. Las conversaciones se conservaron. Jaglom metió las cintas, unas cuarenta, en una caja de zapatos y ahí estuvieron, acumulando polvo, casi treinta años.

Conocí a Henry Jaglom a principios de los noventa. Compartió sus recuerdos conmigo cuando yo realizaba labores de investigación de *Moteros tranquilos, toros salvajes*, mi libro sobre el Hollywood de los setenta. También me permitió consultar sus diarios, y me habló de aquellas cintas. Le insté a transcribirlas, pero siempre surgía una nueva película que rodar, y, como es lógico, le daba prioridad. Las cintas aguardaban, por mucho que Jaglom tuviera la sincera intención de que un día vieran la luz. Finalmente las sacó de su escondrijo y las transcribió. Leí las transcripciones tratando de elucidar si contenían material digno de un libro. Y decidí que sí, que había material suficiente.

Las cintas de Jaglom, que reflejan fielmente los tres últimos años de vida de Orson Welles, tal vez sean el último tesoro escondido del genial director sobre sí mismo. Permiten pegar el oído a la cerradura y escucharlos a escondidas a él y a Jaglom, y es casi como estar sentado a su mesa; y, por cierto, menuda mesa. Welles resulta ser un fascinante cúmulo de contradicciones: belicoso y vulnerable como un niño; intrigante y a veces tan impulsivo que logra hacerse daño a sí mismo; tan tímido que se oculta bajo un sinnúmero de máscaras y tan exhibicionista que no hay nada que adore más que el clamor de los aplausos. Era generoso y muy capaz de perdonar, pero acumulaba rencor contra quien le hacía daño. Podía estallar de ira un momento y de risa al siguiente. Quién sabe de qué tinieblas no sería presa en sus momentos de abatimiento, pero rara vez era dado a la autocompasión, o, al menos, no en las conversaciones con su amigo Henry Jaglom.

El Orson Welles que emerge de estas páginas es distinto a la figura fraudulenta que sus detractores inventaron en sus biografías y al genio que sus admiradores enaltecieron en las suyas. Porque Henry Jaglom no le hacía entrevistas, sólo charlaba con él. Gracias a eso en estas páginas aparece relajado, con la guardia baja y desinhibido, desenchufado, si quieren, con tendencia a dejar escapar todo tipo de opiniones políticamente incorrectas —y se diría que es sexista, racista, homófobo, vulgar..., pero vamos a ser amables y digamos «rabelaisiano»—, quizá llevado por el pícaro placer de provocar a su progresista amigo, de ofender sus susceptibilidades, o, simplemente, arrastrado por su natural y desbordante entusiasmo. Cuanto más perversas son sus opiniones, mejor las argumenta. Su fino ingenio, su afilada ironía y su enorme inteligencia brillan a lo largo de todas sus conversaciones con Jaglom y animan cada una de sus palabras de tal modo que resulta muy difícil no llegar a quererlo.

«Orson es una figura enigmática para la mayoría —escribió Jaglom—. Y un apasionante desafío: ¿cómo conciliar al brillante niño prodigio, al innovador director de escena, a la iconoclasta figura de la radio, al celebrado artista shakespeariano, al

revolucionario cineasta y al reconocido autor de la película más grande de todos los tiempos con ese bufón de tertulia televisiva, con ese vendedor de vino espumoso, con sus animosas intervenciones en comedietas de pésimo gusto..., con ese abotargado, autodestructivo y exiliado paria legendario por sus obras inacabadas y sus abortados proyectos?»^[38]

Imposible hacerlo, imposible conciliar ambas figuras. Sincero o no, íntimo o no, desenchufado o no, este libro no proclama el descubrimiento del «verdadero» Welles. Porque es posible que nunca existiera un verdadero Welles. En palabras de Jaglom: «La última secuencia de *La dama de Shanghai* es quizá la metáfora más autobiográfica de toda su carrera. Es literalmente imposible encontrar al verdadero Orson Welles entre tantos espejos que él mismo ha colocado tan cuidadosamente.»^[39] Y Welles parece preferirlo así. «Espera a que haya muerto –dijo en cierta ocasión durante una de estas conversaciones–. Escribirán todo tipo de cosas sobre mí. Me despellejarán. Ni tú me vas a reconocer. Y si vuelvo a la vida y leo todas esas cosas, ni yo mismo me reconoceré. ¿Sabes? He contado muchos cuentos sólo para salir del paso, para evitar el aburrimiento, o simplemente para entretener... ¿Quién podría recordarlos todos? Estoy seguro de que volverán a perseguirme, o, mejor, a perseguir a mi fantasma. No les corrijas, Henry. No quieren la verdad. Deja que sigan fantaseando sobre mí.»^[40]

Orson Welles se puso por última vez ante una cámara en *Alguien a quien amar* (1987), una película dirigida por Jaglom. Jaglom interpretaba al protagonista, un director de cine, y Welles a un personaje sin nombre a quien llaman «el amigo». «Quise darle la oportunidad de que se despidiera de su público –recuerda Jaglom–. No me dejó ni que le sacara riendo. Insistía: “Los gordos no deberíamos reír. No es una visión agradable.” Una vez le sorprendí carcajeándose y le dijo al operador “Corta”, y el operador cortó.

»–¿Por qué cortas? –dije yo.

»–Porque me lo ha pedido Orson Welles.

»–Vuelve a encender la cámara ahora mismo.

»El operador puso en marcha la cámara y Orson, que no se había dado cuenta, se acercó por detrás al operador, le echó el humo del puro que estaba fumando y se rió. Sus carcajadas fueron resonantes, grandiosas y acogedoras al mismo tiempo..., maravillosas. Yo sabía que no podía dejarlas en la película porque no le habría gustado. Más tarde, cuando murió, tuve la sensación de que lo menos que podía hacer por sus seguidores era regalarles sus últimas risas.»^[41]

Patrick Terrail cerró Ma Maison en el otoño de 1985, aproximadamente un mes después de la muerte de Orson Welles. Había tomado la decisión antes del ataque al corazón de Welles, pero eso es lo de menos, porque parecía el momento más oportuno. Normalmente, la vida sigue cuando el ascua de uno de nosotros deja de arder, pero en este caso aquel restaurante, que se había convertido en el segundo hogar de Orson Welles, que en tantos sentidos le mantenía vivo, murió con él. No, no

es verdad, no murió, sobrevivió con otro propietario y otro nombre en otro lugar, pero, en ausencia de su más famoso cliente, ya nunca volvió a ser el mismo.

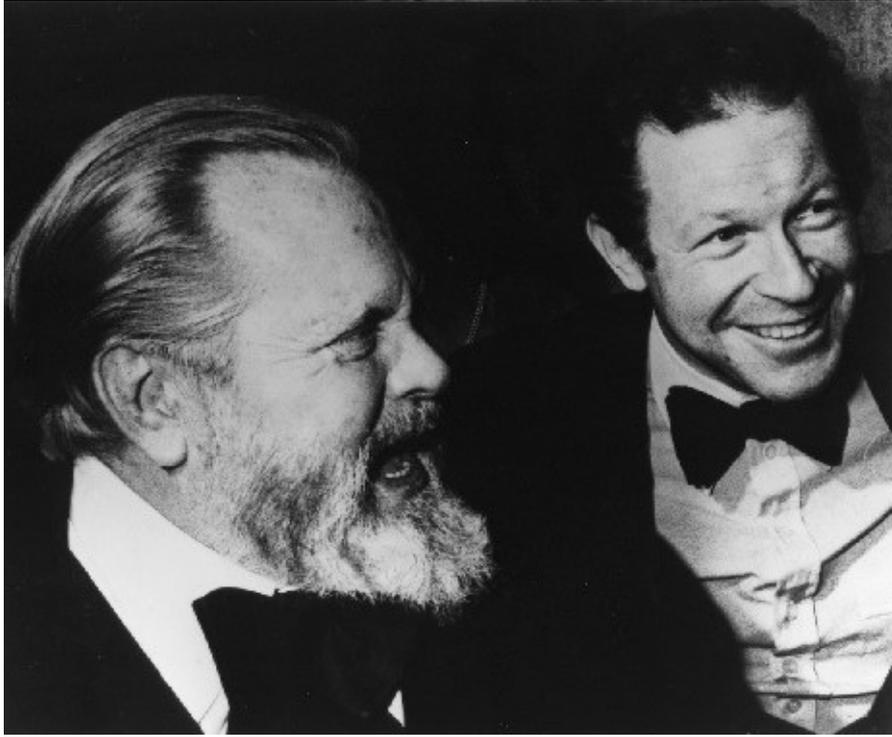
PETER BISKIND

NOTA AL TEXTO

Mis almuerzos con Orson está dividido en dos partes, 1983, el año de la mayoría de ellas, y 1984 y 1985. Las he organizado por orden cronológico, más o menos, porque no me he ceñido estrictamente a él. Las reflexiones de Orson Welles sobre diversos temas, separadas a veces por meses o por años, las he agrupado. La calidad de las cintas, por lo demás, varía mucho. Muchas de ellas se entienden perfectamente, pero hay algunas que, como Jaglom guardaba la grabadora en una mochila o en una bolsa, no se entienden bien, así que, a veces, me he tomado ciertas libertades –añadir o quitar frases, pulir la sintaxis– a fin de que el diálogo sea más conciso e inteligible. De vez en cuando he atribuido a Welles comentarios que en realidad figuran en los diarios de Jaglom o que éste ha recordado en nuestras propias conversaciones. Con permiso de Jaglom en ocasiones he modificado sus propios comentarios simplemente para clarificar el contexto. Orson Welles era, por encima de todo, un gran artista del espectáculo, un cuentista que, como Sherezade, aprendió muy pronto a fabular para poder ganarse el sustento. Algunas anécdotas que aquí recuerda resultan familiares porque, en realidad, ya las había contado en otra parte, pero son demasiado jugosas para no incluirlas, y como siempre añadía nuevos detalles y un nuevo punto de vista, he preferido que formen parte del libro.

Primera parte

1983



Compañeros de mesa en una recepción repleta de estrellas en la Asociación de Prensa Extranjera de Hollywood, hacia 1983, organizada por el propio Henry Jaglom para demostrar a posibles productores que Orson Welles aún estaba en condiciones de trabajar. Entre otros invitados, asistieron Warren Beatty, Jack Nicholson, Jack Lemmon y Michael Caine.

Comida en Ma Maison. Veo a Orson, que se levanta con dificultad y, tras varios meses, se acerca a darme un cariñoso abrazo (cariñoso abrazo o lo que parece un cariñoso abrazo, no estoy muy seguro ni lo he estado nunca), y, como siempre, consigue emocionarme. Como siempre, además, y me resulta asombroso, no he sabido qué decir y sólo se me ha ocurrido algo cordial/banal del tipo: «¿Qué tal todo?» Orson me ha contestado: «Pues no lo sé, ¿lo sabes tú?» Y yo, reconociendo que la pregunta era demasiado amplia, he tratado de concretar: «¿Qué tal todo hoy?» A lo que él ha respondido, contento de haberme obligado a ser un poco más preciso: «Bien... en lo que se refiere a este instante...»

Luego, esta noche, hace dos horas, enciendo la televisión, voy cambiando de canal y cuál no será mi sorpresa al ver la primera secuencia de *Ciudadano Kane*, el momento en que se van encadenando portadas de periódico. Le he visto crecer, hacerse viejo gracias al maquillaje y a la interpretación, pese a tener menos de treinta años, en una película ideada con menos de treinta años, en una película tan conmovedora y prácticamente perfecta que la mera idea de ver después otra cosa, cualquier cosa, se me antojaba absurda. Y me he preguntado: ¿qué le quedaba por hacer en la vida después de algo así? ¿Es ése su secreto y él lo sabe? ¿Es *Ciudadano Kane* su «Rosebud»?

Diario de HENRY JAGLOM, entrada del 2 de abril de 1978

1. «HABRÍA QUE SER INTOLERANTE CON TODO EL MUNDO.»

Donde Orson se torna crítico culinario, confiesa que nunca comprendió por qué Katharine Hepburn no le tragaba, pero que sabía muy bien por qué él no tragaba a Spencer Tracy. Denosta a los irlandeses, a pesar de su amistad con John Ford, y afirma que en política prefiere la derecha a la izquierda.

(Entra Jaglom. Welles se levanta con esfuerzo de su silla para saludarle. Se abrazan, y se besan en la mejilla, a la manera de los europeos.)

HENRY JAGLOM: *(A Kiki.)* ¿Qué tal, Kiki? ¿Cómo estás?

ORSON WELLES: ¡Cuidado...! Casi te muerde... Bueno, ¿qué quieres comer?

HJ: Voy a probar la ensalada de pollo.

OW: ¡De eso nada! Con tantas alcaparras no te gustará.

HJ: Les pediré que quiten las alcaparras.

OW: Permíteme que te recuerde el lío que tienen montado en la cocina.

HJ: No sé cómo no se vuelven locos. Nunca había visto este sitio tan abarrotado.

OW: Tienen mucho trabajo. Es el día perfecto para devolverle un plato al chef.

HJ: ¿Sabes una cosa? Ma Maison no responde exactamente a mi idea del típico y legendario restaurante de Hollywood. Me habría encantado conocer Romanoff's, pero cuando llegué a esta ciudad ya lo habían cerrado.

OW: ¡Ah, claro, Romanoff's...! Lo cerraron en el cuarenta y tres o el cuarenta y cuatro. Tuvo una existencia muy breve. Romanoff's y Ciro's..., los dos restaurantes donde mejor se ligaba de Hollywood. Pero los cerraron los dos. Fotografiaban a todo el mundo saliendo de allí con la pareja equivocada. En Romanoff's ahora hay un aparcamiento. Antes de cerrar, cuando ya estaba al borde de la quiebra, Sinatra iba todas las noches y cantaba con dieciséis violines como acompañamiento... y totalmente gratis. Y así tres semanas seguidas. Íbamos todos, todas las noches. Era sensacional. Don the Beachcombers también era un sitio estupendo para ligar, porque la luz era muy tenue. Nadie veía a nadie.

HJ: ¿Y Chasen's?

OW: Chasen's era un asador, al menos al principio. Yo fui uno de sus propietarios originales... y también de Romanoff's.

HJ: ¿Eras uno de los propietarios de Romanoff's?

OW: Sí, pero jamás gané un centavo con él. Ni tampoco con Chasen's. Pero fundé los dos... junto con una buena pandilla de idiotas. De Romanoff no esperábamos gran cosa, porque era un ladrón, y Dave Chasen se olvidó de nosotros en cuanto el asador se transformó en un gran restaurante.

Ma Maison abrió en 1973. Yo tardé mucho en venir porque el teléfono no salía en la guía... ¡Menuda tontería, menudo esnobismo! Pero alguien dijo el número en la televisión, por pura mala leche. No les envidio, un restaurante es un negocio muy duro.

CAMARERO: ¿Qué van a comer hoy? Tenemos vieiras, señor Welles, si lo desea. Al vapor o con legumbres.

OW: No, no, sin guarnición, por favor. ¿Qué más tienen?

C: Pues ensalada de cangrejo ya no queda. Si quería tomar...

OW: Ya no queda ensalada de cangrejo... Ojalá no nos lo hubiera dicho, así no sabría lo que no voy a comer.

C: ¿Le apetece una ensalada de pomelo y naranja?

OW: ¡Vaya mezcla! ¡Menuda ocurrencia! Espantosa... Típicamente alemana. Tomaremos ensalada de pollo sin... sin alcaparras.

HJ: Echaron a perder la ensalada de pollo cuando le añadieron esa mostaza. Parece otro plato completamente distinto.

OW: Han cambiado de chef.

C: ¿Qué les parece asado de cerdo?

OW: ¡Dios mío! ¿Asado de cerdo con el calor que hace? No puedo probar el cerdo..., estoy a dieta. Pero se lo voy a pedir, así lo huelo. Le dice Basanio a Shylock: «Si os agradase comer con nosotros.» Y Shylock dice: «¡Sí, para recibir el olor del puerco! ¡Para comer en la casa en que vuestro profeta, el Nazareno, hizo entrar, por medio de exorcismos, al diablo! Me parece bien comprar con vosotros, vender con vosotros, hablar con vosotros, pasearme con vosotros y así sucesivamente; pero no quiero comer con vosotros, beber con vosotros, ni orar con vosotros.»

HJ: ¿No dice la Biblia que el diablo adoptó forma de cerdo? ¿O Shakespeare se lo inventa?

OW: No lo dice, pero Jesucristo metió a todo un grupo de demonios en un cerdo, el

cerdo gadareno. Shakespeare se limitó a dar a Shylock un motivo para no comer en compañía de los demás.

HJ: Yo tomaré pollo a la parrilla.

C: Muy bien.

OW: Y un cuenco de alcaparras.

C: ¿Alcaparras?

HJ: No, no, no..., lo ha dicho en broma.

OW: Pues yo voy a tomar un cangrejo blando. Qué pena que lo hagan empanado. Ojalá no lo empanaran, pero lo empanan. Lo voy a probar de todas formas. *Est-que vous avez l'aspirine?* ¿Tienen aspirinas?

C: Por supuesto. Aquí tiene, señor Welles.

HJ: ¿Qué te pasa? ¿Te duele algo?

OW: El reuma. Hoy me duele todo: las rodillas... Siempre digo que me duele la espalda porque así me hacen más caso, pero lo que de verdad me duele es la rodilla derecha. Por eso cojeo y ando como ando. Debe de estar cambiando el tiempo. Mira, eso nunca me lo creí... hasta que empecé a tener artritis. Lleva doliéndome la rodilla media hora. Supongo que va a llover. La aspirina es un invento maravilloso. Además, yo no tengo problemas de estómago, y tampoco me da alergia.

(Sale el camarero.)

HJ: ¿No es horrible lo de Tennessee Williams? ¿Te has enterado de cómo murió?

OW: Sólo de que murió anoche. ¿Qué le pasó?

HJ: Pues usaba una pipa especial, para inhalar algo, y no podía tragar, ni respirar. Por la pipa.

OW: ¿Estaba fumando droga? ¿O se atragantó con un sándwich de rosbif?

HJ: «Muerte por causas naturales.» Aunque luego han dicho «por causas desconocidas». Les ha dado por ponerse misteriosos.

OW: Me gustaría morir solo en la habitación de un hotel; de pronto, como antiguamente.

Ken Tynan contaba una anécdota muy divertida, aunque nunca la publicó. Tennessee y él viajaron a Cuba invitados por [Fidel] Castro... Están en el despacho del líder máximo con algunos altos cargos del gobierno, personas muy próximas al Jefe, incluido el Che Guevara, y Tynan hablaba un poquito de español, y Castro muy bien inglés. De modo que se enfrascan en una conversación muy interesante, pero Tennessee se aburre mucho, así que se vuelve hacia el Che y le dice, con ese fuerte acento sureño que tenía: «¿Le importaría ir corriendo a buscarme un par de tamales?»

HJ: ¿Se lo inventaría Tynan? ¿Tú qué opinas?

OW: Tynan no se inventaba las cosas. Seguro que Tennessee le pidió los tamales a alguien. Eso sí, sospecho que Tynan mejoró la anécdota. Seguramente Tennessee no habló con Guevara sino con otra persona.

¿Te he contado alguna vez que yo dije que no a una obra de Tennessee que luego terminó montando [Elia] Kazan? Eddie Dowling, un antiguo productor de Broadway, me mandó un texto de un tal Tennessee Williams. Ni siquiera lo leí, y le dije: «Ahora no puedo; en estos momentos no puedo pensar en un montaje.» Se trataba de *El zoo de cristal*.

HJ: *El zoo de cristal*... ¡Dios mío!

OW: Si llego a dirigir *El zoo de cristal*, habría montado todas las demás obras de Tennessee. Un error imperdonable.

HJ: Una pena... Por cierto, acabo de terminar el libro de Garson Kanin sobre Tracy y Hepburn.

OW: He escrito un pequeño comentario en la prensa. Pensé que si lo hacía, me congraciaría por fin con Katie. ¡Y ha sido lo peor que podía haber hecho!

HJ: Después de leerlo he de decir que no comprendo por qué el libro le ha molestado tanto.

OW: Supongo que es porque Kanin dice que cuando Tracy y ella vivían juntos...

HJ: Pero si mucha gente ya lo sabía.

OW: ... era cuando ella más iba por ahí tirándose a todo el mundo.

HJ: ¿Hepburn?

OW: ¡Ni te imaginas! En el rodaje de *Kane* estaba yo un día en la sala de maquillaje y vino a sentarse a mi lado, estaba rodando *Doble sacrificio*. Empezó a contar cómo se la follaba Howard Hughes. Así, con esas palabras. Entonces nadie hablaba con tanto descaro, aparte de Carole Lombard. Pero en Carole era natural, no sabía hablar de otra manera. Katie, en cambio, con su acento de niña de clase alta... Daba la impresión de que ser grosera era una decisión. Grace Kelly también se acostaba con todo el mundo, en el camerino, pero discretamente, y no contaba nada. Katie era diferente. De joven era una mujer liberada. Como las chicas de ahora.

HJ: Me pregunto qué tendrá contra ti. ¿Es por Tracy? ¿Le hiciste algo alguna vez?

OW: Nunca me gustó demasiado. Y cuando era un chiquillo monté todo un numerito en una proyección de *Capitanes insípidos...*, digo *intrépidos*.

HJ: Ya... Puede que Hepburn se haya enterado y por eso no le caigas bien.

OW: ¡Oh, vamos! Pero si yo era un don nadie... Tenía diecinueve años. Me levanté

en medio del patio de butacas, en el Paramount Theater, y solté: «¡Debería darte vergüenza!»; por el acento portugués, ¿te acuerdas? ¡Y aquellos rizos...! El acomodador me echó por burlarme de la interpretación de Tracy.

HJ: ¿Diste muchas voces?

OW: No. Pero imité aquel acento.

HJ: Esa película fue el único desliz de su carrera.

OW: De eso nada, tuvo muchos. Me cuesta recordar una buena interpretación suya. Aunque estaba estupendo en *¿Vencedores o vencidos?* Gigantesco, aunque no sea una gran película. Pero no puedo soportar aquellas comedietas románticas con Katie.

HJ: ¿No te parece que estaba encantador?

OW: En absoluto. Me parece que era odioso, un hombre absolutamente odioso. Y me odiaba, aunque en realidad odiaba a todo el mundo. Una vez estábamos los dos en Londres y fui a recogerle a un bar para llevarle a Nutley Abbey, la casa de campo de Larry [Olivier] y Vivien [Leigh]. Todo el mundo se acercó a pedirme un autógrafo y en él no se fijó nadie. ¡Yo era el Tercer Hombre, por Dios Santo, y él peinaba canas! ¿Qué esperaba? Se quedó allí sentado, refunfuñando: «Todo el mundo te mira y a mí no me mira nadie», decía; y así todo el santo día. Estaba furioso. Porque la gran estrella era él, ¿sabes? Cuando estaba en el plató siempre se quejaba: «¿Por qué ese actor –decía– distrae a todo el mundo cuando estoy hablando yo?»

Pero no creo que sea por mi comentario. Lo que creo es que Katie no me puede ni ver. No le gusto, no le gusta mi aspecto. ¿No sabías que existe algo llamado rechazo físico, puramente físico? Los europeos saben lo que es, porque lo sienten con respecto a otros europeos. Si no me gusta el aspecto físico de otra persona, esa persona no me cae bien. Mira, yo creo que no todas las naciones y las razas son iguales. Estoy absolutamente convencido de que eso de la igualdad es mentira. Yo creo que las personas somos diferentes. Los sardos, por ejemplo, tienen los dedos cortos y gruesos. Los bosnios son cuelllicortos.

HJ: Orson, eso es ridículo.

OW: Tú mídeselo, ¡mídeselo! Yo nunca pude soportar a Bette Davis, así que no me gusta cómo actúa; físicamente, me refiero. Físicamente detesto a Woody Allen. No me gustan los hombres como él.

HJ: Nunca he comprendido por qué lo detestas. ¿Acaso lo conoces?

OW: Pues claro que lo conozco, y no lo aguanto, padece el síndrome de Chaplin: una particular combinación de arrogancia y timidez... Me da dentera.

HJ: No es arrogante, es tímido.

OW: Por supuesto que es arrogante. Como les ocurre a todos los tímidos, tiene una

arrogancia desmedida. Todo aquel que habla en voz baja y muy despacio y se arruga delante de los demás es inconcebiblemente arrogante. Parece tímido, pero no lo es. Tiene miedo. Se odia y se ama al mismo tiempo, y, por eso, está siempre tenso. Y luego las personas como yo tenemos que darle carrete y fingir modestia.

HJ: ¿Crees que se toma demasiado en serio?

OW: Naturalmente que se toma demasiado en serio. Y creo que sus películas lo demuestran. No hay nada que me resulte más violento: un hombre que muestra lo peor de sí mismo para hacer reír..., a fin de liberarse de sus complejos. Todo lo que hace para el cine es terapéutico.

HJ: Por eso tampoco te gusta *All That Jazz*, de [Bob] Fosse.

OW: Exacto. No me gustan las películas terapéuticas. Tengo gustos muy católicos, pero hay cosas que no puedo soportar.

HJ: Pues a mí me encantan las películas de Woody. En eso no estamos de acuerdo. Tampoco estamos de acuerdo en nuestra opinión sobre los actores. No puedo olvidar lo que dijiste de Brando.

OW: Es ese cuello... como una salchicha enorme, como un zapatón de carne.

HJ: Dicen que no es muy inteligente.

OW: Casi ningún gran actor lo es. Larry [Olivier] es muy..., quiero decir, y hablo en serio, es tonto. Yo creo que la inteligencia es un inconveniente para un actor. Porque si eres muy inteligente no eres, por naturaleza, muy emotivo, sino cerebral. Puede haber personas muy cerebrales que también sean grandes intérpretes, pero es más complicado. Dentro de las artes escénicas, los actores y los músicos tienen una inteligencia parecida. Me gustan mucho los músicos; los cantantes no tanto. Los cantantes están toda la vida pendientes de sus cuerdas vocales, ¿sabes? Te pasas veinte años así, ¿y de qué otra cosa vas a hablar? Los cantantes son prisioneros de sus cuerdas vocales, así que están en lo más bajo del escalafón; y los actores en lo más alto. Aunque hay excepciones. Leo Slezak, el padre de Walter Slezak, el actor, protagonizó la mejor anécdota del mundo del teatro de todos los tiempos. Era el mejor tenor wagneriano de su época, el rey sin corona de Viena. Estaba cantando *Lohengrin...*; si eres wagneriano, recordarás que Lohengrin entra en el escenario montado en un cisne que va por un río, baja del cisne, canta y, al final de su última aria, tiene que volver a subir al cisne y marcharse. Pues bien, una noche el cisne se marcha por su cuenta antes de que Leo Slezak pueda volver a subir y Leo, sin perder la melodía, se vuelve hacia el público y canta: «¿A qué hora sale el próximo cisne?»

HJ: ¿Cómo pueden tener tanto encanto y no ser inteligentes? Nunca lo he comprendido.

OW: Bueno, también hay personas con talento que no son inteligentes. Simplemente

ocurre.

HJ: Puede que Tracy fuera odioso, pero en pantalla no lo transmite.

OW: A mí sí me lo transmite. Hasta ese punto lo detesto. Es uno de esos irlandeses malhumorados.

HJ: ¿Uno de esos qué...?

OW: Uno de esos irlandeses malhumorados.

HJ: No puedo creer lo que estoy oyendo.

OW: Soy racista, ya lo sabes. Mira, te voy a dar la receta húngara para hacer tortilla: primero robas un par de huevos... Ésta es de [Alexander] Korda.

HJ: Pero si Korda te caía bien...

OW: Me encantan los húngaros... hasta el extremo de tener relaciones sexuales con ellos. Casi se me pone dura cuando oigo a alguien hablar con acento húngaro. Me vuelven locos los húngaros.

HJ: No entiendo por qué dices esas cosas de los irlandeses.

OW: Porque los conozco; y tú no. Se odian a sí mismos. Viví algunos años en Irlanda. A la mayoría de los irlandeses inteligentes no les gustan los irlandeses. Y hacen bien.

HJ: Todos esos grupos no se gustan. Los judíos no se gustan.

OW: Nada que ver con los irlandeses.

HJ: Eso no quiere decir que tengan razón, Orson, y lo sabes. Y no acepto esos prejuicios viniendo de ti. Sé que no hablas en serio.

OW: Por supuesto que hablo en serio. Tengo prejuicios, sobre todo contra los norteamericanos de origen irlandés. Prefiero a los irlandeses de Irlanda. Si tuviera que adoptar a un irlandés, adoptaría a un irlandés de Irlanda. Los irlandeses de Inglaterra también están bien. La mayoría de los grandes autores irlandeses abandonaron Irlanda y emigraron a Inglaterra. Todos menos [George William] Russell y [William Butler] Yeats. Yeats me da escalofríos. Yo estaba en Dublín cuando él todavía...

HJ: No me acordaba de que en los años treinta todavía vivía.

OW: Así es. Acudía a todas las fiestas, y era fácil tropezarse con él en el parque. Y con Lady Gregory. En los años treinta aún vivían todos... los famosos nacionalistas gaélicos. Tuve la suerte de conocerlos a todos. ¿Y sabes? Algunos de mis mejores amigos son irlandeses.

HJ: ¡Oh, Dios!

OW: Pero cuando miro a Tracy veo que todo lo que tiene de odioso es lo que tiene de irlandés. Todo lo que tiene de mezquino. Todos los irlandeses te dirán lo mismo. Setecientos años de cruda opresión les han amargado el carácter..., esa mezquindad pasiva, esa astucia. Sólo puedo repetir lo que Micheál Mac Liammóir me respondió cuando estábamos rodando *Otelo*. «Defíneme a los irlandeses con una sola palabra», le pregunté; y me contestó: «Malicia.» Mira, me encanta Irlanda, me encanta la literatura irlandesa, me encanta todo lo que hacen los irlandeses, y lo sabes, pero los irlandeses nacidos aquí, en Estados Unidos, se han inventado un remedo de Irlanda que es para partirse de risa. La huella indeleble de la naturaleza... ¡Dios mío, me dan ganas de vomitar!

HJ: Lo que dices es aburrido y una tontería, y...

OW: No, no, es para vomitar. Ni es aburrido ni es una tontería. Y no discutas conmigo. Cómo puedes ser tan... ¡progresista! Naturalmente, no existen pruebas. Pero ¡es lo que siento! Tú no quieres que lo sienta, pero ¡yo lo siento! Yo creo que habría que ser intolerante con todo el mundo. Y no creo que se pueda ser humano y no tener por lo menos algunos prejuicios.

HJ: De acuerdo, pero entre reconocer que se tienen prejuicios y odiar con toda el alma..., como te pasa a ti con los irlandeses...

OW: Bueno, no es que yo sea grosero con ellos, ni que les tenga prohibido entrar en mi casa. En realidad no tiene importancia, no es más que mi forma de percibir su carácter. O el carácter de la mayoría de ellos.

HJ: Vale, pero si lo que dices es verdad, lo único que significa es que existe cierto condicionamiento cultural.

OW: ¡Pues claro que existe cierto condicionamiento cultural!

HJ: De modo que, en cuanto ponen un pie en Estados Unidos, cambian.

OW: Sí, se transforman en otra raza, en una raza terrible llamada irlandeses americanos. En Australia son estupendos; en Inglaterra son estupendos; en Latinoamérica son estupendos; pero en Boston y Nueva York se vuelven unos miedosos. Mira, el viejo Kennedy era un auténtico irlandés americano. A eso me refiero.

HJ: ¿Y sus hijos no?

OW: No. Sus hijos se han librado. Son irlandeses por ancestros, pero no por carácter. Su vida no está basada en la malicia. Mira, cuando pasas en Estados Unidos el tiempo suficiente, pierdes las virtudes y los defectos de tu cultura original. Los italianos pierden su sentido de la familia al cabo de una generación. No mantienen los lazos; o, por lo menos, no tanto como antes.

HJ: Es lo que pasa en Israel, que se ha quedado sin manifestaciones artísticas. Los judíos creían en su renacimiento artístico y, de pronto, crean una gran fuerza aérea, pero ningún artista. Las increíbles virtudes del pasado...

OW: Se lo dejaron todo en Europa. ¿Qué judío necesitaba entonces un renacimiento artístico? Llegaron a Israel, y fue como si se jubilaran.

HJ: Su teatro es aburrido, su cine es aburrido. La pintura, la escultura...

OW: Aburridas. Fíjate, sólo hacen buena música cuando Zubin Mehta, un indio, dirige su orquesta nacional.

HJ: Es de locos. Cuando había judíos en Polonia, todos los pianistas del mundo...

OW: Todos los grandes violinistas eran judíos. Existía un monopolio judeo-ruso y judeo-polaco. Ahora todos son japoneses u orientales. [Arthur] Rubinstein ya murió.

HJ: Sí, el año pasado.

OW: Yo le conocía, estuvimos en contacto cuarenta años. Y le conocía bien. Te voy a contar su mejor anécdota. Un día le acompañé a un concierto en el Royal Albert Hall y, como no tenía entrada, me quedé a oírle tocar entre bambalinas, en los hombros del escenario. Termina el concierto y aplauso atronador. Se asoma un momento a los bastidores para secarse el sudor y me dice: «¿Sabes? El jueves aplaudieron igual, sólo que entonces sí toqué bien.»

HJ: No está nada mal morir a los noventa y cinco años. Y tuvo una vida plena.

OW: Y que lo digas.

HJ: Entonces, ¿es verdad todo lo que cuentan? ¿Se follaba a todo el mundo?

OW: Fue el mayor semental del siglo XIX, y del XX. El hombre más encantador... Un auténtico vividor. Hablaba varios idiomas y era un gran conversador. Y apenas ensayaba. Decía: «¿Sabes una cosa? Técnicamente no soy ni la mitad de bueno que muchos de mis rivales, porque soy demasiado perezoso para practicar. No me gusta. [Vladimir] Horowitz puede tocar mucho mejor que yo. Se sienta en la banqueta y trabaja. A mí me gusta disfrutar de la vida. Meto la pata continuamente.» Pero decía: «Gracias a esos errores toco mejor.»

HJ: Y, además, Horowitz odia su vida. Estuvo quince años, o más, sin poder tocar.

OW: Rubinstein pasó por la vida como si fuera una gran fiesta. **HJ:** Y acabó con aquella chica tan joven. ¿No dejó a su mujer a los noventa, después de cuarenta y cinco años de matrimonio, para fugarse con una chica de treinta y un años?

OW: Como Casals, que, de repente, a los ochenta y siete, se lió con una Lolita.

HJ: Volviendo a los irlandeses, los hay muy progresistas, como Robert Ryan. Fue un hombre muy valiente en lo social y en lo político. Dime que Robert Ryan no era un

hombre decente.

OW: Un actor maravilloso. Pero para mí no es irlandés, sino una persona con apellido irlandés, simplemente. Debía de ser un irlandés de cuarta generación.

HJ: Vale. ¿Y Ford? Ford sí te caía bien. Y era irlandés.

OW: Éramos muy buenos amigos, y siempre quiso hacer una película conmigo. Era un agarrado y un estupendo irlandés hijo de perra. Pero yo le quería.

HJ: ¿Cuándo os conocisteis?

OW: En el rodaje de *Kane*. Se acercó a los estudios el primer día de rodaje.

HJ: ¿Para desearte suerte?

OW: No, para avisarme. Yo tenía como ayudante de dirección a un tipo llamado Ed Donahue a quien mis enemigos en la RKO tenían en nómina. Y Ford me dijo: «Ya veo que tienes que trabajar con esa rata de Donahue.» Y se marchó. Vino a avisarme de que el tal Donahue era un traidor.

HJ: Siempre he oído que Ford era un borracho.

OW: Cuando trabajaba no. Cuando trabajaba no bebía ni una gota, o no, al menos, hasta el último día de rodaje. Luego sí, luego se pasaba borracho semanas enteras. Bebía mucho, mucho. Pero lo hacía por diversión. Dicho de otra manera, no era un alcohólico. Salía con sus amigos... Ya sabes, los irlandeses se emborrachan y pelean, se dan palizas en el pub, ¿lo sabías? Yo lo he vivido. En Irlanda me metieron en chirona por pendenciero. En aquella cultura donde nadie se casaba hasta los treinta y cinco, porque siempre estaban soñando con emigrar y no querían echarse sobre los hombros la carga económica que suponen los hijos. Así que todas aquellas damitas pobres y vírgenes se quedaban sentadas esperando que llegara algún hombre para casarse. Pero los hombres, mientras tanto, se estaban zurrando, se estaban refocilando en la bestialidad del macho.

HJ: No follaban mucho, imagino. Es una cultura muy católica, ¿no?

OW: Oh, Dios mío, muy católica. Las chicas... Apenas me dejaron respirar cuando estuve en las islas Aran. Debía de tener diecisiete años; y aquellas niñas maravillosas, con sus enaguas blancas..., se me echaron encima y ¡fuera enaguas! Fue lo más parecido a una violación femenina que te puedas imaginar. Sus maridos se pasaban fuera todo el día, en sus canoas forradas de piel, y yo allí, ocioso, sin nada que hacer... Luego las chicas iban a confesárselo todo al cura, y un día el cura me dijo: «Esta mañana ha venido a confesarse otra. ¿Cuándo piensas marcharte?» Le preocupaba la honra de su rebaño. Cuando lo conté todo aquí, en Estados Unidos, la Iglesia se escandalizó y lo negó.

HJ: ¿No era Ford muy reaccionario, como sus amigos John Wayne y Ward Bond?

OW: Sí, pero los tres me querían mucho, no sé por qué. Y yo los quería mucho a ellos. Un día, en el yate de Ford, me regalaron una botella de cerveza mezclada, una combinación de distintas marcas norteamericanas y mexicanas. Estamparon su firma y me la dedicaron. Y en aquel momento yo era uno de los célebres Rojos de Hollywood.

HJ: ¿Y por qué eran tan reaccionarios?

OW: Porque eran irlandeses, irlandeses, irlandeses. Antes, de pequeños, a los irlandeses les decían: «Hay que matar a los judíos»; ¿sabías eso? John Wayne me encantaba. He conocido a pocos actores de Hollywood más educados que él.

HJ: ¿Hablasteis de política alguna vez?

OW: ¿Y por qué íbamos a hacerlo? Yo no soy como tú. A mí no se me ocurriría enmendarle la plana a John Wayne. Yo nunca he tenido ningún problema con las personas de extrema derecha. Siempre me han parecido muy agradables en todos los sentidos, menos en uno: en política. Suelen ser más simpáticos que los de izquierdas.

HJ: Para ti es fácil decirlo. Tú estabas en Europa en los cincuenta; los años de la lista negra y toda aquella mierda.

OW: Sí, claro, yo tuve suerte, mucha suerte, porque no estuve aquí durante el macartismo... Mira, yo figuraba en todas las listas negras del mundo. Cada vez que me pedían ayuda para la causa que fuera, yo decía: «¿Dónde hay que firmar?» Me pasé la década de los cuarenta metiéndome con la Rusia estalinista en mi columna del *New York Post*, en un momento en que todo el mundo creía que Dios sonreía por boca de Stalin. Quise explicarle al Comité de Actividades Antiamericanas la diferencia entre comunistas y progresistas; les supliqué: «¿Podrían ustedes, por favor, llamarme a Washington a testificar?» Pero no se atrevieron a pedírmelo.

HJ: Eres demasiado condescendiente con esas peligrosas...

OW: ¿Condescendiente? Suponte que te vas de viaje al Amazonas y tienes que vivir en una aldea de reductores de cabezas. Los nativos te pueden parecer muy simpáticos, pero, aunque seas antropólogo, lo más normal es que no les discutas esa costumbre suya de reducir cabezas.

HJ: No comprendo que un progresista como tú no quiera hablar de política con Wayne o Bond, o con Adolphe Menjou, en un momento en que tenían poder para hacer mucho daño y, de hecho, hicieron mucho daño.

OW: Bueno, Menjou era tan agresivo que no se podía hablar con él. Aunque Noël Coward le plantó cara de una forma deliciosa. Menjou había emprendido una gira con el ejército para entretener a los soldados y Noël Coward hacía lo mismo sólo que para el ejército inglés. El caso es que se encontraron en Casablanca. Estaban comiendo en medio de todo el fregado. Menjou contaba cosas terribles que sucedían en Inglaterra,

con soldados negros que se follaban a todas las inglesas, y decía que, claro, era imposible saber qué raza saldría después de aquello. Y le dijo a Coward: «¿No es verdad, Noël?» Y Noël contestó: «Bueno, a mí me parece algo maravilloso.» «¿Cómo que algo maravilloso?», exclamó Menjou. Y Noël dijo: «Por lo menos tendremos una raza de ingleses con buena dentadura.» No, no se podía hablar con Menjou. Era un loco peligroso.

2. «¡THALBERG ERA EL MISMÍSIMO DIABLO!»

Donde Orson es grosero con Richard Burton, dice que se aburría con Meyer Lansky y sostiene que Irving Thalberg, «el niño prodigio», inventó la industria cinematográfica con su método de producción.

HENRY JAGLOM: Estas dos últimas semanas dos directores de distribución han adquirido los estudios para los que trabajaban.

ORSON WELLES: Ya. Bueno, si el entonces jefe de distribución no hubiera adquirido la RKO, yo no habría podido rodar *Ciudadano Kane*. Por eso me dieron plena autoridad sobre el montaje, ¡porque George Schaefer no sabía lo que hacía! Ningún otro me habría ofrecido un contrato así.

HJ: ¿Es verdad que en los viejos tiempos el cine estaba mejor?

OW: Está muy feo que lo digan los viejos, porque es lo que dicen siempre, pero en este caso es verdad. Lo mejor era la cantidad de películas que se rodaban. Darryl Zanuck, por ejemplo, producía ochenta películas a la vez, y todas estaban bajo su supervisión directa. ¿Cuánta atención le puedes dedicar a una película en esas condiciones? No lo puedes controlar todo y alguien tiene por fuerza que rodar algo original, algo bueno.

Yo me llevaba bien con todos los jefes de producción, incluso con el peor de ellos, Harry Cohn. Era más fácil tratar con ellos que con estos universitarios de ahora a los que sólo preocupan las ventas. En realidad, aquellos «viejos malvados» nunca me hicieron sufrir. Los que me han hecho sufrir son los abogados y los representantes. ¿No fue Norman Mailer el que dijo que Hollywood ha inventado una nueva forma de arte: el contrato? Es en el contrato donde todo el mundo gasta más energías. Me he pasado cuarenta y cinco años haciendo tratos con representantes, como intérprete y como director. Como productor, es decir, del otro lado de la mesa, no he conocido a un solo representante dispuesto a darlo todo por un actor, a luchar por él. No he oído decir a ninguno: «¡Un momento! Éste es el actor al que deberías contratar.» Al contrario, siempre dicen: «Ah, ¿éste no te gusta? Pues no te preocupes, no pasa nada, aquí tengo otro.» No tienen carácter.

HJ: En los viejos tiempos, los grandes contratos se sellaban con un apretón de

manos. No se ponía nada por escrito, y todo el mundo cumplía.

OW: Como todas las sociedades protestantes o judías, Norteamérica ha prosperado sobre la idea de que hay que cumplir la palabra dada. Si no, jamás habría avanzado la frontera, porque en los nuevos territorios no había ley. La palabra de un hombre tenía valor. Mi teoría es que todo se fue al carajo con la Ley Seca, porque era una ley imposible de cumplir, así que todo el concepto de imperio de la ley se vino abajo. Luego llegó Vietnam... y la marihuana, que, evidentemente, no debería ser ilegal pero lo es. Si te lías un porro en Texas, te condenan a diez años de cárcel y te conviertes en un delincuente. Como en los tiempos de la Ley Seca. Cuando a la gente violar la ley le parece lo más normal, la sociedad cambia. ¿Comprendes?

(*Entra Richard Burton y se acerca a la mesa.*)

RICHARD BURTON: ¡Orson, me alegro de verte! ¡Cuánto tiempo! Estás estupendo. He venido con Elizabeth. Está deseando conocerte. ¿Te importa que vaya a buscarla y te la presente?

OW: Mejor que no. Como ves, estoy comiendo. Ya me acerco yo cuando termine.

(*Burton sale.*)

HJ: Orson, te has portado como un gilipollas. Has sido muy grosero. Se ha ido con el rabo entre las piernas.

OW: No me des patadas por debajo de la mesa. Lo odio. Y no hables como si fueras la voz de mi conciencia, mi Pepito Grillo judío. No me hace falta. Y, sobre todo, no me pises las botas; me protegen los tobillos, ya lo sabes. Richard Burton tenía mucho talento y lo echó todo a perder. Se ha convertido en un payaso con una mujer famosa, en un hazmerreír. Ahora sólo trabaja por dinero y hace la peor mierda. Además, no he sido grosero. Por citar a Carl Laemmle: «Le he respondido con una evasiva. Le he dicho: “Vete a tomar por culo.”»

HJ: ¿Estás diciendo que él se ha vendido... y tú no?

OW: Si yo hubiera tenido la desfachatez de rodar los guiones que ha rodado él, estaría trabajando para cualquiera de los grandes estudios. Yo era un actor taquillero cuando la funesta leyenda de Welles estaba más candente. Podía hacer películas. Me contrataban.

HJ: Podías hacer las películas de los demás, no las tuyas. ¿Habrías dicho que sí a alguna de las películas que ha hecho Burton?

OW: No, jamás. Me ofrecieron *Porgy and Bess* y... Sam Goldwyn quiso que dirigiera dos o tres películas.

HJ: ¿Cómo era Goldwyn?

OW: En aquella época se le tenía por un productor con clase porque sólo hacía cosas

de primera calidad, al menos según su criterio. Y yo le respetaba mucho por eso. Era un verdadero mercader, pero era honrado. Producía alguna película mala de vez en cuando, pero él no era consciente de que era mala. Y era muy divertido. Me hacía reír. Una vez me dijo, con aquella voz aguda tan peculiar: «Orson, contigo trabajaría con los ojos abiertos»; y también: «Con la Warner Brothers, un contrato verbal no vale lo que el papel en que está escrito.» Y siempre me apoyó. Gregg Toland, el director de fotografía de tantas de sus películas, me contó que en Rusia la cara de los actores siempre tenía que destacar, y que, si no era así, volvían a rodar la escena. Sam era igual. Si una estrella no tenía foco treinta segundos seguidos, se ponía frenético: «¡Os pago para ver bien esa cara! ¡Quiero ver al actor!» Planos largos sin sombras..., demasiado para mí. No estoy hecho para trabajar con él.

HJ: ¿Nunca tuviste la tentación?

OW: Nunca. ¿Para tener que soportar lo que Willie Wyler tuvo que soportar? La vida es demasiado corta. Charlie MacArthur y Ben Hecht escribieron *Cumbres borrascosas* en mi casa de Sneden's Landing, y Goldwyn se pasó allí la mayor parte del tiempo. Yo intentaba dormir la siesta antes de mi programa de radio y oía cómo les trataba. Y me dije: «Juro que no voy a pasar por algo así jamás.»

Era un verdadero monstruo. Le vi por última vez una noche en mi casa y desde entonces no quise volver a saber nada de él. Yo acababa de volver a Hollywood después de varios años fuera e invité a cenar a todos los viejos dinosaurios que todavía seguían dando coletazos y a otras personas. Él vino, como los demás, pero se marchó nada más terminar el postre sólo porque algunos invitados no le parecían de suficiente categoría. En los buenos tiempos no habría hecho algo así. Ya estaba viejo.

HJ: ¿Quién más aparte de Goldwyn te quiso contratar?

OW: ¡[Louis B.] Mayer me ofreció su estudio! Estaba perdidamente enamorado de mí, porque yo no habría trabajado con él por nada del mundo, ¿comprendes la situación? Me quiso convencer dos veces..., se pasaba el día cortejándome. Me llamaba «Orsi». Me mandaba a buscar y se echaba a llorar. Y una vez se desmayó. Y todo para salirse con la suya. Era un falso. Me ofreció el siguiente trato: la dirección de los estudios a cambio de dejar de actuar, de dirigir y de escribir, de dejar de hacer películas.

HJ: ¿Por qué no habrías trabajado con él por nada del mundo?

OW: Porque era el peor de todos. Los demás eran lo que eran. Harry Cohn era el villano que parecía y nada de lo que hiciera podía sorprenderte. Pero L. B. era peor que él y no lo parecía. Era muy zalamero, era un fariseo: sacaba a pasear la bandera estadounidense, hacía tratos con la Purple Gang de Detroit...

HJ: ¿La Purple Gang de Detroit?

OW: Antes de la fundación de los sindicatos, estaba la mafia. Pero nadie la llamaba

«mafia», decían «the mob» [la pandilla], y, sobre todo, la Purple Gang. Tenía controlados a todos los maquinistas, proyeccionistas, operadores de grúa, mujeres de la limpieza... Tenía controlados a los transportistas... A los directores no, pero no hacía falta. Y cuando L. B. necesitaba algún dinero extra, se lo pedía a la Purple Gang. Y cuando necesitaba dar un escarmiento, llamaba a la Purple Gang y la Purple Gang le mandaba a sus tipos más duros.

HJ: ¿Louis B. Mayer mandaba que pegaran a sus empleados?

OW: Mandaba que les dieran una paliza. Y no me extrañaría que hubiera ordenado matar a alguien. Le gustaba pensar en sí mismo como en uno de los padres fundadores, y como capo de la mafia.

HJ: ¿Conociste a algún mafioso? ¿A Meyer Lansky?

OW: Sí, y muy bien. Era, probablemente, el gánster número uno de Norteamérica. Los conocí a todos. Era imposible no hacerlo. Si vivías, como yo, en Broadway en aquella época, si frecuentabas los nightclubs, era imposible no conocerlos. A mí me gustaba tirarme a las coristas y quedar con todo el mundo, y acostarme a las cinco de la mañana. Y a ellos les encantaban los nightclubs. Se acercaban y se sentaban a tu mesa.

HJ: ¿Qué te pareció la interpretación de Lee Strasberg como Hyman Roth en *El Padrino II*?

OW: Muy superior a la realidad. Meyer Lansky era aburrido. Pero sí, debería haber sido como Hyman Roth. Todos deberían haber sido como son en el cine, y no lo eran. *El Padrino* es la glorificación de una panda de canallas que nunca existieron. El mejor de ellos tenía, como mucho, altura intelectual suficiente para conducir un camión. Y no tenían ninguna clase. Los gánsters con clase son una invención de Hollywood. Tener clase era la aspiración de todos los gánsters de verdad. En aquella época empezaron a vestirse como George Raft y a intentar comportarse como él.

HJ: Algo debían de tener para llegar tan arriba.

OW: Energía, huevos, suerte y ganas de matar a cualquiera por el bien del negocio. ¿El código del honor y toda esa mierda? Pura invención. Había en Broadway un famoso policía... Brannigan, creo que se llamaba. Damon Runyon le cambió el nombre ligeramente, pero se basó en él para un personaje de *Ellos y ellas*. Pues bien, cada pocas semanas, el tal Brannigan se paseaba por Broadway con un bate de béisbol. Yo le acompañé en un par de ocasiones, para ver qué pasaba. Bueno, no le acompañé, más bien le seguí. Entraba en Lindy's –Mindy's en *Ellos y ellas*– y otros locales a altas horas de la noche y si veía a alguien, a quien fuera, lo sacaba a patadas a la calle y le daba una paliza. ¿Con qué propósito? Para que el sujeto en cuestión entendiera que tenía que marcharse de Nueva York: «No vuelvas por aquí..., das mala imagen.» Yo le vi meter a Charlie Luciano de cabeza en un cubo de basura, en

Reuben's, a las cinco y media de la madrugada.

HJ: ¿A *Lucky* Luciano?

OW: Sí. Sólo que, aparte de la prensa, a Luciano nadie le llamaba «Lucky».

HJ: Yo le imagino rodeado de cuarenta matones dispuestos a asesinar a cualquiera que se le acercase.

OW: Sí, menos a Brannigan. Salían corriendo. Se metían todos en el servicio cuando aparecía con aquel bate de béisbol. Era un irlandés muy duro. «Que se jodan», decía.

HJ: Volviendo a Mayer... Puede que fuera un villano, pero ¿no creó él a Thalberg, el mayor productor de la historia del cine?

OW: Es que Thalberg era un villano todavía más grande que él, el mayor villano de la historia de Hollywood. Antes de llegar él, los productores apenas intervenían en una película, y si lo hacían era por pura necesidad. El productor no dirigía, no actuaba, no escribía, de manera que, básicamente, sólo podía hacer dos cosas: (A) enredarlo todo, que no era lo más habitual, o (B) cuidar la película, apoyarla. Los productores sólo iban al estudio para controlar que te ceñías al presupuesto, y para vigilar que no le prendieras fuego al plató. Pero Mayer sentó las bases del nuevo sistema de producción. Creó al tipo que decide, que toma decisiones que atañen al director. Antes de que llegara él esa figura no existía.

HJ: ¿Y no se inmiscuían los demás jefes de estudio en la labor del director?

OW: Ninguno de aquellos viejos cabrones nos perjudicaba gran cosa. Veían una buena película, y contrataban al director; punto. Luego sí, luego intentaron jodernos todo lo que podían, pero, pese a todo, existía una especie de diálogo entre talento y los tipos del equipo directivo. Tenían ese antiguo respeto judeo-ruso por los artistas. Se limitaban a decir qué les gustaba y qué no, y discutían con nosotros. Era una relación aceptable, y, a veces, el talento se imponía. Pero en cuanto nació el productor culto, y en cuanto le pusieron un despacho..., algo tenía que hacer, alguna función tenía que desempeñar. Si ya no dirigía el estudio, si ya no se encerraba a contar monedas..., cómo no iba a ser creativo. Así era Thalberg. El director se convirtió en el tío que decía «¡Acción!» y «¡Corten!», y nada más. De repente, uno era, simplemente, «otro director de una película de Thalberg», ¿comprendes? Habían creado una nueva figura. En las orquestas sinfónicas pasó lo mismo. Antes no tenían director.

HJ: ¿No tenían director?

OW: No. Era el *konzertmeister*, o primer violín, el que marcaba el compás. Alguien se inventó la figura del director de orquesta. Y lo mismo pasó con los directores de teatro, un oficio que no tendrá más de ciento cincuenta o doscientos años. Antiguamente, nadie dirigía las obras. El regidor decía: «Después de esa frase, sal por

la izquierda.» Un alemán..., ¿cómo se llamaba...?, Saxe-Meiningen, inventó la dirección en el teatro. Y Thalberg inventó la producción en el cine. Convenció a los guionistas de que sin él no podrían escribir, de que el gran hombre era él.

HJ: Supongo que F. Scott Fitzgerald estaba muy impresionado. Para convertirlo en el modelo de *El último magnate*...

OW: Siempre se cameló a los guionistas; no le calabán. Los guionistas, los escritores, son tan inseguros que cuando Thalberg decía: «Yo no sé escribir, pero sé cuáles son los puntos débiles de tu guión», caían rendidos a sus pies. Los tenía comiendo de su mano. Como circulaba la leyenda de que era un genio... Antes de recibirlos les hacía esperar tres horas. Por cierto, antes se escribían mejores guiones –y sé que es una generalización injusta, pero ésa es mi impresión–, pese a que los grandes escritores pensaran que trabajar para Hollywood era caer muy bajo... Faulkner..., todos. «Escribimos guiones sólo por dinero.» Da igual, trabajarían sólo por dinero, pero hacían un trabajo estupendo, y se esforzaban, porque, en lugar de encerrarse a escribir en su apartamento de las colinas de Hollywood, compartían mesa, estaban obligados a hacerlo, en el comedor de los estudios, y se creaba un ambiente de competencia sana, como en una universidad –«¿En qué estás trabajando?»–, y se contaban chistes y anécdotas sobre tal o cual productor muy cretino, sobre lo malo que era este o aquel director. Pero no querían que sus colegas escribieran un guión mejor que el suyo, de modo que se esforzaban más que todos esos personajes que hoy quieren dirigir y que en su vida han hecho otra cosa que ver cine, que no tienen más experiencia ni más cultura que la cultura cinematográfica.

HJ: Pero Thalberg también era muy creativo. Al menos, eso cuenta Fitzgerald.

OW: Lo era, por eso digo que fue un villano. Evidentemente, tenía poder. Convenció a Mayer de que sin él sus películas carecerían de clase. ¿Recuerdas lo que decía Mayer? Los demás jefazos eran «judíos asquerosos que sólo hacen películas baratas». A mí me lo repetía continuamente.

HJ: Cuando Mayer te encontró, eras muy joven y muy atractivo, tenías mucho magnetismo.

OW: Por eso le gusté. Vio en mí al nuevo Thalberg.

HJ: ¿Llegaste a conocerle..., a Thalberg?

OW: No. Cuando él murió, yo todavía no hacía cine, aún estaba en el teatro.

HJ: Irene Mayer Selznick dice en su libro sobre L. B., su padre, que todo el mundo sabía que sobre Thalberg pendía la espada de Damocles, que cuando fichó por MGM sabía que no viviría mucho tiempo, que probablemente moriría antes de los cuarenta. Padecía de fiebres reumáticas. Y tenía problemas de corazón.

OW: Sé de mucha gente que espera morir joven. Thalberg supo aprovechar esa

circunstancia en su beneficio.

HJ: Debía de ser extraordinariamente hábil; para manipular a Mayer...

OW: Thalberg manipulaba a todo el mundo, pero era brillante. Y no sólo manipulaba a Mayer, también a actores, directores, guionistas... Se valía de su enfermedad, de su atractivo..., de todo.

HJ: Era muy guapo, ¿no?

OW: Sí, enormemente encantador y persuasivo. ¡Thalberg era el mismísimo diablo! Sí, el clásico diablo..., y trabajaba las veinticuatro horas del día. ¡Ah, Norman...!

HJ: Irving.

OW: Eso, Irving. Siempre le llamo Norman, no sé por qué. Hacía de menos a todo el mundo, y luego los adulaba. Era un encantador de serpientes capaz de convencer a todos de que el verdadero artista era él: Thalberg estaba aquí arriba y el director estaba aquí abajo. ¿Resultado? Negación del cine personal en favor del cine de estudio. Thalberg es el máximo responsable de tantas y tantas películas malas de la Metro, y de un estilo que cuajó y continuó posteriormente: el estilo Thalberg.

HJ: Eso es cierto. Nadie sabe el nombre del director de *Lo que el viento se llevó*, ni que tuvo varios directores, como *El mago de Oz*. Las grandes películas de la Metro, las más grandes, simplemente fueron producidas.

OW: Así es. Y dan la impresión, todavía hoy, de que pudo haberlas dirigido cualquiera de los directores que el estudio tenía en nómina. A la hora de comer, en el comedor de los estudios, los directores podrían haber jugado al juego de las sillas y cambiar de película, y al día siguiente, al positivar las tomas, nadie se hubiera dado cuenta. La Warner sí producía buenas películas. Era un estudio duro. Jack Warner era un torturador, un asesino, de todo el mundo, pero lograba que se hicieran buenas películas.

HJ: ¿Qué directores trabajaron con Thalberg?

OW: Pues, por ejemplo, Vic Fleming y Woody Van Dyke.

HJ: ¿Y tenían talento?

OW: George Cukor sí tenía talento.

HJ: No tanto como dicen. Sus películas no tienen sello propio. Ni siquiera las mejores.

OW: Era un director de escena muy competente. Pero es verdad, viendo sus películas es difícil distinguir su sello.

HJ: *Vivir para gozar, Historias de Filadelfia.*

OW: Son películas de guionista.

HJ: O películas de estrella: una película de Hepburn, una película de Tracy...

OW: Exactamente. Por eso, para mí, Thalberg es el mayor villano de Hollywood, un verdadero depredador.

HJ: De acuerdo, pero nunca quiso perjudicar a nadie.

OW: Bueno, destruyó a [Erich] Von Stroheim, como hombre y como artista. Le destruyó, literalmente. Y en aquel entonces Von Stroheim era, en mi opinión, el director de más talento de Hollywood. Von Stroheim era el mayor argumento contra el cine de productor. Era, sin duda, un genio, y, sin duda, tendrían que haberle dado libertad suficiente para que hiciera lo que le viniese en gana, aunque a primera vista pareciera una locura.

HJ: Pero era tan extravagante que a partir de cierto momento sólo proponía producciones inviables. Si lo que cuentan de él es cierto... ¿O es que su extraordinaria originalidad no llegó a ser una amenaza para todos?

OW: Se propusieron convertirlo en un monstruo. Descubrí una cosa muy interesante durante el rodaje de *Sed de mal*. Teníamos una escena en los archivos de una comisaría y me permitieron rodar en los archivos de la mismísima Universal. Había tiempo mientras colocaban los focos, así que me entretuve hojeando los presupuestos de las películas de Von Stroheim; y no eran tan altos. La idea de que era un extravagante es pura invención. Anita Loos escribió un libro brillante sobre Hollywood, *Adiós a Hollywood con un beso*, y en él dice que [Josef] von Sternberg era un hombre maravilloso... Perdón, Von Sternberg no, Von Stroheim. Von Sternberg era un auténtico sinvergüenza. Bueno, da igual... No obstante, el retrato que Loos hace de Von Stroheim es exagerado, y malicioso. Dice: «Todos queríamos a Von»; y luego lo retrata como un prusiano terrible. Una vez, Anita me dijo: «El mejor actor judío que hayas visto en tu vida.» ¿Comprendes?

HJ: ¿Conociste a Von Stroheim?

OW: Sí, y muy bien. Pero más tarde, cuando ya sólo trabajaba como actor y vivía en Francia. Charlie Lederer y yo escribimos una película para él en París; con Pierre Brasseur y Arletty. Se titulaba *Pasión prohibida*. Trataba de esos motoristas del circo que dan vueltas dentro de una jaula esférica. Una estupidez. No dejaron ni una sola frase de nuestro guión, aunque respetaron la trama. Y nos pagó, con dinero negro, un productor que se acercó al Hotel Lancaster con los billetes envueltos en papel de periódico... Estaban empapados, porque en París no dejaba de llover. Gracias a que tuvimos que escribir aquella película pudimos vivir en París una temporada.

HJ: Y Von Stroheim, ¿te caía bien?

OW: Me caía muy bien. Era extraordinariamente amable y cordial. La script de *La gran ilusión* me dijo que era el actor más profesional que había conocido nunca.

Porque podía tener que utilizar al mismo tiempo un periódico, un bastón de mando, un monóculo, un cigarrillo..., esas cosas, ya sabes, y tenía la habilidad de cogerlas y dejarlas siempre en la misma frase. Es imposible utilizar tantos objetos y no equivocarse. [Jean] Renoir rodaba toma tras toma y él no se equivocaba nunca, ni por una sílaba.

HJ: ¿Volvió a dirigir alguna película más tarde?

OW: No, nunca. Sólo trabajó como actor. En los años treinta era toda una estrella en Francia, pero no hizo más que malas películas. Una pena. Y sólo porque tenía un talento descomunal. Sólo por eso.

HJ: ¿Y estaba muy frustrado? ¿Estaba resentido o triste?

OW: No lo parecía. Cuando le conocí, ya se había resignado. Y si estaba frustrado, no lo pagaba con nadie. No era muy divertido, pero tampoco iba llorando por las esquinas. Le encantaba ser famoso. Y lo siguió siendo incluso después de la guerra. Eso, hasta cierto punto, le compensaba.

HJ: Además, tuvo aquel retorno memorable: *El crepúsculo de los dioses*. Ése fue su regreso.

OW: Sólo para Hollywood. En Estados Unidos dio la impresión de que volvía de las tinieblas, cuando, en realidad, en Francia llevaba tiempo siendo una estrella. Pero el éxito de *El crepúsculo de los dioses* no significó nada para él. La película era de la Swanson... y de Billy Wilder. Comparado con lo que había vivido en Francia: VON STROHEIM, con mayúsculas, en todas las marquesinas...

HJ: De manera que lo que se cuenta sobre él es pura invención.

OW: Hizo algunas locuras, pero ninguna como las de esos directores de superproducciones de cincuenta millones que se ruedan hoy.

HJ: Pero sus películas no tenían precedentes: ocho horas de duración.

OW: Sí, eso es verdad. Pero comparado con Thalberg, él sí que no tenía precedentes. De no ser por él, además, nunca habrían destruido a Von Stroheim. D. W. Griffith hizo locuras mucho mayores, pero estaba al mando, porque era el director y el presidente de D. W. Griffith Productions.

3. «ROOSEVELT DECÍA: “USTED Y YO SOMOS LOS MEJORES ACTORES DE NORTEAMÉRICA.”»

Donde Orson recuerda que sabotaba los juegos que organizaba David O. Selznick, afirma que los nazis derribaron el avión en que murió Carole Lombard y asegura que a Franklin D. Roosevelt le pesaba no haber intervenido en la Guerra Civil española.

HENRY JAGLOM: El otro día despotricaste mucho de Irving Thalberg. Es gracioso, porque dice la leyenda que era un hombre muy culto y de un gusto exquisito.

ORSON WELLES: No hizo en toda su vida una película que resista el paso del tiempo, que pueda sobrevivir cincuenta años. Y aun así lo veneran. *Romeo y Julieta*, producida por él y dirigida por Cukor, fue la cúspide de su carrera, de sus diez años en el cine. Y ahora te sientas a verla y no aguantas ni cinco minutos. Es espantosa. Norma Shearer, con esos ojillos minúsculos, y Leslie Howard, un judío húngaro, ¿interpretando a los dos amantes de Verona?

HJ: Sí, Howard era demasiado atildado, y un poco afectado. Parecía un caballero inglés. Dios, los húngaros interpretan a los ingleses a la perfección, ¿verdad? Me pregunto por qué.

OW: Durante un tiempo la aristocracia del imperio austrohúngaro encargaba la ropa en Londres. Hablaban francés, pero se hacían los zapatos en Londres; y los sombreros también; y la institutriz de sus hijos era una londinense. Y no había nada como ser un caballero inglés. Estoy seguro de que ése es el motivo de que Lord Leslie Howard, como le llamaba Sir Winston [Churchill], acentuando la «r», hiciera tan bien de caballero inglés. Para luego morir en un avión, por culpa de Churchill..., en vez de a manos de un campesino magiar.

HJ: Te refieres al incidente en que Churchill no podía revelar que habían descifrado el código secreto alemán, ¿no?, y dejó que los nazis derribaran el avión. ¿No iba en él también Norma Shearer, la viuda de Thalberg?

OW: No, no, Norma Shearer no murió en ningún accidente de avión... Mira, ésa es otra cosa que me resulta sorprendente. Cuando Thalberg murió, Norma Shearer, tan

poquita cosa ella y una de las mujeres con menos talento que jamás hayan aparecido en una pantalla de cine, se convirtió en la reina de Hollywood. Le daban un papel después de otro.

HJ: María Antonieta...

OW: El mayor despropósito de la historia del cine. Y todo el mundo decía: «Ahí llega Miss Thalberg», «Ya está aquí Miss Shearer»; como si fuera Sarah Bernhardt y cuando en aquel entonces triunfaban Garbo, Dietrich, Lombard... y tantas actrices de talento. La magia de aquel hombre, que todavía no se había apagado.

HJ: Pero Thalberg también fue el responsable de la carrera de gente como David O. Selznick, que apareció después de él y produjo películas extraordinarias.

OW: Los directores las habrían hecho extraordinarias de todas formas; o mejores. Aquel hombre era una mosca cojonera. Llegué a conocerlo tan bien como te conozco a ti. Era un auténtico monstruo, el peor de todos.

HJ: Pues parecía una persona muy elegante y con mucha clase.

OW: Pues no era muy elegante, era un grosero: una energía desbordante, mucha inteligencia y un gusto pésimo. Se creía el hombre más importante de la historia de la humanidad desde Jesucristo. Se esforzaba, como Thalberg, por eliminar el sello personal del director. Tenía verdadera obsesión por superar a Thalberg. Y carecía de conciencia. Selznick quería ser el mejor productor del mundo y era capaz de cualquier cosa para lograrlo... Era tremendo. Una vez estaba yo en su yate y nos reunió a todos después de cenar, y nos dijo: «Podemos volver a Miami o podemos ir hasta La Habana. ¿Qué os parece si lo votamos? ¿Quién quiere ir a La Habana?» Todo el mundo levantó la mano, y nos fuimos a dormir... A la mañana siguiente nos despertamos en Miami.

HJ: Suele pasar cuando el yate es tuyo.

OW: Yo tenía una relación bastante estrecha con Selznick porque unos amigos míos se llevaban muy bien con él. Iba a su casa los domingos por la tarde. Iba todo el mundo, Hollywood en pleno. Y nos pasábamos la tarde jugando a «La partida», así lo llamábamos: adivinanzas, bromas..., tonterías. Sólo que él se lo tomaba en serio. Sólo le interesaba ganar. Una semana y otra y otra. Si nuestro equipo perdía, iba corriendo detrás del coche hasta la verja y nos insultaba: que si éramos idiotas, que si vaya manera de perder. Y su voz seguía resonando mientras nos alejábamos. Pero se ponía tan violento que merecía la pena verlo. Nos divertía. Y a la semana siguiente volvíamos y le retábamos: «Hoy ganaremos nosotros.» Ya sabes.

Un día quiso pelear conmigo. Estábamos en casa de Walter Wanger. Las damas se habían ido y los caballeros nos acomodamos en el salón para tomar una copa de oporto. Selznick nos confesó que se sentía decepcionado porque no podía contar con Ronald Colman para *Rebeca*. Tenía ya a aquel tío, a Olivier, pero no le convencía. El

comentario me molestó: «¿Y qué tiene de malo Olivier?», le dije. «Que no es un caballero», contestó. «David, ¿qué coño estás diciendo? ¿Cómo que Olivier no es “un caballero”?» «No lo es. Es evidente. En cambio, de Ronnie no hace falta ni decirlo. Él sí es un caballero.» «Pero serás tarugo», le solté yo. Y entonces se levantó, se quitó las gafas y se puso en posición de guardia. Salimos al jardín, pero no dejaron que nos peleásemos.

HJ: Pero ¿pensabais pegaros de verdad?

OW: Pues sí. En Hollywood era frecuente salir al jardín a pegarse. Sólo que los demás lo evitaban y nunca pasaba nada.

HJ: Bogart siempre se estaba pegando, ¿verdad?

OW: Nooo. Bogart, que era un cobarde y, además, no sabía pelear. En los nightclubs siempre se metía en líos sabiendo que, llegado el momento, los camareros impedirían que llegase la sangre al río. Era temerario con los borrachos, por los comentarios que hacía, ya sabes, pero sabía que los camareros le protegerían.

Antes de la guerra hubo una gran pelea entre John Huston y... ¿quién era el otro? Duró un buen rato. Se persiguieron, pero no llegaron a tocarse. Sólo he visto un buen puñetazo en mi vida. Me encontraba yo en el Harry's Bar de Venecia una tarde y había también cuatro soldados norteamericanos y un sargento. Y en esto llega otro soldado, dice no sé qué, y entonces se levanta el sargento y lo tumba de un solo puñetazo. Igual que en las películas de John Ford. Es imposible tumbar a alguien sólo con un puñetazo, pero aquel sargento lo logró, justo delante de mis narices. Luego, a cada poco, el hombre se volvía hacia mí y me pedía disculpas: «Lo siento mucho, señor. Lo siento mucho.»

HJ: Bueno, entonces, si no fue Norma Shearer quien murió en aquel avión, ¿quién fue?

OW: Ya, te refieres a... ¿Cómo se llamaba? ¿La buena de...? Ah, se me olvidan todos los nombres, ¡todos!

HJ: La novia de Gable... ¡Carole Lombard!

OW: Su novia no, su mujer. Yo la adoraba. Era muy amiga mía. Y con eso no quiero decir que llegásemos a acostarnos... Recuerdo que una vez Gable hizo una película titulada *Parnell*, un drama histórico. Fue en 1937, con Myrna Loy. Nadie fue a verla. Los cines no se llenaron ni cuando la estrenaron. Lo cual demuestra que ni siquiera las grandes estrellas son garantía de que vayas a agotar las entradas. Creo que fue la única película de la Metro que perdió dinero. Aunque a Mayer eso no le importaba. En la Metro, el dinero casi era lo de menos. En realidad era imposible que una película diera pérdidas.

HJ: ¿Te refieres a que como también controlaban la distribución y la exhibición, el

negocio no tenía fisuras...?

OW: Cuando aprendí a pilotar, me llevé a Carole un día y sobrevolamos la Metro a la hora de la comida. Y cuando todo el mundo estaba saliendo de los comedores, Carole soltó unos panfletos que decían: «¡Acuérdate de *Parnell!*» Así era ella, toda una mujer.

HJ: A mí me parece una Greta Garbo de teatro ambulante.

OW: ¡Nada que ver con la Garbo! Dios mío, al contrario, era muy terrenal. Toda una belleza, pero se comportaba como la camarera de un fumadero de opio. Y así era actuando, y también tenía mucho encanto. Pero no era vulgar, era... La conocí cuando intervine para que hiciera las paces con Charles Laughton. Yo hice las veces de emisario de Laughton. Estaban rodando una película titulada *Sabían lo que querían*, sobre un viticultor italiano que se casa por correo. La dirigía Garson Kanin y Laughton era el viticultor, un hombre sencillo. Un día Laughton se presenta en mi despacho, se sienta, apoya la cabeza en mi mesa sin decir nada y se echa a llorar.

HJ: ¿Laughton?

OW: Así, de pronto, en pleno día. Y me dice: «Están todo el día riéndose de mí. Ya no lo aguanto más.» Se burlaban de él... El caso es que fui a hablar con Gar y con Carole y les dije: «Mirad, es un gran actor y lo sabéis. Tened paciencia con él. Vais a echar a perder la película, y es vuestra película.» Laughton estaba desquiciado. Porque en Inglaterra había sido una gran estrella, con Korda. Años antes, cuando hizo de Rembrandt, también con Korda –una interpretación maravillosa, una de las pocas veces que un actor logra convencerte de que es un genio–, le pidió al hermano de Alex, que era el director artístico, que lo llevara a un museo de Ámsterdam a ver *La ronda de noche* y otras obras de Rembrandt. Llegaron un domingo y abrieron el museo sólo porque se trataba de él, de Laughton. Se acercó a *La ronda de noche*, se lo quedó mirando, y se desmayó..., abrumado por tanta belleza. Entraba en el plató y a veces ni siquiera tenía una silla con su nombre. Con lo que había sido, ¿comprendes?

HJ: Era casi un actor del método para su época.

OW: De su propio método.

HJ: Pero estábamos hablando de Carole Lombard. Quizá no fuera muy inteligente, pero...

OW: Era inteligentísima, más que cualquiera de los directores con los que trabajó. Tenía un sinfín de ideas. Jack Barrymore me dijo eso mismo. «No he vuelto a trabajar con una actriz tan inteligente como ella», decía.

HJ: Pero Gable... No me dirás que él era muy inteligente...

OW: No, pero era encantador. Un pedazo de hombre, y un encanto. Si trabajas tanto

tantas horas al día, si tienes que estar en maquillaje a las cinco y cuarto de la mañana y no vuelves a casa hasta las siete, ¿cuánta inteligencia te puede quedar? Sólo querían llegar a su casa, nada más, y, si podían, hacer el amor. Si no, una sonrisa y a la cama para estar listo al día siguiente.

HJ: Entonces, ¿Carole Lombard también murió en un accidente de aviación?

OW: Sí. ¿Y sabes por qué se estrelló su avión?

HJ: No, ¿por qué?

OW: Porque iba lleno de importantes físicos norteamericanos, y los nazis lo derribaron. Carole era uno de los pocos civiles que viajaban en aquel avión. Los nazis lo acribillaron a balazos.

HJ: ¿Los nazis?

OW: Sí, agentes norteamericanos de los nazis. Como en un thriller pero en la vida real.

HJ: Eso es ridículo. ¿Qué hacía Carole en un avión lleno de científicos? Lo que me acabas de contar, ¿se sabe?

OW: La gente que lo sabe sí lo sabe. Lo silenciaron, pero circularon rumores. Oficialmente, el avión se estrelló contra una montaña.

HJ: Y esos agentes... ¿utilizaron cañones antiaéreos?

OW: No. En aquel entonces, los aviones no volaban a tanta altitud como ahora. Volaban muy cerca de las montañas. Los agentes nazis conocían perfectamente la ruta del avión. Subieron a una cima que el avión sobrevolaría a baja altura y... Basta una sola persona para derribar un avión; supón que fueran cinco o seis, ¿cómo iban a fallar? No te puedo jurar que sea verdad. Me lo ha contado gente que me ha jurado que es verdad, y da la casualidad de que yo creo a esa gente. Pero no se puede saber más, nadie puede saber más salvo que tenga algún tipo de acreditación especial...

Nadie habría admitido que en pleno Estados Unidos hubiera personas capaces de derribar un avión para ayudar a los nazis. Porque, en tal caso, empezarían las denuncias por el mero hecho de tener una abuela alemana. Y Roosevelt estaba muy preocupado. Habían transcurrido poco más de veinte años desde la Primera Guerra Mundial, con protestas contra los alemanes de las que él había sido testigo: nadie podía tocar música de Wagner ni tampoco de Beethoven; los alemanes no podían andar por la calle por miedo a que los lincharan... Y Roosevelt no quería que eso se repitiera. Y también le inquietaba la suerte de los japoneses si los paletos y los garrulos enloquecían. Sobre todo en California, porque tiene costa en el Pacífico.

HJ: Y quería protegerles, por eso los detenía y los encerraba en campos de concentración...

OW: Sí, precisamente por eso. Pero fue un lamentable error. La gente del Pentágono y todo eso pensaban que Estados Unidos estaba infestado de espías, pero Roosevelt estaba preocupado por la suerte de los japoneses aquí. Por supuesto, ellos ni lo sabían. Y, naturalmente, su indignación estaba y está justificada. ¡Cómo iban a estar de acuerdo con las medidas de Roosevelt!

HJ: Llegaste a conocer a Roosevelt, ¿verdad? ¿Y pudiste conversar a solas con él?

OW: Sí, varias veces. Pero siempre nos interrumpía Missy [LeHand]. Mi presencia en la Casa Blanca no le gustó nada.

HJ: ¿Por qué?

OW: Porque Roosevelt se quedaba levantado hasta muy tarde. Le gustaba acostarse tarde, charlar..., ¿comprendes? Conmigo se sentía libre. A mí no necesitaba manipularme; no necesitaba mi voto. Yo era una liberación para él, y disfrutaba de mi compañía. Roosevelt decía: «Usted y yo somos los mejores actores de Norteamérica.»

HJ: ¿Era inteligente?

OW: Muy inteligente.

HJ: Te escribió una carta sobre España, ¿verdad?

OW: Una carta de cuatro páginas, sin que yo me lo esperase..., pocos meses antes de morir. Hablaba de la situación del mundo. No sabía qué pensar. No sé por qué me escribió a mí. Simplemente, se sentó en su despacho una noche y empezó a dictar.

HJ: Y te dijo que sentía remordimientos con respecto a España, ¿no?

OW: ¡No, no, qué va! Eso me lo dijo en el tren que utilizaba para desplazarse durante la campaña electoral, no en la Casa Blanca. Hablamos de los errores de otros políticos: de [Woodrow] Wilson, de [Georges] Clemenceau... Es cierto, España. La neutralidad en la guerra de España fue su gran error. «Pienso en ello muchas veces», me confesó.

HJ: Siempre me ha llamado la atención el hecho de que algunos de nuestros presidentes más progresistas –Roosevelt, Kennedy...– provengan de familia rica. Quizá por eso se sintieran menos intimidados ante otros ricos y, por tanto, fueran menos maleables por determinados intereses. Los pobres son más peligrosos. A Reagan los ricos le impresionan, y es un factor muy importante en su personalidad.

OW: Los ricos se metieron a Nixon en el bolsillo cuando era congresista. Es decir, desde el principio. Pero, aun así, no estoy de acuerdo contigo. La razón del progresismo de que hablas está en los tradicionales ideales del liberalismo, la vieja tradición de servicio de los ricos liberales. Roosevelt era un liberal norteamericano genuino y de rancio abolengo. El último y mejor ejemplo, y...

HJ: Pero sigo pensando que un presidente no puede ser pobre, porque siempre está rodeado de gente rica.

OW: Tal vez, pero un senador sí puede ser pobre. Aunque, es cierto, con el tiempo, los políticos pobres se convierten en una marioneta de los ricos. El de senador era un cargo importantísimo, pero ahora el dinero es lo más importante, y a los senadores se les puede comprar. Ahora todo es cuestión de intereses.

HJ: Siempre se ha dicho que, en realidad, en el 44 Roosevelt quería que [Henry] Wallace volviera a presentarse a la vicepresidencia, y que Truman fue finalmente el elegido por culpa de los demócratas del Sur, los más reaccionarios.

OW: A Roosevelt le habría gustado alguien mejor que Wallace.

HJ: Alguien como William O. Douglas.

OW: Sí, Douglas le habría encantado. Pero le impusieron a Truman. Y no le dio respiro. No le tenía mucho aprecio. Nadie le tenía mucho aprecio.

HJ: ¿Votaste a Wallace en el 48, cuando se presentó con el Partido Progresista?

OW: No. Su victoria habría sido un error fatídico. Wallace estaba en manos del Partido Comunista y nunca se habría enfrentado a él. Eso no le habría convertido automáticamente en un mal presidente, pero era una muestra de debilidad. En realidad, yo me opuse a Wallace rotundamente. La izquierda me tomó por traidor. Si hubiera ganado aquellas elecciones, la reacción posterior habría sido mucho más violenta.

HJ: ¿Te refieres al macartismo?

OW: Habría sido más peligroso, más dañino y más duradero.

4. «YO ME FOLLABA A TODO QUISQUE.»

Donde Orson cuenta que Rita Hayworth y él, que estaban separados, reanudaron su relación para rodar *La dama de Shanghai*. Orson recuerda que ella le apoyó cuando él pensó en abandonar Hollywood.

HENRY JAGLOM: Rita trabajó para Harry Cohn en Columbia Pictures, ¿verdad?

ORSON WELLES: Sí, y a ella le parecía un amante fuera de serie. Se levantaba de su mesa y la perseguía cada vez que iba a verle. Pero ella le daba largas.

HJ: Hace poco he vuelto a ver *La dama de Shanghai*. Rita está estupenda.

OW: ¿Lo dices en serio? ¡Está maravillosa! Aunque ella creyera que no. Además, en esta ciudad nadie le dio ningún mérito a su interpretación.

HJ: Ya, qué triste. En cierto sentido, tuvo una carrera malograda.

OW: Era una actriz de verdadero talento a quien jamás dieron una sola oportunidad.

HJ: Dicen que en *La dama de Shanghai* la destruiste: le cortaste sus famosos tirabuzones pelirrojos y la teñiste de rubio sin decírselo a Harry Cohn.

OW: Sí, dijeron que era mi venganza por haberme dejado. Que por eso interpretaba a una asesina y por eso le corté el pelo y todo lo demás. Cuánta perspicacia, ¿verdad?... ¿Por qué iba yo a querer vengarme? Yo me follaba a todo quisque; y eso, para una mujer, es muy duro.

HJ: ¿Se creyó ella la teoría de la venganza?

OW: No, nunca. Siempre pensó que *La dama de Shanghai* fue su mejor película. Me defendió y defendió la película. Yo iba a rodar una peliculita de serie B con una chica que me había traído de París, y zanjar todo el asunto en veinte días, ya sabes. Y no iba a recibir un solo dólar. Pero entonces llegó Rita y me pidió que le diera el papel, me lo suplicó. Por supuesto, yo se lo di, así que me vi de pronto con la mayor estrella de los estudios, de la que me había separado hacía un año. Me vi arrastrado de nuevo a mi matrimonio y a la película.

HJ: Pero no os habíais divorciado todavía.

OW: No, todavía no. Así que volvimos a vivir juntos. Era necesario, no había otra forma de sacar adelante la película. Y, en realidad, no era como trabajar con tu ex mujer, porque aún nos queríamos. Luego las peluqueras y otra gente malmietieron. Le contaron a quién me estaba tirando... Es una de las constantes de Hollywood: toda esa gente que vive a costa de las estrellas. Rita sospechaba de todo el mundo. Le habían hecho tanto daño a lo largo de su vida, que no podía confiar en mí. Y me echó. Fue devastador para mí.

HJ: ¿Tenías intención de volver con ella? ¿Aunque fuera alcohólica y depresiva?

OW: ¿Volver para siempre? Sí. Porque yo sabía que me necesitaba desesperadamente. Me habría quedado siempre a su lado. Nadie habría cuidado mejor de ella. Yo, además, no sabía que iba a ponerse tan enferma.

HJ: ¿Y no te importó?

OW: Da igual que te importe o no, simplemente lo haces, te ocupas.

HJ: Hay personas que lo hacen y personas que no lo hacen.

OW: Ya, pero yo soy proclive al sentimiento de culpa.

HJ: Y la querías.

OW: Claro que la quería. Mucho. Pero para entonces ya no sexualmente. Tenía que hacer esfuerzos por follar con ella. Se había convertido en alguien tan..., en un objeto de deseo. Y ella sólo quería ser ama de casa. Marlene la llamaba la perfecta *Hausfrau*. ¿Y sabes qué decía ella? «Se acuestan con Rita Hayworth y se levantan con Margarita Carmen Cansino.» Y se portó maravillosamente conmigo, maravillosamente. Cuando tuve hepatitis y estuve a punto de morir, pasó cinco meses a mi lado, mientras me recuperaba. Y nunca hizo otra cosa que cuidarme. Cuando le dije: «Quiero dejar el cine y el teatro», ella me dijo: «Adelante.»

Más tarde, cuando yo estaba en Roma trabajando en *Otelo* me llamó y me dijo: «Ven esta noche a Antibes.» No me dijo por qué, así que pensé que le habría ocurrido algo grave. No encontré avión y tuve que volar en un avión de carga, de pie, entre un montón de cajas. Llegué al hotel, ya sabes, a ese hotel, subí a la mejor suite, ya sabes, esa suite, y me abrió la puerta. Llevaba un salto de cama y el pelo suelto, su maravilloso pelo suelto. Había flores por todas partes y la suite tenía una terraza con vistas al Mediterráneo. Y el olor, ya sabes, ese olor. Yo estaba abrumado. Rita me miró con lágrimas en los ojos y me dijo: «Yo estaba equivocada y tú tenías razón: estamos hechos el uno para el otro.» Pero en aquel entonces yo estaba loco por aquella italiana fea y delgaducha que no me hacía ningún caso.

HJ: Aquella con cara de torta.

OW: Estaba obligado a decírselo a Rita y se lo dije: «Lo siento mucho, pero está esa chica... Estoy enamorado; es demasiado tarde.» Se echó a llorar y dijo, con enorme

tristeza: «Quédate esta noche. Duerme abrazado a mí.» Y me quedé, y dormimos abrazados, nada más. Se me durmió el brazo, no dejaba de mirar el reloj por el rabillo del ojo, no quería perder el avión a Roma. Cinco días después, Rita se casó con Ali Khan. Se moría por dejar de ser una estrella de cine. Por eso se casó.

HJ: No hay quien entienda las relaciones amorosas. Yo estoy destrozado desde que me dejó Patrice [Townsend]. Creía que el nuestro era un matrimonio perfecto.

OW: Las mujeres son de otra raza. Son como la luna, siempre cambiantes. Con ellas, la única forma de ganar es ser el frío y sereno centro de su existencia. Tienes que representar algo sólido y amoroso. Ser el ancla. Aunque no lo seas. Y no puedes decirles la verdad. Tienes que mentir, fingir, jugar a ser otro. Nunca he estado con ninguna mujer con quien haya podido ser exactamente como soy.

HJ: ¿De verdad querías dejar el cine y el teatro?

OW: Sí, en cierto momento decidí que lo mejor que podía hacer, el mejor uso que podía dar a mis cualidades congénitas, un uso desinteresado, por mis hermanos los hombres, estaba en el terreno de la educación. De modo que me pasé cinco meses visitando fundaciones: «Voy a dejar mi carrera», les decía. Yo por entonces había cosechado muchos éxitos y era muy famoso. Y pensaba: «Quiero hablar con esta gente de la forma de educar a las generaciones más jóvenes, para que la juventud sepa lo que está ocurriendo en el mundo, y para hacer del mundo un lugar mejor. Emplearemos todos los métodos que se nos ocurran. Y me entregaré a esta tarea con todas mis fuerzas.» Pero nadie aceptó, nadie dio un paso al frente. ¡Qué feliz me habría hecho! Mi llama se había apagado. En el fondo soy un aventurero. Ya había hecho cuanto había querido hacer en la vida y quería ser útil. ¿Y sabes qué hice a continuación? Otra película.

HJ: ¿Te sientes culpable de llevar la vida que llevas en Hollywood cuando hay tantas personas que mueren de hambre en el mundo?

OW: Yo creo que la mayoría de las personas que viven aquí se sienten culpables de tener la increíble suerte de vivir en Estados Unidos. Hay un sinnúmero de ciudadanos con mala conciencia, con una conciencia romántica de las cosas, aunque eso depende de cada persona.

HJ: Si es como dices, nadie lo confiesa.

OW: Porque parece pretencioso. Cómo me voy a sentar aquí a la mesa a comer y decir: «Estoy hablando con Henry en Ma Maison sobre esas personas que se mueren de hambre en África y pienso que debería estar allí, ayudando.» La respuesta sería: «Pues cierra la boca y márchate a África.» Si dices que tu problema es *no* ir, nadie va a empatizar contigo.

HJ: ¿Se te ha ocurrido pensar que, si fuéramos a África e hiciéramos ciertas cosas,

podríamos vernos atrapados, seducidos, obligados a cambiar drásticamente de vida?

OW: Lo pienso todos los días. Y me atormenta. Vivo con ello. Igual que convivo con la idea de la muerte, igual que convivo con la vejez...

HJ: ¿Y qué te dices a ti mismo al respecto?

OW: Bueno, yo no soy como tú. Yo no me juzgo. Yo digo: «Aquí estoy yo, y no voy a África.» Pero no digo: «¿Por qué no te vas a África?» No discuto conmigo mismo. Porque si lo hiciera, me marcharía. Es el diablillo autoindulgente que hay en mí el que impide ese diálogo.

HJ: Pues yo llevo diciéndome eso desde que tenía diecisiete o dieciocho años, que es la época en que lo sientes de verdad.

OW: Ésa es la voz que debería guiarte. Hace falta toda la presión de la comunidad de nuestros iguales, y toda nuestra autoindulgencia y todo lo demás para silenciar esa voz.

HJ: ¿No te deja perplejo que hagamos tan poco para aliviar todo ese sufrimiento tan inconcebible?

OW: No. Porque no es más que otro aspecto de nuestra esencia de pecadores. Somos pecadores en muchos sentidos.

HJ: Siempre me he negado a creer que tuvieras inclinaciones religiosas, pero lo cierto es que las tienes.

OW: Lo sé. Creo que es más sano pensar en nuestro egoísmo como en un pecado, que es lo que es: un pecado. Aunque ahí afuera no haya otra cosa que un movimiento azaroso de gases y objetos desconocidos, el pecado existe. No hace falta un demonio con rabo y con cuernos. Es la definición social de pecado. Todos aquellos actos que son fruto de la autoindulgencia, y que además son egoístas y nos alejan de nuestra dignidad como seres humanos son un pecado contra lo que somos al nacer, contra nuestras capacidades, contra lo que *podría* ser este planeta si nos decidiéramos a actuar. Nuestra época en su conjunto cree a pie juntillas que uno puede dejar de sentirse mal consigo mismo si se esfuerza en conseguirlo, aunque para ello tenga que recurrir a un psicoanalista. Hacer así, ¡chas!, y ya está solucionado, ya eres feliz. Pero es que de esa sensación no hay que librarse, hay que *ocuparse*. Y no hay otra solución para lo que yo entiendo por pecado que hacer algo útil. El confesionario ejerce la misma función que el loquero, pero es más rápido y más barato. Tres avemarías y se acabó. Sólo que yo nunca he sido religioso hasta el punto de creer que un avemaría me pueda salvar.

HJ: El concepto de pecado me resulta muy complicado, porque da por hecho algo que va más allá de nuestra existencia animal, material. En mi opinión, todo es cuestión de impulsos. Y, simplemente, los hay buenos y los hay malos.

OW: Ya, pero somos nosotros los que *controlamos* esos impulsos. Yo creo en el libre albedrío. Creo que somos dueños de nuestro destino.

HJ: Pero eso quiere decir que crees también en una suerte de plan maestro.

OW: Exacto. Mira, soy religioso, pero no hace falta creer en Dios y en los ángeles para serlo. «La culpa, querido Bruto, no es de nuestras estrellas, sino de nosotros mismos.»

HJ: Ya, bueno. En apariencia somos libres, pero...

OW: Es real. Con mi historia, ¿por qué no me he convertido en un borracho y en una figura patética que da tumbos por Hollywood? Si no tuviéramos libre albedrío...

HJ: Pero hay cierta predeterminación. A causa de..., bueno, de ciertos equilibrios químicos... predeterminados.

OW: Si es cierto que están predeterminados, entonces eres más religioso que yo. Tú eres un fatalista. Cada uno de los momentos de la vida es una elección. No creo que sea posible llevar una vida cívica y moral si no aceptamos la posibilidad de elegir.

HJ: Eso no lo he comprendido nunca. ¿Por qué hay que creer en la libertad de elección? La moral proviene de nuestra comprensión de lo que es bueno: sé que es bueno ayudar a los demás; sé que es malo perjudicar a los demás. No necesito creer que poseo libertad de elección para ser un ser humano decente.

OW: ¿Crees que el azar rige nuestras vidas? ¿Crees que quiero hacer determinada película en vez de otra debido a una serie de desequilibrios químicos?

HJ: Eso es simplificar demasiado. Lo que digo es que todos somos producto de una larga, larguísima historia genética que...

OW: Pero eso no quiere decir que no exista el libre albedrío.

HJ: Que te alcance un rayo o no es..., no tiene nada que ver con el libre albedrío.

OW: Libre albedrío no quiere decir que podamos impedir que nos caiga un rayo. Libre albedrío significa, simplemente, que la posibilidad de marcharme a África, o no, está en mis manos. Nos rebaja, nos disminuye pensar que todo se debe a un accidente químico.

No hay nada más estéril que una conversación entre dos personas que básicamente están de acuerdo. Si estuviéramos básicamente en desacuerdo, podríamos llegar a alguna conclusión novedosa.

(*Entra un camarero.*)

OW: Me gustaría tomar un expreso.

CAMARERO: *Décaféiné?*

OW: *Oui, décaféiné..., oui.*

HJ: Yo me tomaría una taza de... de...

C: *Café au lait.*

HJ: *Café au lait*, por favor, con espuma. Gracias. (A OW.) Hum..., ¿te apetecen unas fresas?

OW: (A Kiki.) ¿Te apetece un postre?

Oh, lo irónico de estas conversaciones es que terminan con un «¿Te apetecen unas fresas?».

HJ: No acabo de tener claro por qué se me da tan bien no hacer nada por quienes son menos afortunados que yo. Supongo que es porque, si hiciera algo, el compromiso sería total... y me cambiaría la vida.

OW: Pues verás, yo lo tengo muy claro. Tengo a mi cargo la vida de ciertas personas. Si me convirtiera en una especie de maldito santo secular, esparciría miseria entre todas esas personas. ¿Es el grito del niño africano que se muere de hambre más agudo que el de las personas que me son más próximas, que dependen de mí? Es una pregunta muy interesante desde un punto de vista moral.

HJ: He participado en muchas acciones políticas y conozco a mucha gente que también lo ha hecho y lo sigue haciendo. Y siempre me han parecido muy neuróticos, muy angustiados...

OW: La política corrompe *siempre*, hasta a los santos corrompe. La comunidad política es corrupta por definición. Nadie puede satisfacer ese deseo de perfección espiritual en ningún movimiento político sin traicionar o ser traicionado. Sólo el servicio a los demás, el servicio directo a los demás, la ayuda a tantos niños que se mueren de hambre en el Tercer Mundo, es impecable.

HJ: Debería sentirme más culpable de lo que me siento.

OW: La culpa es una invención masculina. Las mujeres no sienten culpa. Por eso la Biblia es tan certera, tan veraz.

HJ: Pero ¿cómo puedes decir eso? ¡La Biblia la escribieron hombres!

OW: Ya lo sé. Pero la historia del Jardín del Edén es una encarnación tan perfecta del hecho de que... ¿Quién se siente culpable? ¡Adán!

HJ: Ya, pero los hombres que escribieron la Biblia dicen que es Eva la que le da la manzana.

OW: ¡Claro, porque ella no es consciente, no se da cuenta!

HJ: Porque así es como algunos hombres creen que son las mujeres.

OW: No, a mí me parece que así son... las cosas. Yo creo que, en gran medida, la culpa es un vicio, y creo también que es un vicio típicamente masculino. Puedes encontrarlo en alguna mujer, pero no es frecuente. Cuando eres religioso, la ausencia de culpa es una tara.

5. «ERA TAN PURITANA QUE DABAN GANAS DE DARLE UNA PATADA.»

Donde Orson recuerda sus giras con Marlene Dietrich para entretener a las tropas, explica por qué detestaba a Irene Dunne y por qué ir al cine en los años treinta era como ver la televisión hoy.

HENRY JAGLOM: Saliste de gira con el ejército durante la guerra, ¿verdad? Con Marlene...

ORSON WELLES: Sí. Dije: «¿Por qué no cantas algo, Marlene?»; y ella contestó: «Vale, tocaré la sierra musical.» «Tocarás ¿qué?» «La sierra musical.» Y yo dije: «Bueno, vale.»

HJ: ¿Sabía tocar la sierra?

OW: Y muy bien. Era de lo más gracioso. Pero ella no lo hacía porque fuera gracioso. Al final de la guerra yo me fui al Sur del Pacífico y ella se marchó a Europa. Pero sola se sentía perdida: «¿Qué voy a hacer yo sin ti?» y esas cosas, de modo que se puso a cantar, y así es como empezaron sus números de cabaret. Pero conmigo no cantó nunca.

HJ: ¿Y es verdad que ha engordado tanto que ya no quiere ver a nadie?

OW: Sí, es verdad. Ni siquiera a sus mejores amigos. Concierta citas y luego las anula. En París fui seis veces a su casa y las seis terminé hablando con ella desde una cabina telefónica. Me decía que estaba enferma... siempre. Una de las veces me dijo que había cogido el tifus.

HJ: Vaya. Probablemente hace sus planes, se arregla...

OW: Y entonces se mira al espejo y se siente fatal. Estoy seguro de que Max Schell no querrá volver a hablar conmigo. Seré su eterno enemigo... Max estaba rodando un documental sobre Marlene y había grabado muchas cintas de ella, cintas de audio. Pero cuando llegó el momento de fotografiarla, ella dijo que no y se negó a colaborar en el documental. Así que Max preparó un decorado que reproducía el piso de Marlene en París. Figúrate, él, el director, en un piso vacío y, de pronto, suena la voz de Marlene... y luego se suponía que entraba yo, como una especie de aparición, en

imagen superpuesta, creo. Cuando me enteré de lo que quería hacer, de pronto estaba ocupadísimo rodando otra película, ¿comprendes? A través de una tercera persona le dije que me había salido un trabajo muy bueno que no podía rechazar y que no podía rodar aquella aparición que requería tres días. Max sabía que le estaba mintiendo, pero es que aquella película no podía salir bien, la idea no era buena. Admiro mucho a Max, pero esa película era un error. Cosa rara, porque él no suele hacer locuras.

HJ: Me gusta Schell como cineasta. Es serio, ya sabes. Muy serio.

OW: Demasiado serio. Demasiado suizo. Porque es suizo, ¿sabías?, no *kraut*. Yul Brynner y él son los dos actores más importantes de Suiza. Aunque Yul Brynner, cómo te lo diría..., da la impresión de haber pasado unos cuantos años en el Cáucaso después de salir de Zúrich.

HJ: Te refieres a todas esas biografías que dicen que nació en...

OW: Las estepas, y que es medio gitano y medio mongol. Hicimos un viaje por Yugoslavia y una noche, en mitad de la nieve y después de haber bebido en abundancia, me confesó que había nacido en Brenner, un pueblo cerca de Zúrich donde todo el mundo se apellida Brenner. Y me dijo también que no podía decir nada, porque se le vendría abajo todo el tinglado.

HJ: Siempre hacía el mismo personaje, por cierto, pero lo hacía maravillosamente. *El rey y yo*. No me puedo creer que en la primera versión, *Ana y el rey de Siam*, ese personaje te lo ofrecieran a ti en lugar de a Rex Harrison.

OW: Por eso lo hizo Rex. Porque yo sugerí que se lo dieran a él. Rex rodaba películas que sólo se estrenaban en Inglaterra: alta comedia y esas cosas. Los directivos del estudio no le conocían. Sala de máquinas de la Fox: ¿Rex Harrison? ¿Y ése quién es?

HJ: Por cierto, ¿has visto *El rey pescador*, una película de televisión por cable interpretada por él?

OW: ¿Esa en que parece que ha estado ocho años a base de cortisona?

HJ: ¿Por qué no quisiste hacer *Ana y el rey de Siam*?

OW: Porque no soportaba a Irene Dunne y ya le habían dado el papel. Y por eso también rechacé *Luz de gas*. La iba a hacer ella. Pero luego, cuando yo ya había dicho que no, consiguieron a Ingrid Bergman y ya no pude rectificar. Irene Dunne, qué mujer más tonta.

HJ: ¿A qué viene esa antipatía por Irene Dunne?

OW: No busques tantas explicaciones a mis antipatías. Es perder el tiempo.

HJ: ¿Quieres decir que tengo que aceptarlas y ya está?

OW: Exacto, sí. Irene Dunne era una estirada y era tan puritana que daban ganas de darle una patada en la entrepierna. Menuda santurrón... Y siempre a la cabeza de los grupos de censura y todo eso. Cristiana, católica y tan conservadora que resultaba casi ofensivo. Para mí, era igualita a Jeanette MacDonald, sólo que no cantaba. Y como actriz me resultaba odiosa. Era tan fina que yo tenía muy claro que entre nosotros no habría ninguna química.

HJ: Protagonizó *Dos en el cielo* con Spencer Tracy y Van Johnson. ¿Qué opinas de Van Johnson?

OW: Pues mira, yo soy el culpable de que viniera a Hollywood, aunque nunca se lo he dicho, así que no lo sabe. Formaba parte del coro de *Pal Joey*, y tenía tanta personalidad que escribí a George Schaefer a la RKO para decirle que lo contratase. Y fueron a buscarlo, pero no les gustó y no le dieron ningún papel. Así que se presentó en la MGM y...

HJ: Tampoco es que fuera un gran actor.

OW: Ahora es patético. La mayoría de los hombres ganan atractivo con la edad, pero él es una especie de reina y le ha pasado lo contrario. De joven sí era muy atractivo.

HJ: Sus películas son espantosas.

OW: Oja [Kodak] no quiere venir al cine conmigo, dice que gruño y hago ruidos raros.

HJ: ¿Y viendo la televisión no te pasa?

OW: No. Idiota total. Hay gente que cambia de cadena; yo no. Prefiero ver basura en televisión que malas películas en el cine, porque las películas las recuerdo durante mucho tiempo. Y en cuanto son un poco buenas se me quedan grabadas y me obsesionan; ¿y quién necesita obsesiones?

HJ: Warren Beatty decía que la televisión ha cambiado el cine, porque para la mayoría entrar en el cine supone un compromiso, el de ver la película hasta el final tanto si nos gusta como si no. Mientras que en casa...

OW: Pues yo opino lo contrario. Será por la edad. Cuando yo de verdad iba al cine, es decir, en los años treinta, no hacíamos cola. Ibas dando un paseo y te metías en el cine, a cualquier hora. Era como entrar en un bar a tomar algo. Todos los cines estaban medio vacíos. Nunca preguntábamos a qué hora empezaba la película. Íbamos al salir del teatro. Bajábamos al Paramount, porque siempre tenían programa doble, y veíamos películas de serie B, y nos reíamos de los actores, que eran muy malos. Ya sabes, cosas de chicos, tonterías. Había un actor llamado J. Carroll Naish. Nos partíamos de risa con cada cosa que hacía. Las comedias de enredo no me gustaban nada, salvo si salía Carole Lombard. Si salía ella, la película estaba bien.

HJ: ¿No pensabas entonces que una película hay que verla desde el principio?

OW: No. Nos marchábamos en cuanto volvían a poner la parte donde habíamos entrado. Todo el mundo hacía lo mismo. Me encantaba ir al cine por esa razón. Y no era caro, así que, si la película no te gustaba, decías: «Larguémonos de aquí. Vamos a ver otra película.» Por eso salirse del cine en mitad de la película era muy normal, tanto como ahora apagar la televisión. Oja y yo aún lo hacemos. La última vez fue en París. Estuvimos en cinco cines, pero sólo vimos uno o dos rollos de cada película.

HJ: ¿Y en aquellos años había intermedio y anuncios entre película y película?

OW: Claro. Estaba Kate Smith, y había reportajes, y el noticiero, y cortos de *Our Gang*.

HJ: De manera que, para personas como tú, es muy importante que la película te atrape en el primer rollo, en los primeros diez o veinte minutos.

OW: Si no, me levanto y me voy.

HJ: Te levantas y te vas... Nada de entrar poco a poco, nada de digresiones...

OW: No. Cuando haces cola te entran ganas de comprobar si la película, la película entera, merece la pena. En aquellos tiempos sólo hacíamos cola para oír cantar a Sinatra en el Paramount. La gente no hacía cola para ir al cine. La verdad es que a finales de los años treinta, justo antes de trabajar yo en Hollywood, el cine no me entusiasmaba. Dicen que era la «edad dorada», pero...

HJ: Estoy leyendo *De cine*, la autobiografía de Budd Schulberg. Es para mí como una introducción al cine mudo, del que no sabía nada.

OW: Prefiero no leerla. No leo libros de cine, ninguno, ni de teatro. El cine no me interesa demasiado. Se lo digo a la gente y no se lo cree. Pero es verdad, no me interesa demasiado. Para mí, lo interesante es hacer cine. Los demás directores no me interesan –y ya sé que es extraordinariamente arrogante por mi parte–, el medio no me interesa. Es la forma de arte que menos me interesa. De entre las artes, sólo encuentro otra menos interesante: el ballet. Me gusta *hacer* películas, ¿comprendes? Ésa es la verdad.

Pero algo sé del cine mudo, porque ya me interesaba antes de empezar a hacer cine. Y también me interesaba el teatro antes de hacerlo yo. Dentro de mí algo se apaga..., pierdo interés en una actividad en cuanto la empiezo a practicar yo. Es una especie de debilidad. Dicho de otra manera, antes de convertirme en director de teatro, leía *todo* lo que se publicaba sobre el teatro. Después no pisaba una sala ni leía un solo libro. Y lo mismo me sucede con el cine. Supongo que me sentía amenazado, personalmente amenazado, por las demás películas, por las críticas, que podían afectar a la pureza de mi punto de vista. También creo que los jóvenes directores, la última generación, han visto demasiadas películas.

6. «NADIE SE FIJABA EN MARILYN.»

Donde Orson saluda a Swifty Lazar, recuerda que salió con Marilyn Monroe cuando Marilyn no era más que otra cara bonita, y que Zanuck no se interesó por ella a pesar de que su debilidad por las *starlets* casi da al traste con su carrera.

(Entra Swifty Lazar.)

SWIFTY LAZAR: Hola. Sólo quería saludarte.

ORSON WELLES: Tienes muy buen aspecto.

SL: Me encuentro muy bien, la verdad. Orson, nos vemos el miércoles. Cuídate.

OW: ¿Acaso tengo mal aspecto?

SL: No, tú también estás estupendamente.

(Lazar sale.)

OW: No me gusta que la gente diga: «¡Cuídate!» Han pasado treinta años y no ha cambiado nada. Vive en un hotel. Pide un montón de toallas y cuando sale del baño, las extiende en el suelo y hace un caminito hasta la cama.

HENRY JAGLOM: ¿Para no pisar la moqueta? ¿Tanto miedo le dan los gérmenes?

OW: Así es.

HJ: ¿Y si tiene que coger algo del armario?

OW: Pues hace otro caminito. Soy testigo, lo he visto con mis propios ojos.

HJ: ¿De qué cree que se va a contagiar?

OW: Anquilostoma. ¿Qué te parece? ¡En el Ritz nada menos! Manías...

HJ: Iba a preguntarte por Zanuck cuando Swifty nos ha interrumpido. ¿Qué te parecen las películas de la Fox cuando él estaba al frente?

OW: Ha sido el mayor montador que ha existido. Pero sólo para el tipo de películas que le gustaban. Dicho de otra manera, si la película era muy buena, se perdía. Pero

era capaz de salvar cualquier película media. La mejoraba automáticamente. Con las películas sentimentales era condenadamente bueno, aunque a mí en su mayoría no me gusten. En mi opinión, sus musicales son espantosos. Pero cuando se daba cuenta de que tenía una obra de arte entre las manos, dejaba hacer. Incluidas películas que a nosotros no nos parecen obras de arte en absoluto, como esa sobre la horca..., ese western que todo el mundo elogió...

HJ: ¿Con Henry Fonda?

OW: Sí, Fonda y un puñado de buenos actores. Con una trama muy sombría. El linchamiento... ¡*Incidente en Ox-Bow!*

HJ: ¿Produjo la Fox buenas películas en aquella época?

OW: Sí, algunas, muy pocas. *Qué verde era mi valle.*

HJ: ¿Cómo era?

OW: ¿Zanuck? Un gran jugador de polo. Cuando llegué a Hollywood jugaba en los viejos campos de The Palisades. Era gracioso: el director del estudio jugando al polo. Yo lo miraba por encima del hombro, con ese complejo de superioridad tan típico de los neoyorquinos. ¿Sabes que durante años se hizo acompañar al trabajo de un profesor de francés? ¡A la ida y a la vuelta! Imagínate, ¡un jefe con ganas de aprender!

HJ: ¿Por qué esa calidad humana no se verá reflejada en sus películas?

OW: Porque por encima de todo quería triunfar como jefe de estudio. Y triunfó. Hasta que se enamoró de Juliette Gréco, aquella mujer tan horrible. Yo rodé dos películas con ella.

HJ: *Una grieta en el espejo...*

OW: Y otra, posterior, de la que ya no me acuerdo. Lo perdió todo por ella: su poder, a su mujer..., todo.

HJ: ¿Por Juliette Gréco?

OW: Por ser el criado de Juliette Gréco. ¡Ya me dirás, para sacar a pasear a su caniche al aparcamiento mientras estábamos rodando...! ¡Una pena! Un director no debe enamorarse nunca de su protagonista, ésa es mi opinión. O, por lo menos, no debe dejar que se note.

HJ: Contrató a Marilyn Monroe, ¿verdad?

OW: Marilyn y yo salimos juntos, fuimos novios. Antes de que se hiciera famosa, la llevaba a las fiestas.

HJ: ¡No lo sabía!

OW: Quería promover su carrera. Nadie se fijaba en Marilyn. ¿Has visto a esas

chicas tan atractivas que gastan una fortuna en boutiques, peluquerías y salones de belleza y a las que todo el mundo dice que están preciosas y luego nadie se fija en ellas? Bueno, son los hombres los que no se fijan en ellas, las mujeres sí. Los hombres se quedan en un rincón y cuentan chistes y hacen negocios, y si hablan de alguna mujer es para decir que se la han tirado la noche anterior. En una fiesta le señalé a Marilyn a Darryl y le dije: «¿No es sensacional?» Y él me contestó: «Una aspirante más. Las tenemos a centenares. Deja de intentar colocarme esos coñitos. La podemos contratar por ciento veinticinco dólares a la semana.» Unos seis meses después le pagaba cuatrocientos mil y los hombres se volvían a mirarla... porque ya había llegado, ya le habían colgado la etiqueta.

HJ: Dios, es increíble.

OW: Y entonces Darryl se marchó a Europa con Juliette Gréco y desapareció. Creíamos que no volveríamos a verlo.

HJ: Cuando yo llegué a Hollywood, a mediados de los sesenta, él se encontraba en la última etapa de su carrera, quería sacar adelante una superproducción de guerra: *El día más largo*.

OW: Twentieth tenía muchísimos problemas.

HJ: Por *Cleopatra*.

OW: Él lo sabía, así que puso manos a la obra y produjo *El día más largo*, que los sacó del pozo de la noche a la mañana. La película hizo una fortuna y él volvió a la presidencia de la Fox. Porque se había convertido en el hazmerreír, ¿comprendes? Luego su hijo y otras personas se confabularon para echarle.

HJ: ¿Richard Zanuck se confabuló para echar a su padre? ¿Richard, que se había asociado con David Brown?

OW: Sí. Era el cabecilla de los que querían echarlo.

HJ: ¡Su propio hijo...! De modo que no son judíos..., los judíos no hacen esas cosas.

OW: ¿Zanuck? Todo el mundo creía que Darryl era judío, porque Zanuck es un apellido extranjero, pero era cristiano, el único director cristiano de unos estudios de cine.

HJ: También era cristiano su jefe, [Spyros] Skouras.

OW: Si tú lo dices..., pero no era cristiano, era ortodoxo. Twentieth era el único estudio cristiano. Y el peor de la ciudad. Zanuck es un apellido de origen checo, aunque Darryl nació en Nebraska. Empezó su carrera con la publicación de una novela que sufragó él mismo. Se la enseñó a varios productores y a los diecinueve años ya era rico, porque él fue el guionista de las películas de Rin Tin Tin, ¿sabes? Hizo una fortuna.

HJ: ¿No produjo *Jane Eyre*? Anoche la estuve viendo. Llevas nariz postiza.

OW: Sí.

HJ: ¿Por qué?

OW: Porque tenía cara de bebé. Aparentaba dieciséis años. ¿Cómo iba a interpretar al señor Rochester con aquella cara de bebé? También en *Kane* me puse nariz postiza, la íbamos alargando a medida que Kane envejecía. Porque la nariz es un órgano que no deja de crecer.

HJ: La interpretación no me gustó nada.

OW: ¿La interpretación?

HJ: En *Jane Eyre*.

OW: ¿Mi interpretación?

HJ: No, tú estás muy bien; muy muy bien.

OW: Ah, la de ella, la de Joan Fontaine. No, no es un buen trabajo. Era una actriz de la vieja escuela, una mala actriz, simplemente. Tenía cuatro maneras de decir el texto y un par de expresiones, y se acabó. Y le costó interpretar a aquella humilde institutriz. Exageró su humildad. Y es un error. Porque se supone que se trata de una mujercita orgullosa que, a pesar de las circunstancias, sabe salir adelante. Por eso aquel cabrón se interesa por ella.

HJ: Supongo que ésa es la razón de que la película no me termine de convencer. Sí, Joan Fontaine está muy apocada, y resulta muy poco atractiva. No entiendo qué ve el señor Rochester en ella.

OW: El espectador debería tener la sensación de que esa ratoncita puede soltar un rugido en cualquier momento, y no es así. El quid de la historia es que, por la sociedad en que viven, ella está condenada a una posición de absoluta servidumbre. Pero como ella es una persona tremendamente independiente, ese hombre se interesa por ella, aunque no sea una belleza. A él le impresiona su carácter. Y por eso termina enamorándose de ella.

HJ: Y lo que el espectador ve es a una actriz que intenta interpretar a una mujer poco atractiva.

OW: Exacto. Y así la esencia de la historia se pierde. Porque se supone que el espectador debe ver en la dama que llega de visita —¿cómo se llama...?— a una gran belleza, y que ésa es la mujer que le corresponde a él por posición social. Pero ahí tenemos a esa chica que no sólo está condenada, por su posición social, a ser una mera empleada, una sirvienta, si quieres, sino que tampoco es una gran belleza, y que, sin embargo, al final llega a dominar la vida de ese hombre; por carácter, por forma

de ser, porque sabe valerse por sí misma, porque es una fierecilla. ¡Pero la película no cuenta eso en absoluto, ni siquiera lo apunta! Y nadie le dijo nada a Joan Fontaine, ¿sabes?

HJ: Ni ella ni su hermana, Olivia de Havilland, eran buenas actrices. Nunca he podido entender que tuvieran tanto éxito.

OW: Es muy sencillo. Siempre hay papeles para niñas guapas y que hablan bien. A mí me parece que ninguna de las dos vale gran cosa...

HJ: Comprendo que tuvieran éxito, pero no que algunos las tuvieran por buenas actrices.

OW: Los malos actores abundan.

HJ: Merle Oberon es otro caso.

OW: Sí, pero Merle era muy guapa, e hizo una película en que estaba maravillosa, aunque sólo fuera porque le pidieron que no actuara. Era una película francesa muy curiosa. Hacía de japonesa... Fue antes de llegar a Hollywood. Se me ha olvidado el título. *Sayonara 1*, o algo así. Mira, ahí tienes otra mala película: *Sayonara 2*.

HJ: Pobre Marlon.

OW: En esa película cualquiera habría estado mal. Pero le dieron el Oscar. Eso te demuestra lo mal que estaba el cine entonces. Esa película era abominable desde cualquier punto de vista. Parecía un musical, pero no tenía números musicales. Oriente es la tumba de los directores norteamericanos. *Horizontes perdidos* es la única película mala de [Frank] Capra. Es espantosa..., espantosa. ¡Y absurda! ¡Me partía de risa viéndola! Shangri-La, el lugar donde metían a los protagonistas, era una especie de club de country oriental. Pero da lo mismo, soy un fan de Capra.

HJ: *Qué bello es vivir...* Quieres que no te guste, pero...

OW: Ya, es muy sentimental, puro Norman Rockwell de principio a fin. Pero es irresistible. No hay forma de que no te guste.

7. «EL ÁNGEL AZUL ES UNA AUTÉNTICA BASURA.»

Donde Orson se ríe de los desmesurados defensores del cine de autor, y de Peter Bogdanovich en particular, por caer rendidos a los pies de directores de estudio como Howard Hawks, recuerda sus aventuras con las reinas y reyes de la serie B, que hacían películas como churros.

ORSON WELLES: Esta noche tengo que ir a ABC-TV, por los Oscar. Por eso me he puesto guapo. Vienen también Peter Bogdanovich y Hal Roach. A Hal Roach lo sugerí yo al programa. Le vi en otra cadena la otra noche. Tiene ochenta y seis años, pero está muy lúcido. ¡Es muy gracioso! Querían a Capra, pero les dije: «Puede que Capra sea el mejor director vivo, pero es también el peor invitado vivo. Se pondrá a hablar de lo maravilloso que es Estados Unidos. Olvidaos de él, invitad a Hal Roach.» Ya habían hablado con Bogdanovich, y querían también a Francis Ford. Pero les dije: «Somos demasiados, prefiero no ir. No habrá tiempo para decir nada. Quedaos con Bogdanovich.»

HENRY JAGLOM: Así que Bogdanovich va también al programa.

OW: Es muy bueno, sabe hacer televisión.

HJ: Sí, pero se ha creado muchos enemigos. Es un cínico.

OW: Eso me favorece. Además, un gordo siempre queda muy simpático.

HJ: Cuando conocí a Bogdanovich...

OW: ... le tomaste por loco.

HJ: Siempre encontraba grandes virtudes en los directores de estudio.

OW: Que no hay quien soporte.

HJ: ¿Cómo se llamaba aquel estúpido?

OW: Sam Fuller. Peter se puso furioso conmigo porque no manifesté el más mínimo entusiasmo por él. Fritz Lang también le parece genial. Lang, que era de madre judía, me contó que Goebbels, que quería ponerle al frente de la industria del cine nazi, le ofreció el título de Ario Honorario, que concedían a muy poca gente. «Pero si soy judío», le dijo Lang; y Goebbels contestó: «Soy yo quien decide quién es judío y

quién no.» En ese instante, Lang se dio cuenta de que había llegado el momento de marcharse de Alemania.

¿De qué estábamos hablando? Ah... A Peter también Von Sternberg le parece genial, cuando no hizo ni una sola buena película.

HJ: ¿Y *El ángel azul*?

OW: *El ángel azul* es una auténtica basura, cubierta de terciopelo, eso sí..., como esos souvenirs que se compran en Honolulu. Peter estuvo sin hablarme varios días cuando le dije que Von Sternberg no es un buen director de cine. Y Hawks, Howard Hawks, el mejor director de todos los tiempos según algunos. El número uno, todos los demás no le llegan a la suela de los zapatos.

HJ: Sí, sí. *La fiera de mi niña*.

OW: Sí, la mejor película de la historia. Hace poco vi la que dicen que es la mejor película de Jack [Ford], y me parece espantosa. *Centauros del desierto*. Jack hizo un montón de películas malas.

HJ: Te refieres a *Misión de audaces* y a esa tan tonta: *El sargento negro*.

OW: Una noche en su casa, Peter puso una película de John Ford. Cuando iba por el primer rollo dije: «Es curioso, pero ni siquiera Ford, en realidad ningún director norteamericano, sabe vestir a las mujeres en las películas de época. Por el vestuario de los personajes femeninos se sabe en qué década están rodadas: los veinte, los treinta, los cuarenta, los cincuenta; aunque transcurran en el siglo XVII. Fíjate en las dos mujeres del carromato. Mira qué peinado, mira qué vestido: el canon del buen gusto según las actrices de los años cincuenta. Es decir, si no salían así vestidas, se negaban a rodar.» Peter montó en cólera, apagó el proyector y no vimos el resto de la película porque yo le había faltado al respeto a Ford... Pero Jack hizo algunas de las mejores películas de la historia.

HJ: Cuando conocí a Bogdanovich, yo no tenía muy buena opinión del cine de Ford. De algún modo, lo desdeñaba. Luego, en cuanto crecí un poco, comprendí que sus películas son muy buenas. Saluda a Peter de mi parte. ¿Cuándo saldrá ese libro sobre Dorothy Stratten?

OW: Tengo verdadero pánico a que se convierta en un bestseller imparable. Lo digo en serio, ¡me da pánico! Porque si es así, Peter se va a volver tan presuntuoso como antes. Justo después del éxito de *La última película* viajó a Arizona para interpretar para mí *Al otro lado del viento*. Pues bien, estuvimos cinco horas sentados a una mesa, charlando, y ni por un momento se volvió para saludar a [mi operador] Gary Graver, a quien conocía perfectamente. No le dijo ni hola ni adiós. Así es tu amigo Peter.

HJ: También era tu amigo.

OW: ¿Sabes? Cuando murió el vodevil y todos los grandes intérpretes –los cómicos, los cantantes– se fueron a la calle y no supieron o no pudieron pasar a la radio o al cine, se reunían en Times Square y hacían fogatas y asaban patatas. Y entonces llegó la televisión, y los productores fueron a Times Square en busca de aquellos tipos para ver si alguno valía para algún programa de variedades. Uno de ellos, la mayor estrella del vodevil, cuando estaba en la cumbre trataba a todo el mundo como a la mierda, de modo que, cuando llegaron las vacas flacas, nadie compartía fogata ni comida con él. Pero fueron pasando los años y empezaron a sentir lástima por él. Y finalmente le perdonaron. Y llegó *The Ed Sullivan Show*, que hacían en el Palace Theater, y quiso recuperar lo mejor del vodevil, y a aquel hombre le dieron un papel importante. Y les dijo a sus amigos, que seguían sin trabajo: «Tíos, he tenido suerte, nada más. Pero no me olvidaré de vosotros. No os imagináis lo mucho que significáis para mí, me salvasteis la vida. Tomad, aquí tenéis unas entradas de primera fila. Pasaos por el camerino después del programa y nos vamos a celebrarlo y a tomar algo. He aprendido la lección.» Empieza el espectáculo, y aquel tío está sensacional, está claro que va a convertirse en una gran estrella de la televisión. Al terminar, todos sus amigos van al camerino y llaman a la puerta. Él, que lleva puesta una bata de terciopelo, abre y les dice: «Compañeros, vuelve a dominarme esa sensación horrible de antaño»; y les da con la puerta en las narices... Así es Peter.

HJ: De todas formas, salúdale de mi parte.

OW: Ya..., si puedo meter baza.

HJ: Tendrás tiempo, en los camerinos.

OW: Ya, pero estará hablando de sí mismo, ya le conoces. Además, sabe que yo sí le escucho.

HJ: Por cierto, antes de que se me olvide, ya tengo el contrato de *Tal para cual*. Ya han atado a John Travolta y a Olivia Newton-John, y a tu favorito, Oliver Reed, que interpreta al demonio. Te querían para la voz de Dios. Dos sesiones. Me encanta ser tu representante. Primero me preguntaron: «¿Qué tarifa te parecería bien?» Y yo contesté: «Si al final acepta, que todavía no lo sé, es porque el trabajo le interesa, no por dinero. Pero, como es lógico, no podéis hacerle una oferta insultante.» Y me dijeron: «Estamos pensando en diez, quince mil...» «¿En serio? ¿Por la voz de Dios? Quizá sea mejor que os busquéis a otro. No voy a trasladarle vuestra oferta. No me parece correcta. ¿Por qué no redondeáis la cifra y la dejáis en veinticinco mil?» Y aceptaron. Y ahora sufro la fantasía del agente: ¿y si hubiera pedido treinta y cinco mil?

OW: El director de una cadena de radio se enfadó conmigo en cierta ocasión y me mandó un telegrama que decía: «Si quisiera a Dios, ¡llamaría al cielo!»

HJ: ¿Qué tiene Oliver Reed para que te guste tanto? ¿No hiciste con él algunas

películas de serie B en Grecia?

OW: Una, una sola, que no he llegado a cobrar. Era una producción de Harry Alan Towers. De 1974. Harry Alan Towers es un célebre mafioso.

HJ: ¡Ya! ¡En los sesenta le acusaron de dirigir una organización criminal desde un hotel de Nueva York! ¡Y de ser un agente soviético!

OW: Trabajé para él varias veces y siempre cogía el dinero y salía corriendo. Una vez se marchó a Estambul y dejó una montaña de facturas sin pagar. Cuando rodamos *Diez negritos* dejó tirado a Oliver Reed; no le pagó el hotel. Oliver bajó al nightclub del hotel, el Hilton, que estaba en el sótano, y lo destrozó. Rompió los espejos, las lámparas..., lo destrozó, el nightclub entero. Estaban todos tan estupefactos que se quedaron paralizados, incluida la policía. Y él salió por la puerta como si nada. Y se marchó al aeropuerto. ¡Y nadie le puso la mano encima! Lo admiro por eso.

Y luego estaban los Salkind, que produjeron *El proceso*, que yo dirigí. Terminé pagando a los actores de mi propio bolsillo para que siguieran trabajando, porque me dejaban plantado en el plató todos los días. Unos setenta mil pavos.

HJ: ¿Los Salkind? Supongo que eso sería antes de que produjeran *Superman*...

OW: Sí. Estaban arruinados, no tenían nada. Todavía hoy no puedo pisar el Meurice de París. Ni puedo viajar a Zagreb, porque los Salkind no pagaron el hotel donde nos alojamos durante el rodaje de *El proceso*. Estaba yo en Belgrado, rodando una versión espantosa de *La fabulosa aventura de Marco Polo* con Tony Webb y otro montón de actores trotamundos, y se desató una tormenta de nieve. Y me enteré de que el director del Hotel Esplanade de Zagreb iba camino de Belgrado en mi busca para que le pagase la cuenta del hotel de *El proceso*. Pero se quedó atrapado en la nieve. Cumplí mis sesiones en la película ¡y salí pitando antes de que llegara!

HJ: Y tú creías que, después del éxito de *Superman*, saldarían todas sus deudas.

OW: Ni por un momento. Cuando rodaron *Los tres mosqueteros*, que está plagada de actores famosos, fui el único miembro del equipo de *El proceso* a quien no contrataron. Después de todo el dinero que puse en aquella película, por lo menos podrían haberme dado trabajo.

Cosas como ésa u otras parecidas me han ocurrido muchas veces. Mi productor español no pagó la cuenta de mi hotel después de tenerme tres meses esperando en Madrid a cobrar *Al otro lado del viento*. Así que, cuando vuelvo a Madrid, paso un miedo de muerte. Temo que vengan en mi busca con esa factura en la mano.

HJ: ¿Por qué persiguen a los actores? Yo diría que tenerlos como clientes siempre es bueno para el hotel.

OW: De hecho, los actores están muy bien considerados en España. Particularmente los de teatro. Aunque la verdad es que no sé cómo logran sobrevivir después de dos

funciones diarias. En muchos países latinoamericanos hacen lo mismo: dos funciones diarias. Yo tenía un amigo, el último gran ilusionista, su nombre artístico era Fu Manchú aunque en realidad se apellidaba Bamberg y procedía de una familia de magos de siete generaciones de antigüedad. Había nacido en Brooklyn y hacía de mago chino hablando español con acento chino, ¿comprendes? Pues bien, tenía que terminar una película que estaba haciendo, así que se puso en contacto conmigo y me dijo: «Si interrumpo ahora el espectáculo que estoy haciendo, no podré volver a reanudarlo, ¿querrías sustituirme? ¿Cuánto quieres cobrar?» Y yo le contesté: «Lo haré gratis.» Así que durante una semana hice su espectáculo, mientras él terminaba su película, pero eran dos funciones diarias. Cumplí lo prometido, pero no sé cómo pude sobrevivir después de aquella semana, ni cómo podía él. Murió el año pasado. Tenía setenta y cinco años. Su padre, que hacía de mago japonés, un mago muy famoso llamado Okito, trabajaba en el más absoluto silencio.

HJ: Judíos de Brooklyn... ¡haciendo de chinos y japoneses!

OW: Holandeses, judíos holandeses. El padre era holandés, y una estrella del teatro de variedades. Y le ocurrió algo ter...

HJ: (*Levantando la voz.*) ¡Perdón! ¡Perdón! ¡Camarero! ¿Puede venir un momento, por favor?

CAMARERO: Sí, dígame.

HJ: Me ha traído usted el pollo frío, y yo quería ensalada de pollo caliente, como dice la carta, pero el pollo está frío. El plato es precioso, y está caliente. El plato es magnífico. Si fuera a comerme el plato estaría feliz, pero el pollo está...

OW: ... algo terrible. Siempre que tengo un problema profesional, me acuerdo de Okito y me digo que yo nunca tendré un problema como el suyo. Su abuelo, su padre y él fueron magos en la corte holandesa. Pues bien, estaba actuando ante el rey y la reina de Holanda, y ante los reyes de Dinamarca, que estaban de visita, y su primer número consistía en sacar un gran cuenco de agua de debajo de la ropa..., no, un pato de debajo de la ropa. Pero para complicar las cosas, y aunque se hacía llamar Okito, llevaba ropa china.

Llevaba esa bata china que se abre por aquí, y el pato entre las piernas, metido en un saco. Pero esta vez el pato asoma la cabeza y le clava el pico en la entrepierna con todas sus fuerzas. Además, en el primer truco de la velada. A eso le llamo yo tener un problema. Me contó que se puso a dar brincos como si se hubiera vuelto un loco; como si fuera un chino loco.

(*Al camarero.*) Está buscando las alcaparras en su ensalada de pollo.

HJ: Quiero asegurarme de que me han traído el...

OW: Parece un agente de aduanas. ¿Lleva usted encima alguna alcaparra?

HJ: Es como cuando la ensalada tiene alcaparras y se las quitan. Tanto discutir y esto sigue sabiendo a alcaparras. ¡Aquí hay alcaparras! Me han engañado.

OW: Deja ya el tema de la ensalada de pollo. ¡No seas cansino!

HJ: ¡Cómo que no sea cansino! ¿Por qué soy cansino? Quiero la ensalada como la hacen siempre: sin alcaparras. El camarero no me ha entendido.

OW: El nuevo chef hace así la ensalada de pollo.

HJ: Ya dicen los periódicos que, desde que Wolfgang se fue, este sitio ha caído en picado. Y que su restaurante, por el contrario, se ha convertido en el número uno. Me ha suplicado que te lleve.

OW: No pienso ir.

HJ: ¿Por qué?

OW: Porque no me gusta Wolfgang. Me parece un mierdecilla, un hombrecillo espantoso.

HJ: ¿Por qué?

OW: No lo sé, porque Dios le habrá hecho así. ¿Cómo que «por qué»?

HJ: ¿Por qué te parece un hombrecillo espantoso?

OW: No tengo por qué explicarlo. Estamos en un país libre. Cualquiera que se siente a mi mesa sin ser invitado es un mierdecilla.

HJ: ¿Wolf hizo eso?

OW: Sí.

HJ: ¿Y no preferirías decir que no respeta los formalismos y no que es «un mierdecilla»?

OW: ¿Cómo?

HJ: ¿No habría que llamar a eso falta de respeto a las formas, o falta de educación, si quieres, en vez de decir que es un mierdecilla?

OW: No. ¡Mierdecilla, mierdecilla! Un trepa y un mierdecilla. Y lamento profundamente que tenga tanto éxito, porque Patrick me cae muy bien. Y yo no le haría algo así.

HJ: ¿Qué les pasa a tus *moules*?

OW: Que no están como los que tomé ayer.

HJ: ¿Y no quieres decírselo al camarero?

OW: No, no, no. Con una queja por mesa es suficiente, a no ser que quieras que te

escupan en el plato. Deja que te cuente una anécdota de George Jean Nathan, el mejor crítico teatral de Estados Unidos. George Jean Nathan era el hombre más agarrado que haya existido, más agarrado todavía que Charles Chaplin. Estuvo viviendo cuarenta años en el Hotel Royalton, que está enfrente del Algonquin. Presumía de ser un *bon vivant*..., un amante de las mujeres. Le oí decirle a una chica una vez, mientras bailaba a mi lado en la vieja Cub Room del Stork Club hace mil años, después de que ella le riera una gracia: «Puedo ser igual de divertido en alemán y en francés»; y se largó, ¿te imaginas? En el Royalton no daba propina jamás, ni cuando le llevaban el desayuno, ni en Navidad; ¡nunca! Tras diez años sin propinas, el camarero del servicio de habitaciones empezó a mear en su té. *Toda* Nueva York estaba al corriente menos él. Los camareros del Royalton corrieron a contárselo a los camareros del Algonquin, que estaban impacientes por ver cuándo se daría cuenta. Pasaban los años y en la taza cada vez había más orina y menos té. Para la gente de teatro era una satisfacción mirar a un crítico importante y saber que rebosaba de pis. Y yo oí con estas orejas cómo se quejaba a un camarero del 21: «¿Por qué –le decía–, por qué no pueden ustedes hacer el té tan bien como en el Royalton?» Me revolqué por el suelo de risa.

Sería maravilloso poder decirle algo así a alguien que odias, aunque no sea verdad: «¿Sabes que los camareros le echan una meadita a tu té cada vez que te lo sirven?» ¡No haría ni falta hacerlo! ¡Con eso podrías volver loco a cualquiera! Sería algo digno de Yago. Mejor que lo del pañuelo, ¿a que sí? Es probable que me acuerde porque no era mi admirador precisamente. Le encantaba contar que había visto todo lo que montaban en Europa, así que cualquier cosa que yo montaba ya la habían hecho en Praga en 1929, y mejor. Ese tipo de comentarios... Y probablemente lo hubieran hecho mejor, pero a él, además, le gustaba darse ínfulas.

8. «KANE ES UNA COMEDIA.»

Donde Orson conjetura sobre el motivo de que a Jean-Paul Sartre no le gustase *Ciudadano Kane* y lo descalifica, comenta el gran número de novelistas que se han dedicado a la crítica cinematográfica y recuerda lo que de él dijo John O'Hara.

HENRY JAGLOM: Acabo de ver una película de Renoir que no había visto. No comprendo por qué su obra es tan irregular...

ORSON WELLES: Es que hizo algunas películas malas.

HJ: Tiene una peliculita encantadora, aunque con muy malos actores... *El río*.

OW: Muy mala. Uno de los grandes monumentos del cine, según algunos. Está enormemente sobrevalorada. Cuando Renoir no está inspirado, parece un *amateur*. Para mí es un misterio. No puedo explicarlo. Pero apenas se lo he comentado a nadie, no quiero que se irriten.

HJ: ¿Qué te parece *La gran ilusión*?

OW: Probablemente, una de las tres o cuatro mejores películas que se hayan hecho nunca. Se me saltan las lágrimas cada vez que la veo. Cuando se levantan y cantan «La Marsellesa»... Y [Pierre] Fresnay está maravilloso..., todos los actores están divinos.

HJ: ¿Y *La regla del juego*?

OW: También me encanta, pero, para mí, está ligeramente por debajo, sólo un poquito por debajo. Creo que es mejor película, es como escuchar a Mozart, no puede haber nada mejor, pero no me gusta la historia de amor. *La gran ilusión* simplemente me seduce y me atrapa.

HJ: ¿Conocían *Kane* los franceses?

OW: Yo pensaba que había sido un gran éxito en París, pero cuando llegué, me encontré con que no. No me conocían, no habían oído hablar del Mercury Theatre, mi compañía, y yo pensaba que sí, que debían conocerla, porque yo sí conocía su teatro. Me miraban por encima del hombro. *Kane* sólo se hizo célebre después. Además,

mucha gente la detestaba. En Estados Unidos la entendieron, en Europa no. Lo primero que oyeron sobre ella fue el virulento ataque de Jean-Paul Sartre. Escribió un artículo larguísimo, unas cuarenta mil palabras.

HJ: Bueno, puede que desde un punto de vista político les resultase ofensiva.

OW: No. Yo creo que era porque, básicamente, *Kane* es una comedia.

HJ: ¿Una comedia?

OW: Claro. En el sentido clásico del término. No es para partirse de risa, pero parodia los principios de la tragedia.

HJ: Nunca había pensado en *Kane* como comedia. A mí me emociona.

OW: Es verdad, pero las comedias también pueden emocionar. Todo el asunto de Xanadú es un poco exagerado. Y Sartre, que no tiene sentido del humor, no la entendió.

HJ: Pero ¿no le gustó por eso?

OW: Cuando hacía de filósofo alemán, cosa que se le daba muy bien, era el segundo Heidegger. Pero la mayor parte de lo que escribió como crítico de teatro, política o lo que fuera son tonterías.

HJ: Como dramaturgo tampoco ha sido uno de los grandes.

OW: Muy sobrevalorado. Pero en aquel tiempo era un dios. Mis amigos me prohibían entrar en el Café Philippe, que él frecuentaba. Decían que resultaría desagradable. «Cruza la calle y vete a Le Dôme, que está lleno de americanos.»

Años después, estaba yo de visita en Dubrovnik con uno de mis mejores amigos, Vladimir Dedijer, el número tres de Tito en la Segunda Guerra Mundial. Estábamos en plena Guerra de Vietnam y en Europa un grupo encabezado por Sartre, Bertrand Russell y Vladimir Dedijer formó un comité para pedir que se juzgase a los norteamericanos por crímenes de guerra. Estaban allí los tres para una cumbre de alto nivel antes de viajar a París. Cuando nos dirigíamos a las reuniones, Dedijer vio a Sartre y a Russell en un café y me dijo: «No te acerques.» Era uno de esos hombres que siempre llevan un «que se jodan» en la boca, así que fácilmente podría haber dicho: «Venga ya, Sartre, no seas capullo, Orson te va a encantar.» Pero no, en vez de eso dijo: «No te acerques.» Fue muy raro. Me quedé de una pieza, no lo comprendí: como si Sartre fuera a retarme a duelo. Y no estábamos en 1890, ¿comprendes? No me imagino a Sartre retando a duelo a nadie.

HJ: Sartre era profundamente antiamericano. Me pregunto de dónde procedía esa actitud.

OW: La mayoría de los franceses lo son, y sobre todo los más brillantes, aunque el antiamericanismo de Sartre era más elaborado. Esgrimía un buen puñado de razones.

HJ: ¿Llegaste a conocer a Simone de Beauvoir?

OW: No. ¿Cómo iba a conocerla? Tendríamos que habernos visto en secreto.

HJ: Tal vez por eso no llegaste a conocerla. Ésa habría sido la forma de hacer las paces. Puede que ella viera la película y le gustara, que le encantara, y que le encantaras tú, y dijera: «Pues a mí me parece muy atractivo.»

OW: Igual que con Peter Sellers. Por eso nunca compartí el plató con..., ¿cómo se llamaba aquella *pinup* con la que estaba casado?, Britt Ekland, en *Casino Royale*. Porque al parecer dijo: «Fíjate en Orson, es el hombre más sexy que he visto en mi vida.» Y alguien se lo sopló a él.

HJ: ¿Qué opinión tienen de *Kane* en Inglaterra?

OW: No tuvo mucho éxito. A Auden sí le gustó, pero *El cuarto mandamiento* no.

A algunos les pareció un refrito de Borges, y la criticaron mucho. También me dijeron que al propio Borges no le gustó. Decía que era pedante, lo cual me resulta muy extraño, no parece que ese adjetivo case bien con la película. Y que era laberíntica. Y que lo peor de un laberinto es no encontrar la salida. Y que *Kane* es una película laberíntica que no tiene salida. Borges es medio ciego, no te olvides. Pero ¿sabes?, no me cuesta aceptar que Sartre y él odieran la película. En realidad ellos vieron en ella, y criticado, otra cosa, algo suyo que no está en mi obra. Me molesta más la opinión de los críticos profesionales.

HJ: ¿Qué opinas de James Agee?

OW: Yo no le gustaba. Ni a él ni a Dwight Macdonald, que murió hace poco.

HJ: ¿No escribió Agee una reseña negativa de *Ciudadano Kane*?

OW: Sí.

HJ: ¿Por qué no le gustó?

OW: No lo sé. ¿Qué más da? No quiero analizarlo, ¿sabes? No la criticó; sencillamente, no le gustó. ¿Sabes quién era Indio Fernández?

HJ: ¿El hombre que posó desnudo para la estatuilla de los Oscar?

OW: Sí, y el único director mexicano que merece la pena. Una vez, en mitad del montaje de una película, invitó a los críticos a ver el copión. Y les dijo: «¿Por qué tengo que leer lo que ustedes, señores, opinan de mi película cuando ya es demasiado tarde para remediarlo? Vengan a ver el copión y díganme qué les parece cuando aún tengo margen para hacer algo y mejorar el resultado.» De modo que Indio Fernández les pasó la película a los críticos y les preguntó su opinión. Les gustó a todos menos a uno, que se levantó y dijo: «No es buena.» Indio Fernández sacó una pistola y le pegó un tiro.

HJ: Pues mira, puedo llegar a entenderlo.

OW: Después de *Kane*, cada vez que salía a pasear por Nueva York la gente me gritaba: «¡Eh! ¿De qué demonios va esa película suya? ¿Qué quiere contar?» No: «¿Qué es Rosebud?», sino siempre: «¿Qué quiere contar?» Y así dos años. Tontos y antipáticos como Archie Bunker. Para ellos *Kane* era como una película de [Michelangelo] Antonioni. Demasiado compleja... «Pero ¿qué demonios es eso?» Ya nadie lo dice. Ahora todo el mundo entiende la película.

¿Te he contado lo que dijo John O'Hara en su reseña de *Newsweek*? Era el crítico de cine. Te asombraría saber cuántos novelistas quieren hacer crítica de cine. Graham Greene fue crítico de cine unos seis años. Sus reseñas no eran buenas. No eran ingeniosas, ni divertidas, ni originales. Sólo eran inteligentes, sencillas, corrientes. Si quieres ser un crítico interesante, tienes que tener un poco de chispa. Te puedes equivocar, pero tienes que interesar. Estamos todos en el mismo negocio. Nuestro deber es entretener al público.

HJ: ¿Qué dijo O'Hara?

OW: Escribió la mejor reseña imaginable. Dijo: «No sólo es la mejor película que se ha rodado nunca, es la mejor película que se rodará jamás.»

HJ: ¿Qué se puede hacer después de algo así?

OW: Nada. Tendría que haberme retirado.

9. «LOS BIÓGRAFOS AMABLES NO EXISTEN.»

Donde Orson dice que no quiere saber nada de la vida de sus autores favoritos, se lamenta por *Fraude*, niega que, como asegura Pauline Kael, intentara atribuirse en exclusiva el guión de *Ciudadano Kane* y no reconociera la labor de Herman J. Mankiewicz, y especula sobre su paternidad y progenie.

HENRY JAGLOM: Orson, hay una autora maravillosa, Barbara Leaming, que ha escrito un libro sobre Roman Polanski, y otras biografías, y que quiere escribir un libro sobre ti. Dice que sería una biografía crítica: tu vida en relación con tu obra, sin chismes.

ORSON WELLES: ¡Que Dios nos asista! Soy contrario a las biografías desde el mes pasado, desde que leí dos grandes biografías: una sobre [Isak] Dinesen y la otra sobre Robert Graves. Magníficamente escritas ambas y muy amables. Dos de mis dioses, ¿te das cuenta? Y la de Graves está escrita por un biógrafo que le venera, que le conoce desde hace veinticinco años. Pero ahora sé muchas cosas de él, de Graves, que preferiría no saber. Si sacas a la luz todos los defectos, los defectos parecerán mayores de lo que eran. Si esas personas fueran amigas mías, sus defectos no me importarían tanto como importan al leerlos en el libro. Todos tenemos amigos borrachos, o drogadictos, o con muy mal carácter, y siguen siendo nuestros amigos, ¿o no? Pero en un libro los defectos se agrandan. Las biografías de Dinesen y Graves los han rebajado a mis ojos. Ojalá no las hubiera leído. Me niegan a dos personas a quienes siempre he admirado. Ahora Dinesen me gusta mucho menos. Dicho de otra manera, Dinesen se esmeró por presentarse al mundo como una persona a la que yo querría amar. Y si en realidad no era como yo creía que era, pues lo siento mucho pero no quiero saberlo. Así que, de pronto, el mes pasado me dije: «¿Sabes una cosa? Los biógrafos amables no existen.»

Si se tratara de un general o un político, o alguien que no escribiera –si fuera un director–, no importaría tanto. Pero con los escritores... Se convierten en mis amigos por el testimonio vital que dejan en las páginas que han escrito. Y todo lo demás rebaja lo que siento por ellos. Si la obra de un autor me embelesa, no quiero saber nada de su vida. Acaban de publicar una biografía crítica de [Joseph] Conrad, ¿sabes?, pues he leído la reseña y me da náuseas.

HJ: Pero no añaden las biografías otra dimensión a lo que...

OW: ¡No! Ya sé que es lo que opina todo el mundo, pero yo me niego a creerlo. No quiero saber que Dickens fue un asqueroso hijo de puta. «Ese odioso Dickens», ya sabes. Me alegro mucho de no saber nada de Shakespeare, el hombre. Creo que está todo en sus obras. Todo lo que importa, al menos.

HJ: Siempre me he preguntado por qué no ha habido nadie que se haya aproximado a la genialidad de Shakespeare. Y cómo es posible que un solo individuo, hace trescientos años...

OW: Definitivamente, ya escribió todas las obras que necesitamos. Y él lo sabía. Lo sabía. En un poema llegó a decir que nadie le igualaría. Al parecer, era un hombre encantador. No hay testimonios en su contra. Todos le querían. Y los últimos descubrimientos sobre su carrera como actor son muy interesantes: probablemente interpretara papeles más importantes de lo que se creía. Es casi seguro que hizo de Yago. Y que [Richard] Burbage hizo de Otelo. Burbage debía de ser maravilloso, porque no se escriben obras así para alguien que no sea capaz de interpretarlas. Sabemos que era regordete, eso sí, casi gordo, por un verso de *Hamlet*, cuando la reina dice: «Nuestro Hamlet está gordo, y se sofoca.»

El misterio que rodea a Shakespeare se ha exagerado enormemente. Sabemos mucho de sus negocios, por ejemplo. Era brillante en cuestiones financieras. Murió muy rico por sus inversiones inmobiliarias. ¡El hijo de puta lo hizo todo! Y finalmente consiguió lo que su padre siempre había deseado: un escudo de armas. Su padre era carnicero. Y alcalde de Stratford.

HJ: ¿No sería una película increíble..., una película sobre la vida de Shakespeare? ¿O sería imposible? Porque habría tanto que contar...

OW: Detesto las películas sobre genios. *Rembrandt*, la única que me ha gustado, vació los cines; fue un fracaso absoluto.

HJ: ¿Lees los libros que se publican sobre ti?

OW: No. Me da vergüenza ajena, o porque son demasiado elogiosos o porque no son lo suficiente. Tengo la piel muy fina. Creo todo lo malo que se dice de mí. Y aunque no lo crea, se me queda grabado y me pregunto si será cierto. Así que me protejo leyendo tan poco sobre mí como me es posible. Por simple cobardía.

Este año tengo un juicio en Francia, quiero impedir la publicación de un libro de un viejo colega, Maurice Bessy, con quien siempre había mantenido una magnífica relación profesional. Ha escrito que soy impotente y un homosexual latente.

HJ: ¿Y cómo lo va a saber él?

OW: Porque ahora resulta que somos amigos íntimos, ¿comprendes? ¡Y no le he tocado en mi vida! Es mezquino, pequeño, un maricón malvado. Es una de esas personas que dicen ser amigos tuyos y te siguen a todas partes y dicen: «Somos íntimos.» Se inventan una amistad. Y tampoco es que puedas decir: «No, tú no eres

amigo mío.»

HJ: ¿Es homosexual?

OW: No. Bueno, no lo sé, no se me había ocurrido. Quizá lo sea. Lo que probablemente haya ocurrido es que cuando pasé seis semanas en París antes del rodaje de *Otelo*, para ensayar con Micheál Mac Liammóir, él se unía a nosotros en las comidas. Y, bueno, yo, cuando estoy en compañía de un homosexual, me vuelvo un poco homosexual. Para que se sienta cómodo, ¿comprendes? Y para que Micheál se sintiera cómodo, yo me amaneraba un poco. Para que se relajara, para que no pensara que yo censuro la homosexualidad, o que tengo prejuicios. Y Bessy debió de darse cuenta.

HJ: Los judíos y los homosexuales tienen una cosa en común: quieren que todo el mundo sea judío, o que todo el mundo sea homosexual. Una vez, en un restaurante, oí decir a las personas de la mesa de al lado que eras judío porque «Tiene un padre judío, Bernstein».

OW: Mi mayor éxito ha sido *El judío Süss*, la primera obra que interpreté. En Dublín. Y un par de mujeres del público dijeron: «¿Orson Welles? Claro, ¿cómo no lo va a hacer bien? Es judío.» También pensaban que Hilton Edwards era judío, por su nariz ganchuda. Y no lo era. Era sajón hasta el tuétano, pero, para ellos, era judío. Les gusta pensarlo. Los judíos son listos, ya sabes.

HJ: Si has denunciado a Bessy y vas a ir a juicio, ¿por qué no impediste que Pauline Kael publicara su artículo, «Raising Kane», como prólogo al guión de la película en *The Citizen Kane Book*?

OW: ¿Y qué podía hacer? Llevaba años negándome a que publicasen el guión, pero estaba tan mal de dinero que no podía negarme por más tiempo. Necesitaba la pasta. Y ni por lo más remoto se me pasó por la cabeza pensar en quién escribiría el prólogo. Tendría que haber dicho: «Pero yo debo dar la aprobación al prólogo.» O: «El prólogo lo voy a escribir yo.» Me limité a coger el dinero y punto, ¿comprendes?

Me encanta Pauline, porque en sus reseñas dedica mucho espacio a los actores, cosa que no hace ningún crítico, ni nadie cuando escribe sobre cine. Creo que se equivoca la mayoría de las veces, pero siempre es interesante. Ojalá no se hubiera metido conmigo, porque he estudiado sus artículos y también me gustaría meterme con ella, pero ahora todo el mundo pensaría que lo hago por venganza. Tiene un par de extraordinarias malas costumbres. En primer lugar, [William] Shawn, el director de *The New Yorker*, la tiene muy mimada y le da más espacio para escribir de cine del que da a sus críticos de teatro, arte o música. A ella se le permite extenderse todo lo que quiera, y ella se excede. En segundo lugar, abusa del plural: «En nuestra opinión», «A nuestro parecer», etcétera, cuando sus críticas son del todo subjetivas y se basan en opiniones personales exclusivamente. Y hay otra cosa: usa el lenguaje como una estudiante. Todo es «ostentoso», y esas cosas que dicen en las

universidades privadas. Ha desarrollado esa voz, y, en mi opinión, no funciona. En cualquier caso, nunca he comprendido al *New Yorker*. Me sorprende la importancia que dan a algunos temas. Por ejemplo, a las memorias de un chico de instituto de Bombay le dedicaron un artículo que casi parecía un libro.

¿Sabes? Me dedicaron cuatro artículos que no llegaron a publicar hasta que, por fin, sacaron el quinto, de Wolcott Gibbs. ¿Y sabes por qué no publicaron los cuatro primeros? Porque eran demasiado elogiosos. Me lo contó Harold Ross. Alguien escribió una reseña entusiasta y Ross dijo: «No es buena»; y se la dio a otra persona. Finalmente, Ross cedió y publicó el artículo de Gibbs. Cuando yo escribía mi columna para *The New York Post*, Ross me mandaba comentarios todo el tiempo, como si yo escribiera para *The New Yorker*. Su actitud era simultáneamente amable y hostil. Como si se dijera: «Es actor. ¿Por qué escribe?»

HJ: Tal vez tú no leas todo lo que se escribe sobre ti, pero hay personas que sí lo hacen. Cuando Diane Sawyer te entrevistó en televisión y te preguntó...

OW: Me tuvo miedo durante mucho tiempo.

HJ: Claro, por la leyenda que te rodea, que es lo que asusta a la mayor parte de la gente que podría financiar tus películas. Tendrías que desacreditarla.

OW: Dijo: «No hay en el mundo más que cuatro o cinco personas que comparten tu leyenda...» Y yo pensaba: «¿Quiénes serán?» Eso al principio. Luego llegó la pregunta que tenía preparada, una pregunta sucia, se la guardó para el final. Me dirigió una mirada maligna y me preguntó: «¿Por qué quitaste el nombre de Mankiewicz de los títulos de crédito de *Kane*?» Acababa de leer el artículo de Pauline Kael.

HJ: Pero es ridículo. Tendrías que haberlo aclarado de una vez por todas. Pero ¿cómo lo vas a hacer si no te interesa ni tu propia biografía!

OW: Son demasiadas las cosas que no recuerdo, ¿sabes? Hace tres días recibí una carta de una mujer que dice que su madre y yo tuvimos una aventura. No me acuerdo absolutamente de nada. Según esa mujer, ella es el fruto de aquella relación, y asegura que yo me ofrecí a mantenerla cuando nació, pero que su madre se negó. No obstante, dice, le regalé un cochecito de bebé. Y me manda también unas fotos de un niño que dice que es mi nieto. Sé que es todo una fantasía.

HJ: ¿Y tú no sabías nada?

OW: Evidentemente, es una perturbada. ¿Te he contado que una vez, después de una función de tarde, vino a verme al camerino una mujer muy guapa y extraordinariamente elegante y me dijo: «Sólo venía a saludarte porque... somos hermanos»? Y luego se marchó, sin más. Siempre me he preguntado quién sería. Ya te he hablado de mis dudas sobre mi padre, sobre quién sería. Creo que fue Fiódor Chaliapin. Lo creo sinceramente.

HJ: ¿El cantante de ópera ruso?

OW: Tuvo una aventura con mi madre. Y las fechas coinciden.

HJ: En Inglaterra, ya sabes, vive un hombre llamado Michael Lindsay-Hogg, muy alto y con mucha presencia, que va por ahí diciendo que es tu hijo. Lo ha dicho en televisión.

OW: Es muy improbable, cosa que no le he dicho a nadie, porque no me acosté con Geraldine [Fitzgerald], su madre, en ningún momento. Estuvo viviendo en mi casa mis primeros seis meses en Hollywood, recién divorciado de mi primera mujer. Pero no era mi tipo.

HJ: Es verdad, a ti te gustan las morenas, las mediterráneas. La gente dice: «No sabía que fuera *tan* donjuán.»

OW: Yo las quería a todas y pensaba que me quería acostar con todas. Pero éste sería un caso de inmaculada concepción. Yo siempre dije no, ella siempre dijo no.

HJ: Quizá lo hayas olvidado.

OW: Bueno, en este caso las fechas también coinciden. Así que existe una posibilidad de que ese hombre sí sea hijo mío. Él cree que lo es y yo no tengo ni idea. Y es un chico con talento. Cuando era pequeño participó en una obra que yo dirigí en Dublín. He visto por televisión una película suya y está condenadamente bien hecha. Es muy buen director. Y fuma puros.

HJ: Dirigió los primeros episodios de *Retorno a Brideshead*, que tanto me gustan. El piloto y otros seis; los mejores.

OW: ¿En serio? No lo sabía. *Retorno a Brideshead* es la única novela de [Evelyn] Waugh que no me gusta. Waugh podría ser el mejor escritor del siglo. Lo releo entero, todas sus obras menos *Retorno a Brideshead* una vez al año; imagínate si me gusta. No conozco mejor terapia. *Merienda de negros*, *Un puñado de polvo* y *Cuerpos viles*.

HJ: Volviendo a los artistas que se desnudan en su obra: ¿no es *Fraude* al menos parcialmente biográfica o autobiográfica? ¿No te descubres en ella? Parece una película confesional. Elmyr de Hory, el falsificador de arte, es un fraude; pero luego, en un segundo nivel, Clifford Irving es también un fraude, por haberse inventado aquella biografía de Howard Hughes, y por escribir una biografía de De Hory titulada *Fraude*. Y, finalmente, el director de la película, tú, también es un fraude.

OW: En absoluto. Es una película falsamente confesional. En realidad, no me confieso. El hecho de confesar que soy un fraude es un fraude. Así de deliberada y manipuladora es la película. Sí, creo que estoy siendo totalmente sincero... Es mentira. Yo *nunca* digo la verdad.

HJ: ¿De modo que *Fraude* no es una confesión?

OW: En absoluto. Ésa es una idea romántica que no me gusta nada. El aspecto personal del romanticismo. A mí no me gusta conocer los problemas personales de los escritores ni de la gente del cine. El artista no me interesa, me interesa la obra. Y cuanto más revela el artista de sí mismo, menos me gusta. Proust me atrapa por su enorme talento, pero el tema de su obra no me interesa. Quiere que el lector... No es... Es... No sé cómo explicarlo. Ah, ésta es una forma de plantearlo: no me importa ver al artista desnudo, pero detesto ver cómo se quita la ropa. Enséñame la polla, eso me da igual, pero no me hagas un striptease.

HJ: Entonces, en la vida real, ¿cómo se puede confiar en ti cuando haces un comentario favorable? O desfavorable, que para el caso es lo mismo.

OW: No se puede. Hay que pedirme que lo repita. Nunca miento dos veces seguidas. Lo que detesto es que la gente del cine me pida opinión. Dicen: «Sabemos que tú sólo dices la verdad, por eso te preguntamos.» Oigo eso y me preparo para soltar la mayor trola del mundo. Porque siempre me preguntan por alguna *merde*. Al menos he dado con una estupenda respuesta: «No hay palabras para...»

HJ: Y yo también te he escuchado otra: «Lo has vuelto a conseguir.»

OW: Si me río no miento. Es mucho más fácil mentir con una tragedia que con una comedia. Es más complicado soltar una carcajada falsa que decir: «Es extraordinariamente conmovedor, ¿verdad?»

HJ: Nunca he comprendido por qué *Fraude* no tuvo mejor acogida.

OW: La tragedia de mi vida es que no conseguí que gustase aquí, en Estados Unidos. Fuera de Nueva York, los críticos la denostaron en todas partes: en Chicago, en Cleveland, en Saint Louis...; reaccionaron con furia, como si fuera un ataque personal contra ellos. Y no es así. Aunque ¿por qué no? La película se reía de ellos. En Francia, por ejemplo, la denunciaron todos los críticos de arte. Es lo que ocurre cuando se demuestra que [Kees] Van Dongen no ha pintado un Van Dongen y la crítica aseguraba que sí. El gran André Malraux se acercó con lágrimas en los ojos a los cinco Modiglianis que colgaban en el Museo de Tokio y dijo: «Al fin se me ha revelado la verdadera esencia del arte de Modigliani.» Y los cinco eran falsos. Los pintó De Hory, que debería formar parte de la historia del arte como falsificador serio. Pero no se lo puedes decir a los críticos, ¿sabes? En cualquier caso, opino que *Fraude* es la única película verdaderamente original que he hecho después de *Kane*. Todas las demás no son más que intentos de llevar el cine un poco más lejos, pero por una senda ya conocida. Yo creo que el cine, y voy a decir algo horrible, no ha ido más allá de *Kane*. Eso no significa que no se hayan hecho buenas películas, o grandes películas. Pero el cine ya lo ha dado todo, ha alcanzado su punto de fatiga. Se puede hacer mejor, pero siempre dentro de la misma sintaxis, ¿comprendes? Toda forma

artística –el verso blanco, el drama, la tragedia griega, la novela– tiene un número limitado de posibilidades y una esperanza concreta de vida. Y yo tengo la impresión de que el cine, hasta que lo rompamos del todo, se limita a aumentar su biblioteca de buenas obras. Soy consciente de que, como director de actores ante la cámara, no puedo seguir avanzando. Sólo puedo hacer otra buena película.

HJ: *Fraude* es una nueva forma de cine. Cine ensayístico, que es una de las cosas que me atrae de ella. Creaste un lenguaje nuevo.

OW: Espero que *Fraude* sea el comienzo de un nuevo lenguaje que otros puedan desarrollar.

HJ: Ojalá hubieras rodado más películas con ese formato.

OW: Ojalá.

HJ: Puede que el hecho de que la crítica se riera de Clifford Irving perjudicase a la película.

OW: Sí, no despierta muchas simpatías. Pero es un personaje fascinante: ahí sentado, hablando de los motivos de que alguien sea afectado, falso.

HJ: Y de lo que hace que algo sea arte.

OW: Porque, en serio, ¿qué es el arte? Es una pregunta muy interesante, ¿sabes? Y nadie la ha respondido satisfactoriamente. Sospecho de la unanimidad sobre un abanico tan amplio de obras artísticas y musicales. Porque creo que es humanamente imposible que todo el mundo tenga una opinión acertada sobre algo. Por tanto, algunas personas deben estar equivocadas. Me gustaría que algunos críticos dijeran: «¿Sabéis? ¡Eso es una basura!» Pero nadie lo dice.

HJ: ¿Quieres decir que habría que poner en tela de juicio la reputación de Beethoven, la de Picasso?

OW: Sí. ¿Por qué hoy admiramos a pintores como Murillo, que acabarán por no interesarnos en absoluto? Y, al contrario, hace setenta y cinco años nadie se tomaba en serio al Greco. ¿Por qué esa unanimidad y certidumbre absolutas de todo el mundo no sólo en pintura, sino en todo: en cine..., en lo que quieras...? Todo el mundo está de acuerdo en qué es un clásico y qué no lo es.

HJ: Pero no te parece que hay obras que trascienden...

OW: Ésa es la cuestión: ¿las hay? Quisiera creer que sí, pero no estoy...

HJ: Tú creaste una, posiblemente dos. El hecho es que todo el mundo coincide con *Kane*. Está en todas las listas.

OW: ¿Quién sabe si lo estará dentro de treinta años?

HJ: Ya ha superado la prueba del tiempo. No sé por qué, porque no me parece mejor

que *Fraude*.

OW: Tenemos que dejar de hablar de mi obra, me da un poco de vergüenza.

HJ: No creo que podamos cuestionar una sinfonía de Beethoven y decir que es inferior a...

OW: Se podría pensar que no. Y yo personalmente mataría por Bach y por Mozart, por Bartók, por Beethoven... Estoy seguro de que sobre ellos estoy en lo cierto... y también sobre Velázquez, pero lo que me inquieta es que la gente dé por bueno todo el edificio: el cine, la literatura, la pintura; lo que está bien y lo que está mal sólo porque otros ya han forjado un criterio. Eso despierta mis sospechas, aunque se esté en lo cierto. Tampoco creo, hablando de literatura, que exista nadie de gustos tan católicos que de verdad disfrute con Joyce o con Eliot... o con Céline. Y, sin embargo, mucha gente los da por buenos *a los tres*. Lo que yo digo es que hay un punto en que nadie puede profundizar de verdad en tal o cual artista cuando ya ha profundizado en tal o cual otro. Nuestros ojos, nuestra sensibilidad, tienen un límite.

HJ: Me pregunto si tú y yo coincidimos en nuestra definición del arte. Porque, por ejemplo, Beckett, para mí, es un gran...

OW: Estoy de acuerdo en que probablemente lo sea, pero yo no entiendo su... grandeza. Creo que la gente tiene razón cuando dice que es grande, pero no sé por qué. Y...

HJ: Entonces, ¿por qué crees que la gente tiene razón?

OW: Porque creo que yo no tengo oído para sus textos. También hay música que creo que no entiendo. Sé cuándo siento que algo es malo, sé cuándo creo que algo es un fraude, sé cuándo el emperador está desnudo. En Beckett no veo al emperador desnudo y, sin embargo, me resulta totalmente opaco. Creo que [Francis] Bacon es un gran pintor, pero sus cuadros no me gustan. No pongo en tela de juicio su reputación; ante su obra no me detengo, ¿comprendes?, sencillamente, paso de largo. Yo creo que no hay ley, ni debe haberla, que le diga a un artista lo que debería hacer. Pero sí tengo un punto de vista sobre el arte, una idea, aunque no defiendo que tenga que ser universal, y es que el arte tiene que ser un acto de afirmación.

HJ: ¿Eso crees?

OW: Debe afirmar la vida. Rechazo todo lo negativo, ¿sabes? Dostoievski no me gusta. Tolstói es mi autor, Gógol es mi autor. Joyce no me seduce, aunque comprendo que es uno de los grandes autores del siglo.

HJ: Dios sabe que no es afirmativo.

OW: No, por eso no me gusta.

HJ: Pero, espera un momento, Orson, ¿qué estás diciendo? Esta conversación no

tiene ningún sentido. *Sed de mal* no es un acto de afirmación.

OW: Escucha, ninguna de mis reacciones sobre el arte tiene nada que ver con lo que hago. ¡Yo soy la excepción!

HJ: ¡Oh, Dios!

OW: No me molesta porque sale de mí. Soy oscuro como las cavernas del infierno. Mis películas son negras como un agujero negro. *El cuarto mandamiento...* Dios mío, cuánta oscuridad. Rompí todas mis reglas.

HJ: ¿Y qué hay del debate «cine o teatro»?

OW: Las películas son superiores o inferiores al teatro. La batalla entre ambos no terminará nunca. Que en el cine los actores no estén presentes, vivos, siempre será una ventaja y una desventaja. Pero en el cine hay cosas que *requieren* la ausencia de los actores, es, por tanto, un medio mucho más versátil. El teatro, en cambio, requiere de la presencia real del actor y puede alcanzar cotas imposibles para el cine, porque lo que aparece en pantalla está muerto, no es más que una imagen: ahí no hay nadie. Quien no le vio en un teatro no se hace idea de cuán grande fue W. C. Fields. En las películas no es más que una sombra de sí mismo. ¡Una sombra! Diez veces menos divertido de lo que era en el escenario. Y con [Al] Johnson pasa lo mismo.

HJ: Pero estás hablando de interpretación, no de cine.

OW: Sí. Bueno, es lo único importante. La factura de un filme es secundaria, lo principal es la interpretación.

HJ: Pero ¿cómo puedes decir eso? ¡Tú, el hombre que ha dirigido *Fraude!* Tu propia obra desmiente lo que estás diciendo.

OW: Fundamentalmente, cuando se habla de artes escénicas, lo más importante es el intérprete. Aunque la interpretación la dicte el director, aunque sea su *resultado*, en lo que te fijas es en la interpretación. Ése es mi punto de vista.

HJ: ¡Un momento! En *Fraude* lo importante no es la interpretación, es la *forma* creada por ti.

OW: ¡Y un cuerno! ¡Es la interpretación!

HJ: Tú te centras en la interpretación, pero ¡lo importante es la forma! La mayor prueba de lo que digo es esa parte en que usas una foto fija de los ojos de Picasso como fondo y Oja se pasea por las calles y Picasso mueve los ojos. Eres tú, el director, el que crea el efecto.

OW: No digo que no, no digo que el director no sea lo más importante, sino que, *fundamentalmente*, la gran mayoría de las películas son un retrato de la interpretación de los actores. Esa interpretación puede ser fruto del trabajo del director o puede no serlo. Aunque, en los mejores ejemplos, lo es y no lo es.

HJ: Pero yo creo que la mejor analogía del cine es la música, no el teatro.

OW: Y yo también, pero no estoy hablando de analogías. Estoy hablando de batallas, de esa curiosa tensión entre dos artes interpretativas. Coincido en que el cine es más musical que el teatro, y más literario. Es más narrativo. Una película es una narración, una historia. Para [Serguéi] Eisenstein, por otro lado, la esencia del cine es el montaje. Pero, de todos los grandes, es el director más sobrevalorado.

HJ: No valora el trabajo de los actores, no valora la interpretación. Es lo contrario que tú, el polo opuesto. No me sorprende que publicaras una reseña tan poco elogiosa de *Iván el Terrible* en tu columna del *New York Post*.

OW: Sí, no fui muy amable que digamos. Luego, estuvo meses mandándome cartas. Cartas muy largas. Hasta que tuvo que esconderse.

HJ: ¿Qué pasó con esas cartas?

OW: Las quemaron. No estoy satisfecho de aquella reseña. Fue una estupidez. La publiqué cuando estaba en San Francisco, los días en que estaban redactando la carta de las Naciones Unidas. Pasaba mucho tiempo con los partisanos yugoslavos y tenía la sensación..., y con Harry Bridges y otros conocidos miembros del Partido Comunista..., y tenía la sensación de que podía meterme con el arte soviético única y exclusivamente por conciencia política, ¿comprendes?

HJ: Stalin no se atrevió a tocar a Eisenstein, ¿o sí?

OW: Pues sí, parece que sí. Terminó escondiéndose en las cabinas telefónicas, no tenía un centavo. No le permitieron rodar la tercera parte de *Iván el Terrible*. Porque, de pronto, a Stalin se le ocurrió que, en vez de glorificarle, la película reflejaría que él también era terrible. Y Eisenstein pagó las consecuencias. Aunque debería haberlo supuesto ya desde un principio. Si hubiera conocido de verdad el materialismo dialéctico, habría mirado a su alrededor y se habría dicho: «Mejor ruedo un cuento bucólico sobre una alegre granja colectiva»; ¿comprendes?

HJ: Murió en el 48, en la misma época de los Juicios de Núremberg a los médicos nazis. Los soviéticos llevaron a cabo entonces una purga contra todos los judíos.

OW: El teatro sufrió las purgas mucho más que el cine. Acabaron con todos los grandes. Ya sabes, Meyerhold...

HJ: A Meyerhold lo fusilaron en otra purga, en 1940.

OW: No sé por qué persiguieron más a la gente de teatro que a la del cine. Tal vez porque todos aquellos malditos funcionarios tenían la costumbre de acudir al teatro como a una especie de acto oficial. Y veían todas las obras. Los rusos tienen un gusto deplorable. Lo comprobé cuando vinieron a comprar películas, antes de terminar la Guerra del Pacífico. Yo les hablaba de Eisenstein y todo eso. Tan seguro estaba de que querrían mis películas que me llevé al comisario, el encargado de compras, a

todas las fiestas de Hollywood, y a Romanoff's, y lo atiborré de champán. Y él se volvió a Rusia con una lista que empezaba por *Tú serás mi marido* y un montón de películas por el estilo, la mayoría de Don Ameche. Musicales cochambrosos. Ni siquiera los buenos. Eran imbéciles, unos paletos y unos imbéciles. Imbéciles que me hicieron perder el tiempo. ¿Sabes que en la Unión Soviética no se ha proyectado jamás una sola de mis películas?

HJ: Se diría que *Kane* tendría que encantarles. La podrían interpretar como un ataque virulento contra el capitalismo.

OW: No tienen sensibilidad suficiente para entenderla. La crítica echaba espuma por la boca. Porque muestra el lado bueno del opresor.

HJ: ¿Creían que tú admirabas a *Kane* y su opulencia?

OW: La verdad es que, si alguno de ellos hubiera llegado a presidente de Rusia, habría acabado viviendo en Xanadú. Pero, de mis películas, la que de verdad no podían soportar era *Sed de mal*, porque mostraba la decadencia definitiva del mundo capitalista.

HJ: Razón de más para que les encantase.

OW: Entendieron que se trataba de *mi* decadencia. Los rusos son gentes de genio, ¿sabes?, en todos los aspectos. Pero, en lugar de florecer, bajo su gran revolución ese genio se marchitó, y se han vuelto literales, tan literales como siempre pensamos que eran los alemanes, o la mentalidad alemana. Quienes no entienden la cultura alemana creen que los alemanes son muy literales, pero no lo son en absoluto. Son místicos, ya sabes, histéricos. Los rusos son autómatas..., como máquinas, como tractores. Pobre gente.

En los países satélites no ocurre lo mismo. En Yugoslavia, por ejemplo, ya han pasado *Fraude* por televisión tres veces, y en horario de máxima audiencia; con subtítulos. Me rompe el corazón que aquí no llegara a cuajar. Porque me habría resuelto la vejez. Podría haber rodado una película de ensayo..., dos películas de ensayo al año, ¿comprendes? Sobre diferentes temas. Variaciones de la misma forma.

HJ: ¿No tenías intención de rodar *Don Quijote* como película ensayística?

OW: Así es como al final quería rodarla, sí, con el título ¿*Cuándo vas a terminar Don Quijote?* Así se titularía. Y trataría de España, un país que conozco desde pequeño, de lo que ha ocurrido con España y de por qué *Don Quijote* sigue estando vigente. Sería mucho más cara que *Fraude*, porque necesitaría rodar en la España de hoy, ya sabes, en la España de Franco. Pero ¿cómo vendo *Don Quijote* si no he vendido *Fraude*? Es difícil que te compren el segundo coche cuando no te han querido comprar el primero.

10. «LA GENTE DE CANNES ES MI ESCLAVA.»

Donde Orson se viene arriba al conocer el interés por *Lear* y *The Dreamers* [Los soñadores], planea su reaparición en Cannes, adonde siempre viajó bajo bandera extranjera porque los franceses odian conceder la Palma de Oro a un norteamericano.

HENRY JAGLOM: Hablando de películas nuevas e inacabadas, ¿has leído el artículo sobre ti de Mary Blume en *The International Herald Tribune* que te pasé?

ORSON WELLES: Sí, más o menos. No presto demasiada atención a esas cosas, ya sabes. Leo el final para ver adónde quieren llegar. Tengo miedo de leer algo malo entre medias, y no por arrogancia, sino por cobardía. No leo los artículos por puro miedo. Debería, pero no los leo. Lo leeré.

HJ: Es importante, porque he recibido muchas llamadas de Europa. Todos quieren ser tu héroe. Como si Hollywood no te comprendiera ni te apreciara y ellos sí y quisieran restregárselo por las narices. Alemania ha vuelto a entrar en escena, ¿sabes? Estaban locos, porque no sabían nada de mí desde *The Dreamers*, que les ofrecí, ya sabes, y que ellos propusieron financiar al menos en parte, ¿te acuerdas?

OW: Sí.

HJ: Y llegamos a la conclusión de que no ofrecían suficiente. No recuerdo la cifra exacta. Ahora dicen: «Y *The Dreamers*, ¿todavía podemos entrar en el proyecto?»; cuando antes decían: «¿Por qué no nos propones *Lear*? Welles y *Lear*.»

OW: Sí, me acuerdo.

HJ: Tengo motivos para pensar que, por la distribución en los países de habla germana, podría conseguir un millón de dólares. Y ya no piden actores famosos.

OW: Dicho de otra manera, el juego ha cambiado desde que, ¿cómo se llamaba...?, nos dijo: «Si no contáis con actores famosos, olvidaos.» ¿No hacen falta estrellas? Es un avance. Hay que hacer *Lear*. No paro de trabajar en el guión. Me sentiré muy frustrado si no la sacamos adelante. Y me parece ideal para camuflar impuestos.

HJ: Hablemos, pues, de *Lear*.

OW: Si Dios me conserva la salud, puedo rodar varias películas en los próximos años. Pero la artritis es cada día peor, así que tengo que interpretar a Lear el año que viene. Después no sé. Cuestión de movilidad.

HJ: ¡Cuánta energía requiere ese papel!

OW: No es tanto eso como la energía meramente física para desplazarse con facilidad, con lo cual ahora no tengo ningún problema. Ahora puedo aprovechar para interpretar al viejo. Pero tengo que *poder*. Y quién sabe, con la artritis, cuándo me llegará el momento de parar, ¿comprendes? Hay que ser realista.

HJ: Si no puedes hacer *Lear*...

OW: Puedo hacer *The Dreamers*, de la que ya casi tengo terminado el nuevo guión. Pero no quiero que lo leas, porque te va a encantar, y no querrás hacer otra cosa. Es muy bueno. Lo he reescrito del todo, lo he pulido, lo he...

HJ: ¡No puedes hacerme eso! ¡No pienso permitirlo! Dices que me va a encantar, que no querré hacer otra cosa, y no me lo enseñas.

OW: No, no, te lo voy a enseñar. Hoy mismo te lo mando. Y cuando te llegue, asegúrate de que tienes tiempo para leerlo. Léelo como si no conocieras el anterior. Oja opina que debería ser la segunda película, porque aunque la rodilla empeore y no me pueda mover, para ese papel no importa. Aunque no pueda moverme, puedo rodar *The Dreamers*.

HJ: Y también tenemos que hablar de tus rodillas. Porque se me ha ocurrido una idea.

OW: ¿De mis rodillas?

HJ: De tus rodillas.

OW: De mis rodillas.

HJ: De tus rodillas. ¿Te das algo? ¿Friegas o algo?

OW: Oh, vamos. Luego hablamos de la parte médica del asunto. Ahora no.

HJ: He encontrado una cosa muy interesante.

OW: Pues dámela, me pondré lo que sea. Pero vamos a dejar de hablar de mis rodillas, vamos a hablar de *Lear*. Si tienen verdadero interés, debo hacerla.

HJ: Para mí lo más difícil es atenerse al presupuesto. ¿Cuánto dinero te hace falta? En serio...

OW: Pues ya te lo diré. Porque los precios de los alquileres cambian constantemente... Cuando hablamos por primera vez, Hollywood alquilaba estudios a productoras independientes por un cuarenta por ciento menos que ahora. E Italia tiene

un nuevo convenio de producción que ha elevado las tarifas en un treinta por ciento. En otras palabras, no hay nada fijo. Tendremos que tomar la decisión en el momento en que de verdad la cosa vaya para delante. Y concretar el presupuesto en ese momento.

HJ: Vale. ¿Cuál es el presupuesto de partida?

OW: El que te mandé, el que me permite menos horas de trabajo y soluciona el problema de rodar cinco y no seis días a la semana, que es lo normal en Europa.

HJ: Es factible. Podemos conseguir ese dinero.

OW: También necesito dinero para mí, como actor. Quiero interpretar ese papel, para el que he nacido. Y no admito no hacerlo. Además, ya he escrito el guión. Un reto, rodar una película de Shakespeare. Porque hay que tener en cuenta que los riesgos son enormes, que hay que hacer cosas que a la gente no le gusta que hagas. Y siempre va a haber críticas. Pero opino que es lo que... él haría.

HJ: Seguro, si en aquella época se hubiera inventado el cine.

OW: Para empezar, el escenario del Globe Theatre era enorme..., la gente lo olvida. La distancia entre el fondo y el proscenio era tan grande, y como tenía que mover aquellos ejércitos tuvo que escribir esos largos y aburridos discursos para dar tiempo a los actores a volver a salir. Casi podríamos escribirlos nosotros. Son tan prosaicos... Pero para una película no son necesarios.

Voy a rodarla en blanco y negro y en 16 milímetros. La cámara es tan pequeña que la puedes llevar a todas partes, como si fuera una máquina de escribir. Ojalá a la gente que pone el dinero no se les demudara el semblante cuando dices «16 milímetros». Es la única forma de hacerla. Aunque luego haya que pasarla a 35 milímetros.

HJ: Lo cual no tienen ningún sentido.

OW: Sobre todo en una época en que la mayoría la va a ver por televisión hagas lo que hagas, y los demás la van a ver en la pequeña pantalla de esos pequeños cines.

HJ: ¿16 o Súper 16? Tendrá que haber mucho primer plano.

OW: Habrá mucho primer plano. Con mi maquinita, la puedo montar en mi habitación. Ya sabes, nada más levantarme.

HJ: No creo ni que sea necesario decir que la vas a rodar en 16 milímetros.

OW: Pero ¿cómo lo haces? A no ser que metas una cámara de 16 dentro de una funda antirruido para una de 35... y no se lo digas a nadie...^[1]

HJ: Y usaríamos el dinero que nos ahorramos para...

OW: No pongas «35» en el contrato. Cuando pienso que en mis últimos diez años de

carrera voy a tener que hacer películas mucho más baratas y que me exijan mayor ingenio e improvisación que cuando empecé... y que, a pesar de eso, me van a juzgar según los mismos parámetros que cuando tenía dinero... No me gusta un pelo, ¿sabes?

HJ: ¿Quieres financiar *Lear* con toda esa gente de las cadenas por cable que se ha interesado?

OW: No creo. Debería ser una película pequeña para proyectarla en cines pequeños. Y luego está el reparto. Tendré que hacerla con actores con muchas ganas de trabajar conmigo, ¿comprendes? Tendrán una participación... o nada, lo que sea.

HJ: En mi opinión, deberías volver a visitar Europa, para aprovechar el interés que ha suscitado ese artículo.

OW: Creo que debería considerar muy seriamente la posibilidad de volver a Cannes este mismo año. La importancia cultural del festival se perdió hace años. Hoy no es más que un mercado. Pero si te dan un premio gordo, ganas dinero.

HJ: Hay que arreglarlo.

OW: No hay que arreglar nada. La gente de Cannes es mi esclava, más o menos. Pero no quiero ir como invitado, si puedo evitarlo. Que me paguen el hotel, ya que no estoy obligado a hacer nada... Probablemente quieran obligarme a hacer cosas que no quiero hacer. Y, si son muchas, yo pagaré la cuenta del hotel.

HJ: Apuesto a que quieren darte un premio o algo así.

OW: En Cannes es una desventaja ser americano. No les gusta darnos la Palma de Oro. Es algo que he experimentado más de una vez, sobre todo en 1952, con *Otelo*. Yo no sabía si me iban a dar el premio o no. Porque nunca te lo dicen, ¿comprendes?, hasta el último momento. Me enteré cuando, desesperados, se presentaron en mi habitación del Carlton y me dijeron: «No encontramos a nadie que sepa el himno nacional de Marruecos.» Porque presenté la película ¡como una producción marroquí! El moro de Venecia, ¿te das cuenta? Todas las películas que he presentado en Cannes eran producciones italianas, españolas... o marroquíes.

HJ: ¿No te dieron ningún premio de consolación por *Campanadas a medianoche*?

OW: La nominaron a la Palma de Oro en 1966, y era «la» película del año, porque la competencia era muy floja. El jurado estaba lleno de amigos franceses: Marcel Achard, Marcel Pagnol, alguien más que he olvidado. Y fue esa cosa de [Claude] Lelouche, su primera película, *Un homme et une femme*, la que ganó.

Cuando me dijeron que me darían el premio especial, contesté: «No quiero ir a la ceremonia.» Habría sido poco digno. Pero luego me dije: «Si no me presento, va a parecer que soy un resentido.» Así que fui. Y fue el mayor triunfo de mi vida. Porque cuando anunciaron que la ganadora de la Palma de Oro era *Un homme et une femme*,

el público se puso en pie y estuvo diez minutos protestando y abucheando. Y luego dijeron: «El premio especial es para Orson Welles», y hubo una ovación de quince minutos. Así que quedó claro lo que pensaba todo el mundo menos el jurado, ¿comprendes?

HJ: Y la gente como Pagnol ¿te dio una explicación?

OW: No. Quedaba todo entre los franceses. Para promocionar su industria. Yo no contaba con eso. Debí haber insistido en que proyectaran *Campanadas a medianoche* fuera de concurso, así no habría tenido que soportar aquella humillación. El año que ruedes tu obra maestra, le darán el premio a los rumanos, ¿comprendes? Fue en Cannes, el año de la revolución, el 68. Todos los directores importantes se retiraron de la competición. Y yo me uní a ellos. Fue un «¡A las barricadas!». Me dijeron: «Ni siquiera pensamos en ti como en un norteamericano.» Pero es que ¡soy norteamericano, muy norteamericano! Mis películas ¡son muy norteamericanas! Lo que querían decir es que les gustaban.

HJ: ¿Y te gusta que piensen que tus películas son antiamericanas porque te beneficia?

OW: Soy un hipócrita, un vendido. ¿Sabes?, Louise de Vilmorin me contó una cosa de Malraux.

HJ: De Vilmorin. ¿La escritora? ¿*Madame de...*, de la que [Max] Ophüls rodó *The Earrings of Madame de...*? Era la amante de Malraux, y se hacía llamar Marilyn Malraux, ¿no?

OW: La misma. Ya sabes, De Gaulle nombró a Malraux ministro de Cultura. Pues bien, Louise de Vilmorin me dijo: «Todas las mañanas le recoge una limusina para llevarle al ministerio.»

HJ: ¡Dios mío! Un héroe de la Guerra Civil española, de la Resistencia francesa, ¡en limusina!

OW: Terminó por convertirse en un siervo. En los peores momentos del 68 —«los tumultos», como los llamábamos en Dublín—, *Paris Match* publicó una foto de una manifestación de la extrema derecha en los Campos Elíseos, abarrotados hasta el Arco de Triunfo, y allí estaba De Gaulle, junto a la tumba del Soldado Desconocido, con su llama encendida, y allí estaba también Malraux, mirando a De Gaulle con lágrimas en los ojos. Les puede pasar a los intelectuales, ¿sabes? Son capaces de cambiar de chaqueta con más facilidad que nadie. Adoran el poder. Se agolpan en torno a cualquier niño u hombre prodigio que llega al poder, y justifican todos sus actos.

HJ: Me pregunto si será porque se han sentido marginados desde muy pronto en la vida...

OW: Sí. Y de repente acceden al poder. Ya lo vimos con Kennedy. Menuda se armó. Me escribió Arthur Schlesinger, por cierto. Llegó a publicar un artículo en una revista llamada *Show*. Hablaba de mí como alguien que, inexplicablemente, se había convertido en un personaje de culto. Pero ahora lo ha olvidado y quiere convertirme en miembro de la Academia de las Artes y las Letras. Pero tiene que ser como miembro honorario, porque no hay categoría de cine. Y estoy tentado de responderle: «Pues cread la categoría de cine o arregláoslas sin mí.» Tratan de imitar a la Académie Française, que, por cierto, es una institución inútil.

HJ: Me pregunto por qué no tendrán categoría de cine.

OW: Es el último bastión. Cuando yo era joven, nadie se tomaba en serio el cine. El importante era el crítico de teatro. El crítico de cine era el mismo que cubría los partidos de hockey y los concursos caninos.

HJ: ¿Tiene la Académie Française categoría de cine?

OW: Sí. René Clair, Pagnol, Cocteau... A propósito, este año, Cannes ¿en qué fechas es?

HJ: Del 10 de mayo al..., del 10 al 17 de mayo. Esa semana, creo. ¿Cuándo te vas a París?

OW: Me voy para la exposición del Louvre. Ya me he comprometido.

11. «EL SALUDO FASCISTA LO INVENTÓ CECIL B. DEMILLE.»

Donde Orson hace gala de sus conocimientos de historia antigua, historia del arte e historia de Francia, aventura diversas y dudosas teorías y planea apropiarse de una ambiciosa serie de televisión francesa sobre el Museo del Louvre.

HENRY JAGLOM: ¿Qué vas a hacer en el Louvre?

ORSON WELLES: Entre socialistas y televisión, los franceses han reunido una enorme cantidad de dinero para una serie de treinta horas sobre el museo.

HJ: ¿Qué quieren que hagas?

OW: Reescribir el guión. La verdad es que no tenía muchas ganas, así que puse condiciones que creí imposibles de aceptar. Un poco como mi contrato para *Kane*. Me preguntaron: «¿Qué temas te interesan?» Y yo dije: «Bueno, teniendo en cuenta que se trata del Louvre, me gustaría hablar de la colección egipcia, porque tengo algo muy particular que decir sobre ella y sobre Francia.» Y, para mi asombro, dijeron que sí. Recibí los guiones anteayer. Es lo más espantoso que he leído en mi vida.

HJ: ¿Por qué no me sorprende?

OW: El director es también el autor de los guiones, así que no hay nada que hacer, él lleva la voz cantante. Una voz celestial, que nadie explica, hace los comentarios y dos personas –*Elle et Lui*– se pasean por el museo soltando banalidades como: «¡Oh, me parece que éstos son los egipcios! Creo que inventaron un tipo de escritura llamada jeroglífico»; y: «... y entonces colocan la momia en un ataúd, al que llaman sarcófago». Cualquier niño de diez años medianamente inteligente sabe lo que es un sarcófago. De vez en cuando la conversación se anima un poco, como cuando, después de encontrar objetos relacionados con el zodiaco, Elle le pregunta a Lui: «¿De qué signo eres tú?» Y todo a mayor gloria del gran arte egipcio. No hay trama, no hay tema, no hay descubrimientos, ni tampoco punto de vista, sólo ciertas afirmaciones estúpidas que para colmo no son ciertas, empezando por: «Como todas las religiones antiguas, la egipcia estaba obsesionada con la muerte.» A lo que yo de inmediato me he dicho: «Podría nombraros varias religiones antiguas en las que la muerte no es más que un asunto incidental: para empezar, el judaísmo; pero también

el confucionismo, el taoísmo, el sintoísmo...»

He pensado que desde un punto de vista legal podría decir: «No me gusta el guión»; y todo el mundo a casa. Los franceses se sentirían muy abochornados. Pero daría la impresión de que soy un caprichoso, de modo que he decidido no meterme ni con el director ni con el guión. Les diré lo que quiero y les propondré escribir un guión totalmente nuevo.

CAMARERO: Caballeros, *bon appétit*. ¿Qué les parece la comida?

HJ: Gracias.

OW: Estamos hablando, gracias. (*El camarero se va.*) Ojalá no lo hicieran. Si algún día tengo un restaurante, no permitiré que mis camareros pregunten a los clientes si la comida les parece bien. Particularmente cuando están hablando.

HJ: Decías...

OW: El asunto es que Egipto era una sociedad increíblemente cerrada que duró más que ninguna otra sociedad del mundo mediterráneo, y en un estado de absoluta rigidez. Egipto es como el Japón del Mediterráneo: elegante, cruel, inexplicable; y, de pronto, la apertura. ¿Y quién es el responsable? Napoleón. Por eso la historia de la colección egipcia del Louvre es tan fascinante. Y a estos franceses ni se les ha ocurrido. Además, resulta muy atractivo, porque ocurre en un momento de la trayectoria de Napoleón en que se le puede elogiar sin reservas. Así que no creo que esa mitad de la población francesa que le adora me abuchee. Lo que hizo Napoleón en Egipto está más allá de toda crítica.

Además, quiero apuntar que Napoleón no sólo nos legó a aquellos eruditos, y la piedra Rosetta, y a [Jean-François] Champollion, que descifró el código y, por tanto, reveló la cultura y el arte egipcios al mundo, sino que ese arte y esa cultura dominaron la estética del Primer Imperio.

HJ: No lo sabía.

OW: Fíjate en los interiores. La decoración está llena de elementos egipcios, igual que el *Deuxième Empire* de Luis Napoleón bebe su exotismo de fuentes árabes y argelinas. Lo mismo hicieron los ingleses con la India. París está llena de rincones del Segundo Imperio con una ornamentación de estilo árabe, a la cual se añadió luego el cesarismo —elementos romanos— que anticipó a Mussolini. Porque todas las dictaduras adoptan siempre los gestos y las costumbres de alguna nación antigua. Eso es lo que me gustaría hacer en televisión, pasear al espectador por todas esas relaciones. Cuando estudias el cesarismo de Mussolini, por ejemplo, te encuentras con el saludo fascista, que inventó [Cecil] B. DeMille. Tenía que dar algo que hacer a todos aquellos extras, a la masa. Mussolini lo copió de ahí. Y luego lo copió Hitler. Y desde entonces, todo el mundo.

HJ: De manera que Mussolini observa la versión de la antigua Roma de DeMille y...

OW: Oh, hay historiadores que pondrán el grito en el cielo y te dirán que no es cierto, pero no he sido capaz de encontrar a uno solo que desmienta lo que estoy diciendo. Y he discutido el asunto con varios. He dicho: «Volved cuando me podáis demostrar que todo el mundo saludó siempre así.» No lo hacían en los primeros tiempos de la época fascista; empezaron después del estreno de aquella película. Adoptaron el cesarismo porque Italia y Estados Unidos vivían la época de los grandes espectáculos romanos.

HJ: ¿Y por qué iba Napoleón siempre así?

OW: Un gran actor de la época le dijo: «Eres italiano, y eres muy bajito. Tienes un aspecto ridículo. Y cuando hablas, haces aspavientos. Mete la mano debajo de la casaca.» Fue en los días del Directorio, cuando aún era posible hablarle con ese descaro. Y Napoleón añadió: «No llesves nunca un uniforme más vistoso que el de cabo.»

HJ: Te lo estás inventando. ¿Por qué dijo eso?

OW: Ya sabes aquel dicho suyo: «Todo soldado francés lleva un bastón de mariscal en la mochila.» Dicho de otra manera, cualquiera podía llegar a mariscal, ¿comprendes? Pero a los mariscales les concedía todo menos el poder. Y como todos llevaban aquellos uniformes con charreteras, ¿qué podía ponerse él para destacar? Que los mariscales llevaran sus charreteras... Por supuesto, los franceses odian esta historia porque no les gusta oír que Napoleón era italiano, corso. Directamente salido de Génova, por parte de madre y por parte de padre. Y su conducta..., la lealtad a la familia, ¿comprendes? Igual que la mafia, con la vieja dirigiendo todo el tinglado desde la trastienda, ¿comprendes?

HJ: ¿Qué vieja?

OW: La madre.

HJ: Y nombra a su hermano...

OW: Exacto. Se ocupa de Giuseppe, ¿comprendes? Lo nombra rey de Nápoles. Es una historia propia de la mafia, sin duda.

El caso es que les he dicho a los franceses: «Tenéis dos opciones: o aceptáis mi propuesta, o me pagáis cinco mil dólares y me dais los derechos de mi guión. Porque no puedo trabajar con el vuestro. Se supone que algo sé, que poseo ciertos conocimientos; tanto si es cierto como si no, pero tengo una imagen, y se puede ver dañada si hago de tonto. Y, además, si no hago vuestro programa, no lo vais a poder vender en el mercado de habla inglesa.» Podrían, pero les he dicho eso para amedrentarlos. Y luego he recurrido al chantaje: «Les mostraré mi propuesta a los periodistas, en París, y les explicaré lo que quería hacer. Por otra parte, a vosotros os la regalo. Pero vuestro director tiene que trabajar para mí. Y hay que hacer “Orson Welles en el Louvre”.» A la media hora ya me estaban llamando. Me he salido con la

mía. He dicho: «Ibais a hablar con Charlotte Rampling y Dirk Bogarde, pero lo vais a hacer con Oja y conmigo.»

HJ: ¿Sabes? En la historia de los judíos, Napoleón es un héroe.

OW: Sí. Cuando era pequeño, *papá* Bernstein me contó que era un gran hombre. Tenía montones de libros sobre él.

HJ: Liberó a los judíos de Francia. Y a los de todo el imperio francés. Los sacó de los guetos. Fue la primera persona que consideró a los judíos ciudadanos de la nación, y los trató en consonancia.

OW: Hizo todo tipo de cosas admirables. No soy un gran fan, pero no se puede negar su genio. Un hombre muy complicado. Pero si no hubiera nacido, millones de personas no habrían muerto. Se lanzó a guerras innecesarias que libró a mayor gloria suya, lo cual, en el análisis definitivo, lo convierte en un villano.

HJ: Eso es horrible, por supuesto. Pero al menos fue bueno con los judíos.

OW: Los viejos judíos húngaros todavía adoran a Francisco José porque fue el único rey que no se embarcó en ningún pogromo. No era progresista, pero por lo menos a los judíos no les daba un palo en la cabeza. ¿Te he contado la historia de su visita a las provincias? Es muy adecuada para el cine. Puedes recurrir a ella casi cualquier día en cualquier plató con los ayudantes de dirección.

HJ: Cuéntamela.

OW: Francisco José atraviesa en su carruaje un precioso pueblo bellamente adornado. Tembloroso, el alcalde, que va a su lado, le dice: «Su Alteza Imperial, he de ofrecer mis más sinceras disculpas por el hecho de que hoy las campanas de la iglesia no estén repicando. Hay tres motivos. En primer lugar: la iglesia no tiene campanas...» Y Francisco José le interrumpe y le dice: «Por favor, no me diga los otros dos motivos.» Es una salida estupenda que soltarle a cualquier ayudante de dirección, a cualquier subordinado dentro de cualquier oficio.

HJ: Cuando lo único que quieres es una explicación directa. Pero, evidentemente, la anécdota es apócrifa. Quiero decir, no me puedo creer que... ¿Quién iba a estar presente?

OW: Francisco José se la contó luego a su amante: «El otro día me ocurrió algo muy divertido con el cretino del alcalde de...»; y su amante se la contó a su vez a..., ya sabes.

HJ: A su amante, que era escritora...

OW: Y luego alguien mejoró la anécdota; algún autor judío. Yo siempre la cuento en los rodajes, siempre. Cuando alguien empieza a poner excusas, digo: «Las campanas de la iglesia.» Y se callan. Siempre. Te irás a la tumba y la anécdota seguirá siendo

válida. Como la de «El cabrón de duque que te dé la gana» de Alex Korda. ¿La conoces?

HJ: No, nunca me la has contado.

OW: Vaya, pues ya te la he estropeado, porque ése es el final. Así no va a ser *tan* divertida, pero de todas formas te reirás. Me la contaron hace sólo unos meses, en París. El caso es que Douglas Fairbanks, Jr., quería ver a Korda.

HJ: ¿A qué Korda?

OW: A Alex.

HJ: El director, o productor, o lo que fuera.

OW: Y Korda dice: «Dios mío, es un esnob y un muermo.» Pero su secretaria insiste: «Por favor, recíbale. Lleva usted dándole largas... y ya empieza a parecer grosero.» De modo que Korda le recibe, y Douglas Fairbanks, Jr., entra en el despacho y se sienta. Y se produce un largo silencio, y entonces dice: «Pues creo que va a cambiar el tiempo»; o «Hasta para Inglaterra está lloviendo mucho. Pero, a pesar de eso, cuando ves ese verde...». Otro silencio. Y, de pronto, Korda dice: «Y cuéntame, ¿qué tal está el duque?» Y Fairbanks pregunta: «¿Qué duque?» Y Korda contesta a tan famoso esnob: «El cabrón de duque que te dé la gana.»

12. «LOS HUMORISTAS DAN MIEDO.»

Donde Orson sugiere que John Huston era poco más que un funcionario y recuerda a Olivier y a John Barrymore. Luego Jack Lemmon se sienta a la mesa y él cuenta sus entrevistas con Johnny Carson y Joan Rivers.

HENRY JAGLOM: ¿Sabes? Miloš [Forman] va a llevar *Amadeus* al cine. No sé por qué. Es la obra más tonta del mundo.

ORSON WELLES: Bueno, ya sabes, ha triunfado en todo el mundo. En París, en Londres, en Nueva York...

HJ: Dicen que la interpretación de Roman [Polanski] como Mozart en París es...

OW: Espantosa, bochornosa. No es un buen actor.

HJ: A mí me gusta cuando le corta la nariz a Jack en esa película que no me gusta nada, *Chinatown*.

OW: Ahí estuvo bien. Porque lo único que tenía que hacer era estarse quieto, ¿comprendes? Detesto esa película. John [Huston] en su peor versión. Tuve que hacer el gran discurso el día de su homenaje. Llevaba cuatro años haciendo campaña para el Premio a Toda una Vida del American Film Institute, y lo consiguió.

HJ: ¿Pidió que fueras tú en concreto?

OW: Probablemente. Estoy casi seguro. Al fin y al cabo, he participado en cuatro o cinco de sus películas, y él ha actuado en algunas más. Así que...

HJ: Pues te ha estado robando con profusión...

OW: Su primera película, *El halcón maltés*, se lo debe todo a *Kane*. La rodaron al año siguiente, ¿comprendes?

HJ: Hoy es difícil verla y no pensar en tu planificación. Me refiero a la iluminación, los ángulos, los decorados, los techos...

OW: Durante tres o cuatro años, todo el mundo hacía lo mismo.

HJ: Ayer vi *Annie*, la dirigida por Huston.

OW: Es muy mala. A todos los niveles, opino. ¿No te parece?

HJ: No. Me pareció entretenida, hasta cierto punto.

OW: A mí no. Me pareció un desastre de principio a fin.

HJ: Pero la pregunta es: ¿cómo se puede plegar a trabajar con los estudios?

OW: Lo que no comprendes es que no lo hace. Ha aprendido a hacer una película sin dirigirla. Se limita a sentarse y a dejar que el operador o quien sea la haga. Se pasa las noches jugando al póquer y descansa a la hora de rodar.

HJ: Quieres decir que es capaz de dejar hacer porque en realidad no tiene la necesidad del artista creativo. El hecho de que tú no hayas sido capaz de hacer lo mismo es la prueba, para mucha gente, de una especie de –te va a horrorizar la palabra *pureza*. Proviene de un tipo de insistencia en hacer tus propias películas... Te estoy molestando con mi entusiasmo. Vale, ¿qué estás leyendo?

OW: Anoche volví a leer a Montaigne. Leí el gran pasaje donde dice algo como: «Aunque pises con zancos, caminas con los pies. Aunque te sientes en el trono más alto del mundo, te sientas en el culo.» Fue un hombre bello, muy bello.

HJ: Tienes memoria de actor.

OW: Qué va. Puedo leer cualquier novela policiaca un año después de haberla leído por primera vez y disfrutarla porque olvido completamente la trama. Así que no me hace falta comprar libros nuevos. Ni siquiera recuerdo el nombre de los personajes de mis guiones, ¿sabes? Digo «la chica», o quien sea. Soy muy malo con los nombres ficticios.

HJ: También eres muy malo con los nombres reales.

OW: No. Es sólo que tengo una memoria selectiva... Suelo olvidar el nombre de las personas que mejor conozco. En realidad, por eso dejé el teatro, porque si olvidas el nombre de las personas que mejor conoces en los camerinos, estás perdido. Los amigos vienen a verte, personas de todas las épocas de tu vida, y vienen todos revueltos. Viene, por ejemplo, mi querido Pete, o quien sea, acompañado de su mujer, y se queda ahí de pie, esperando que le presentes al famoso que está a su lado. Y espera y espera y espera, y al final te toman por un esnob porque no les presentas a nadie. Últimamente, sin embargo, estoy aprendiendo a salir del paso: «Ya os conocéis todos, ¿verdad?», digo.

Lo que me gusta es cuando se me quedan mirando pero no saben quién soy. Me ocurrió en el aeropuerto de Las Vegas el año pasado. Había cerca un hombre mayor con muletas y se me quedó mirando fijamente, hasta que por fin puso esa expresión: «¡Ah, ya sé quién eres! ¡Mi actor favorito!» Naturalmente, me acerco a él, y exclama: «¡Milton Berle! Le reconocería en cualquier parte.» Le firmé un autógrafo: «Milton Berle», puse. Es verídico, te lo juro. Luego me di cuenta de que se refería a Burl Ives,

que es viejo, gordo y barbado, como yo. Pero dijo «Milton Berle».

(*Entra Jack Lemmon.*)

OW: Pero ¡MIRA QUIÉN ESTÁ AQUÍ!

JACK LEMMON: Permiso para invadiros un momento.

OW: Por favor.

JL: ¿Sabes? Si tuviera que elegir un solo momento de cualquier interpretación, una sola lectura de cualquier texto de Shakespeare, escogería la tuya una noche, hace unos años, en el programa de Johnny Carson. Imagínate, el maldito público medio del programa de Johnny Carson, con un conocimiento de Shakespeare propio de un tarugo. Pero tú empiezas a leer y, ¡bang!, estalla una ovación. Hasta yo, que estaba en casa, me puse a aplaudir. ¡Fue brillante, fue la leche! Aunque no recuerdo qué leíste.

OW: Yo sí me acuerdo: la alocución a los cómicos de *Hamlet*.

JL: ¡Una puta maravilla!

OW: La jodí a la mitad.

JL: Nadie se dio cuenta. Y diste una gran lección. Porque, ¿sabes?, la mayoría de los actores crean personajes con los que quieren que el público se identifique y esas tonterías, pero tú leíste como si le estuvieras hablando directamente a Johnny. Creo que fue a Johnny.

OW: Sí, era él. Fue justo antes de que Ken Tynan escribiera un perfil de Johnny en *The New Yorker* en el que citaba a alguien del programa, algún ayudante de producción, que le había dicho que, de todos sus invitados, Johnny sólo había estado visiblemente impresionado ante Orson Welles. Desde entonces, no he vuelto al programa; en cinco años. Venderé dos millones de ejemplares menos de mi autobiografía cuando la publique. No me van a dar ni publicidad.

HJ: Bueno, te la darán cuando salga otro presentador. Joan Rivers, por ejemplo.

OW: Ya estuve una vez con «John Rivers», que así debería llamarse, cuando sustituyó a Carson. Habían pasado cuatro años y medio. Evidentemente, no podía pasearme por Beverly Hills diciendo que Carson me había vetado. Esa noche sabía que Joan me tendería una emboscada; ¡lo sabía! Así que antes incluso de sentarme, le dije que, para mi mujer, ella era la presentadora mejor vestida de toda la televisión. Y también otros piropos. A partir de ese momento la tuve comiendo en la palma de mi mano. No fue capaz de soltar un solo chiste.

HJ: Pero entonces se portó bien.

OW: Después de lo que le dije, ¿cómo no iba a portarse bien? ¿Cómo podía meterse conmigo?

JL: Se mueve por impulsos. Dios sabe que tiene ovarios. Y talento. Es muy muy brillante; y tiene talento.

OW: Sí, lo siento, pero tengo que darte la razón. A su manera, aunque sea terrible, tiene mucho talento.

HJ: Una vez le oí decir lo siguiente, y no me lo podía creer, no podía creer que algo así se pudiera decir en televisión: «Brooke Shields es tonta. Ha suspendido hasta el test de embarazo.»

OW: Pues para mí es como poner un micrófono en el servicio de mujeres de un restaurante de tercera.

HJ: Llega muy lejos, dice cosas increíbles, y no tiene ningún sentido de los límites. No sabe detenerse antes de...

OW: Bueno, tiene más desarrollado otro sentido, ¡el sentido de la pasta! Ése es el tema.

HJ: ¿Sabes? Los programas de entrevistas han decaído una barbaridad.

OW: En la época en que había por lo menos cuatro a la misma hora, y cada quince días me invitaban al de Johnny Carson, luego, cuando me llamaba alguna revista para entrevistarme: ¿a quién le hacía falta una entrevista? Les contestaba: «No concedo entrevistas. Si quieren saber algo de mí, vean el programa de Johnny Carson.» Ahora ya no puedo decir lo mismo. ¿En qué programas salgo ya? Voy a tener que ser amable con los mamones de los redactores.

El otro día estuve viendo una entrevista muy larga con tu amigo Richard Pryor. Se la hizo un periodista nada tonto. Al contrario, era justo, y también algo aburrido; un negro. Pryor tomó la decisión de sincerarse y hablar; es muy conmovedor. Siempre me ha caído muy bien, aunque no le conozco personalmente.

HJ: Yo actuaba con él todas las noches en el Improv de Nueva York cuando estábamos empezando. Teníamos un juego: uno tenía que hacer reír al otro. Y no podíamos ir al servicio, no podíamos marcharnos a casa, no podíamos hacer nada hasta que el otro se riera. Yo hice algo, y luego le tocó a él. Estuvo divertidísimo, pero yo no me reía. Pasó una hora, pasaron dos horas. Para entonces, a nuestro alrededor se había congregado un montón de gente. Pasaron tres horas, y él hacía todo lo que se le ocurría. Richie es brillante, pero, joder, yo ni siquiera sonreía. En todas las mesas había ketchup y mostaza, así que él cogió la mostaza y se la echó por la cabeza; cogió el ketchup y se lo untó por la cara... ¡Organizó una...! Aquella guarrería le resbalaba por la cara. Era divertido hasta la histeria, pero yo seguía sin reírme. Hasta que cogió una servilleta y, con infinita delicadeza, se limpió la comisura de los labios. Igual que Charlie Chaplin. Me caí con todo el equipo. ¡Habían pasado cinco horas! Se fue corriendo al servicio –llevaba cinco horas sin ir–, y en ese

momento me di cuenta de que yo nunca haría comedia en vivo.

JL: Siempre me han fascinado esas frases que todos usamos; son tan agresivas... Por ejemplo: «¡Os vais a morir!»

OW: «Te vas a partir.»

HJ: «Los dejé muertos.»

OW: Demuestra la belicosidad de los humoristas. Los humoristas dan miedo. ¿Conocéis esa anécdota del Lindy's? Pues había unos humoristas sentados en una mesa del Lindy's contando chistes, y en esto llega otro, muy triste, se sienta, y dice: «Acabo de terminar mis tres semanas en el Paramount. Bueno, me han prorrogado y estaré otra más; y luego tengo que ir a Filadelfia. Supongo que no puedo quejarme, pero, ¿sabéis?, todo lo que gano es para mi pobre hijo, que lleva toda su vida en una silla de ruedas. Tiene la polio.» Largo silencio. Y entonces alguien dice: «Me alegro. ¿Habéis oído ese que dice...?»

HJ: Me acuerdo de que cuando era pequeño, y me sentía muy solo y asustado, en el colegio me tiraba de las sillas sólo para hacer reír. Y cuanto peor era la caída y más daño me hacía, más se reían. Existe una relación evidente entre captar la atención, conseguir que se rían y hacerte daño. Jerry Lewis me encantaba por ese motivo.

OW: Siempre hacía de tarado. Y se moría por hacer reír al espectador. Por una carcajada hacía cualquier cosa; cortarse la cabeza si hacía falta, ¿sabes? Esa alocución a los actores, donde Shakespeare hace decir a Hamlet: «Y que los que hacéis de payasos no digáis más que lo que debéis decir...» Debía de tener muchos problemas con los cómicos más graciosos de su compañía. Con sus Jerry Lewis. En *Macbeth*, el que hacía de portero subiría al escenario y seguro que no bajaba ni a tiros. Y luego lo haría justo en mitad del asesinato.

HJ: Recuerdo que en cierta ocasión Milton Berle salió a saludar varias veces. Tenía el mundo a sus pies. Por fin, salió para un último saludo y... se sonó la nariz con el telón. No pudo evitarlo, ésa es la cuestión. Y nadie se rió. ¡Nadie!

JL: Ya. Ése es el asunto: la exagerada necesidad de llamar la atención del público.

OW: Pero también con los humoristas es distinto, porque el público te recompensa de inmediato, con sus carcajadas. Estás en la cima del mundo. Y si no recibes esa recompensa, te mueres. Ni siquiera cuando interpretas una comedia, y el público se ríe, es lo mismo. Para los humoristas no es lo mismo.

HJ: (A Lemmon.) ¿No hiciste tú la versión televisiva de *The Entertainer*?

JL: Sí.

OW: Me encantó. Pero es una obra sobrevalorada. Te asombraría lo mala que es. No se sostiene. No es más que un vehículo para el actor.

HJ: La adaptaron para Estados Unidos, ¿verdad?

OW: No..., sí. Pero eso da igual, era básicamente la misma obra. Falsa y fuera de punto. Como Larry. Lo mejor de la interpretación de Jack, y el error más grave de Larry... Mira, Larry no soporta el fracaso, ni siquiera cuando se supone que tiene que fracasar, de manera que cuando interpretaba ese papel buscaba las carcajadas del público en vez de la sensación de que actuaba en un teatro medio vacío donde nadie se ríe. No interpretó a un cómico fracasado. Larry siempre actúa impulsado por el éxito, y, por ese motivo, en esta ocasión quiso ser un cómico eficaz, aunque con ese texto no tuviera ningún sentido. Porque si el actor protagonista es tan bueno, ¿qué hace en un teatro de Brighton? ¿Qué problema tiene? Jack, sin embargo, interpretó el papel como si el teatro estuviera vacío y nadie se riera, o sólo un par de solitarios con gabardina, ¿comprendes?

HJ: ¿Habéis visto el *Lear* de Olivier para la BBC?

OW: Las dos primeras escenas son lo peor que he visto en mi vida, sin excepción. Acordaos, se trata del mismo hombre que, cuando interpretó Hamlet, empezaba la película diciendo: «Ésta es la historia de un hombre incapaz de decidir.»

HJ: En mi opinión, Olivier interpreta la primera escena como si Lear estuviera senil.

OW: ¡Pero en la primera escena no está senil! Tiene que caer desde un estado de gracia, ¿comprendes? Es una idea vulgar. ¿Sabéis?, Larry compite incluso con los actores que interpretaban a Shakespeare *antes* que él.

HJ: ¡Actores que ya han muerto! Tu Jack Barrymore hizo Hamlet.

OW: Cuando Larry habla de Jack Barrymore, dice: «Ese comicastro.» ¡Pero si es maravilloso! Ni apostaría que es un comicastro. El suyo fue el mejor Hamlet del siglo, y también hizo el mejor Ricardo III, sin la menor duda. Todavía puedo oír su voz. Y lo he oído también en grabaciones. (*Imitando a Barrymore:*) Sí, Eduardo empleará a las mujeres con honor: si acabara destrozado, y de él no quedara ni el tuétano de los huesos, si de sus entrañas no llegara a brotar una sola rama de esperanza, para llegar desde la era dorada que ando buscando...

Jack nunca quiso ser actor. Era caricaturista en un periódico, ¿sabéis? Iba de paseo un día por la calle y Arthur Hopkins se lo encontró y le dijo: «¡Pero si eres tú!»

HJ: ¿Arthur Hopkins el director?

OW: Sí. Hicieron *The Jest*, la obra de Sam Benelli. Lionel y él interpretaron *Ricardo III* y *Hamlet*, y *Justice*, de [John] Galsworthy. Fue una época de grandes actores para el teatro norteamericano. Antes de que Jack participara en *Ricardo III*, Hopkins lo mandó a clases con Margaret Carrington, la primera cantante que interpretó las canciones de [Claude] Debussy. Era una autoridad en todo lo relacionado con la voz. Era millonaria y tía de John Huston. Jack pasó cuatro meses, un verano entero, con

ella. Y todos los días tenía que repetir: «Ma, me, mi, mo, mu.» Así nació su gran voz.

HJ: ¿Cuándo conociste a Olivier?

OW: Cuando interpretaba *The Green Bay Tree* en Nueva York y yo acababa de hacer Mercutio en *Romeo y Julieta*. Se formó un grupo estupendo, y conversábamos mucho. Margaret Carrington era la anfitriona. Aparte de profesora de Jack, también fue la mía. Por eso puedo imitar a Barrymore. No nos cobró ni a mí ni a él, pero a mí me arruinó y a él lo convirtió en quien era. Tardé años en recuperarme. El caso es que un día Margaret se acercó y nos dijo: «Señor Olivier, deje usted de aburrir al señor Welles.» Eso según mi versión; según la versión de Larry, dijo: «Señor Welles, deje usted de aburrir al señor Olivier.» Pero ¡los dos creemos que nuestra versión es la buena! Y, sinceramente, ni siquiera hoy sé quién tiene razón.

HJ: ¿Qué tal está Larry? ¿Sabe alguien algo más?

OW: He oído muchas cosas, y ninguna buena. Tiene tres tipos distintos de cáncer. Es una pena, ¡siempre quiso ser tan guapo, tan bello! Una vez bajé a su camerino después de una función y le sorprendí mirándose al espejo. Y lo hacía con tanto amor, con tanta pasión... Me vio y le entró vergüenza de haber sido sorprendido en un momento tan íntimo. Sin vacilar ni un segundo, sin embargo, y sin dejar de mirarse, me dijo que cuando se miraba al espejo, se enamoraba tanto de su propia imagen que casi no podía resistir la tentación de chupársela. Ésa era su mayor pena, me dijo, que no podía chupársela ¡a sí mismo!

Iba a participar en la última película que he hecho, pero no ha podido ser. Y se supone que estará también en otra película en la que también me quieren a mí, pero dicen que tampoco podrá. Tiene que ser muy duro para él, porque necesita actuar. No le importa que la película, o la obra, sea mala, él tiene que trabajar, lo cual es admirable. Por eso ha llegado mucho más lejos que yo como actor. En eso le envidio, y ésa ha sido la gran diferencia entre él y yo. Él siempre ha sido un profesional, mientras que para mí la interpretación no es una profesión, no es un trabajo; nunca lo ha sido. Yo soy un aficionado, un *amateur*, que, por cierto, es una palabra que proviene de «amor»..., con todos los caprichos y dificultades del amor. Yo no siento la obligación de trabajar. Y Larry sí. Un profesional cumple sin rechistar también un jueves a media tarde.

HJ: Nunca te lo he preguntado... ¿Cómo te hiciste actor? ¿Cómo empezaste?

OW: Terminé el instituto en dos años y me dieron una beca para Harvard. Pero odiaba estudiar, lo *odiaba*. El problema con la enseñanza es que es muy buena para unas cabezas y muy mala para otras. Te dan opiniones todo el tiempo: opiniones sobre la historia, opiniones sobre los demás, opiniones sobre todo. Los colegios son fábricas de opinión. Busqué trabajo en el teatro para no tener que ir a Harvard.

HJ: Candice Bergen acaba de terminar un libro acerca de su infancia, sobre lo que le

supuso ser la hija de un ventrílocuo. No sé a qué me recuerda.

OW: Edgar Bergen era frío como un témpano.

HJ: Nunca le dijo «Te quiero».

OW: Lo creo. Le conocí bien, porque era mago, como yo. Nos veíamos todos los jueves en el mismo club de magia. Mira, te voy a contar una anécdota. Estamos ensayando y, de pronto, aparece con un maniquí. Sus dos guionistas, los principales, estaban sentados delante de mí en el CBS Theater, que estaba vacío. No sabían que había alguien detrás de ellos, y uno le dijo al otro: «¿Sabes? Desde aquí Bergen hasta parece una persona de verdad.»

HJ: ¿Sabéis? Los primeros tres años de su vida, Candice desayunaba con su padre y con Charlie McCarthy, y pensaba que Charlie era su hermano. Charlie se sentaba a su lado y le decía: «Bébetela leche.» Su padre no le hablaba directamente jamás. Hasta que un día abrió un armario que se suponía que no tenía que abrir y encontró a cinco de sus hermanos allí colgados.

JL: Tengo que marcharme. Lo he pasado muy bien.

HJ: Adiós, Jack.

13. «AVEZ-VOUS SCURF?»

Donde Orson afirma que Chaplin le «robó» *Monsieur Verdoux*, o, al menos, la autoría del guión, y explica por qué Charlot desperdició la buena acogida de Hollywood y lo compara, con envidia, con Buster Keaton y recuerda el gesto de desprecio de Greta Garbo a Marlene Dietrich.

HENRY JAGLOM: Orson, hablando de humoristas, me muero por saber qué opinas de Charlie Chaplin. Es mi héroe de la infancia, y sigo adorando sus películas. ¿Sabes si ideaba los gags con antelación? ¿O sobre todo improvisaba?

ORSON WELLES: No, no improvisaba mucho, pero no era él quien pensaba los gags. Tenía seis guionistas.

HJ: ¿Chaplin tenía seis guionistas?

OW: Sí, claro. Voy a contarte una historia. Había una vez un tipo llamado Mal St. Clair, que luego trabajó como director, y era uno de aquellos seis guionistas. Y un día Rebecca West, Aldous Huxley y H. G. Wells se presentaron en el rodaje de *Luces de la ciudad*.

HJ: Dios mío.

OW: Chaplin sacó unas sillas y se sentaron. Comienzan a rodar, una escena que habían empezado la noche anterior pero no habían terminado. Chaplin tiene un ladrillo con el que se dispone a romper un escaparate para coger algo de una tienda – porque tiene hambre o por el motivo que sea–, y entonces se da cuenta de que un policía lo está mirando. Empiezan los dos a dar vueltas, y en ese momento entra Mal en el plató y dice: «¡Charlie, ya lo tengo! Anoche no sabíamos cómo resolver la escena, pero ¡ya lo tengo!» Y Chaplin dice: «Lárgate.» «Charlie, te estoy diciendo que ya lo tengo. Lo que tienes que hacer es coger el ladrillo y...» «Vete, por favor. Te he dicho que no entres.» Mal insiste: «Pero anoche estábamos todos buscando un golpe de efecto para esta escena y ¡ya lo tengo!» Chaplin, furioso, le suelta: «Escúchame: ¿quieres hacer el favor de marcharte?» Y Mal continua: «Cuando coges el ladrillo...» Y Charlie grita: «¡¡Fuera de mi estudio!! ¡¡No quiero volver a verte nunca más!!» «De acuerdo, ya me voy», dice Mal. Y al llegar a la puerta del plató se vuelve y añade: «No eres más que un *quidnunc*.»

HJ: ¿Un *quidnuck*?

OW: Un *quidnunc*. No me interrumpas. «No eres más que un *quidnunc*.» Y ahora fíjate, todos los días después de comer Charlie se metía en su agujero, en su guarida privada, y allí tenía el diccionario Oxford, y todas las tardes leía una página para ir ampliando su vocabulario. De modo que aquel día busca por la Q y ve que Mal ha rodeado con un círculo la palabreja en cuestión y ha escrito: «Sabía que lo ibas a consultar.»

HJ: Y el significado de esa palabra da igual.

OW: Exacto. No importa en absoluto.

HJ: Lo preparó con antelación, por si algún día tenía que humillarle, ¿no?

OW: Charlie no tenía estudios, ¿comprendes? Su vocabulario era muy escaso; y eso le avergonzaba.

HJ: Ya. Y tampoco quería que nadie supiera que utilizaba guionistas.

OW: Por eso despidió a Mal St. Clair. ¡Y no le volvió a dejar entrar en el estudio, por descubrir todo el pastel delante de aquellas personas tan importantes, que le tomaban por el gran genio de la comedia!

HJ: Estoy muy sorprendido. No sé qué decir. Eso, para mí, convierte a Chaplin en otro Johnny Carson.

OW: Naturalmente. ¡Era otro Johnny Carson! Pensaba algunos gags, pero no todos. El único que no utilizaba guionistas era Harold Lloyd, el mayor creador de gags de la historia del cine. Si te fijas, los gags de sus películas son los más ingeniosos de todos, los más originales, los más visuales de todo el cine mudo.

HJ: Pero no conmueven, y los de Chaplin sí.

OW: ¡Oh, vamos! ¿Quién habla de conmover? ¡Estamos hablando de humor, de gags! Un gag no tiene por qué conmover.

HJ: Yo estoy hablando del particular genio de Chaplin...

OW: No hablamos del particular genio de Chaplin, no hablamos de su arte, ni de si Lloyd es mejor que él o no. Hablamos de gags, de humor. Tienes que separar el humor de la belleza y todo eso. Chaplin era demasiado bello. Sus películas están encharcadas en belleza. Por eso [Buster] Keaton ha acabado por darle un baño, e, históricamente, se lo va a dar siempre. Oh, sí, Keaton es mucho más grande.

HJ: Porque no es sentimental.

OW: Porque es mejor: más versátil... En definitiva, más original. Algunas de las cosas que Keaton imaginó son increíbles.

HJ: Me siento como un niño al que acaban de decirle que Santa Claus no existe.

OW: Pero piensa qué son los gags en realidad. Son básicos en la comedia de tortazos. Aquellas películas tenían que estar repletas de gags. Chaplin contaba con un guionista que escribía mejores gags que él, ¿comprendes?, pero, a pesar de eso, el autor de las películas que admiras es él, gracias a su sensibilidad, y a todo lo que hacía alrededor de esos gags.

HJ: En mi opinión, nadie tiene por qué ser menos por contar con guionistas, nadie menos Chaplin.

OW: Y él lo sabía, por eso quería que todos pensaran que era él quien componía, dirigía y diseñaba sus películas, que él lo hacía todo. El día que me puso *Monsieur Verdoux* –ya sabes que yo soy el autor del guión–, los títulos de crédito decían: «Charles Chaplin presenta *Monsieur Verdoux*, producida por Charles Chaplin, dirigida por Charles Chaplin, música original de Charles Chaplin, productor ejecutivo Charles Chaplin.» Y luego: «Guión: Orson Welles.» Historia original y guión. Y me dice: «Mi nombre tantas veces... ¿no te parece monótono?» Totalmente serio, sin darse cuenta de la gracia del asunto.

HJ: No comprendo. ¿Era ésa su manera de decir que no quería que tu nombre apareciese?

OW: No. Mi nombre tenía que aparecer, por contrato. Konrad Bercovici lo había demandado por plagio, por *El gran dictador*... –y había plagio–, así que se acercó a mí y me dijo: «Tengo que decir, porque me conviene por esa demanda de plagio, ya sabes, que yo he sido el único autor del guión. Porque si pongo en los títulos que la historia y el guión son tuyos..., adiós, pierdo el caso. Volveré a poner tu nombre en cuanto gane ese pleito.»

HJ: Y no lo hizo.

OW: Nunca tuvo la menor intención. Pero le dije «Vale», y la película se estrenó en Nueva York sin mi nombre. Todos los periódicos decían, y era la crítica principal: «Pero ¿quién le ha metido a Chaplin en la cabeza la idea de hacer una cosa así?»

HJ: ¿Te refieres a rodar una película tan sombría sobre una especie de Barba Azul?

OW: Claro. Un día después, los títulos decían: «Basada en una sugerencia de Orson Welles»; o «Argumento sugerido por», o lo que sea. «Sugerido...», ¿comprendes? Dicho de otra manera, algo que le dije una noche en una cena... Y desde entonces ¡los títulos de crédito siguen tal cual! Pero fui yo quien escribió el guión, enterito, y luego él...

HJ: ¿Tú escribiste todo el guión de *Verdoux*?

OW: Yo tenía un guión e iba a dirigir la película, y Chaplin sería el protagonista.

Pero llevaba dos años dándome largas. Hasta que al final dijo: «No puedo. Tengo que dirigirla yo.» No quería que yo le dirigiera. Dijo: «Quiero comprarte el guión»; y yo le contesté: «Claro, Charlie, yo lo que quiero es llevarlo a la pantalla.» Prácticamente se lo regalé. Le dije: «Pon tú el precio.» Más tarde, un día, recibí un cheque de mil quinientos dólares, o algo así.^[2] ¡El hombre más tacaño que haya existido! A ti te encanta, pero a mí no. Y a ti tampoco te habría encantado si hubieras tenido que pasar por todo lo que yo tuve que pasar. Fue todo muy duro. Yo sentía verdadero desprecio por él, porque trabajé mucho. Le ofrecí el guión porque le quería. Y no era una sugerencia, era un guión. ¿Sabes por qué pensé en Chaplin? Anunciaban en el metro algo llamado Eau de Pinot, una cosa que utilizaban en las peluquerías, que olía un poco fuerte y que se suponía que impedía que saliera caspa. Un producto francés. Y aparecía en el anuncio un tipejo con un bigotillo que decía: «*Avez-vous scurf?*»

HJ: ¿*Scurf*?

OW: Seborrea. Yo me quedé mirando el anuncio y me dije: «¡Chaplin! Tiene que hacer de [Henri-Désiré] Landru», ya sabes, el verdadero Barba Azul: once asesinatos, diez mujeres y un hombre, en la Primera Guerra Mundial. Por supuesto, Chaplin cambió el guión. El mío se titulaba: «El asesino de mujeres». Estaba basado en Landru, y mi personaje se llamaba Landru. Él lo llamó Verdoux. Y tenía que darle conciencia social, ponerle un Hitler, y cambió de época.

HJ: Entonces ¿tú lo situaste veinte años antes, en la Primera Guerra Mundial?

OW: Sí. Ya te he hablado alguna vez de la gran secuencia en los Alpes que él quitó del guión. Landru encuentra finalmente a una mujer que ha matado a todos sus maridos. A su igual. Y se marchan de luna de miel a los Alpes. Y un día, durante un paseo por las montañas, se quieren asesinar mutuamente. Y él quitó esa secuencia porque el personaje femenino era demasiado bueno.

HJ: ¡Dios mío! ¿En serio? ¿Quién lo iba a interpretar?

OW: Eso daba igual. Hasta las personas que le querían, sus íntimos, han dicho: «¿Sabéis? Charlie nunca permitirá que otro buen actor comparta escenas con él, ni por un segundo.» De manera que cambió el guión y se inventó una escena muy divertida pero distinta de la mía. La escena en el bote de remos, en el Bois de Boulogne. Si escuchas con atención, se oye el típico canto tirolés a lo lejos. Porque, en mi guión, en la escena de las montañas había cantos tirolese, y él nunca se paró a pensar por qué. ¡Así de tonto era!

En realidad, Chaplin era bastante estúpido en muchos sentidos. Eso es lo curioso, unos buenos pedazos de estupideces sentimentales y aquellos arranques de genio... Además, quemó el personaje. Estuvo dos años seguidos interpretándolo en el salón de todo el mundo, de manera que cuando llegó la hora de rodar, no quedaba nada. Y con *El gran dictador* hizo lo mismo, sólo que entonces no le invitaban tanto. Porque, al cabo de un tiempo, a la gente no le gusta que el cómico se haga dueño de su fiesta.

Todos sabían que cuando llegaba se convertía en el centro de atención y que, si aparecía, tenía que actuar. Lo cual acabó limitando enormemente su vida social.

HJ: ¿Tan inseguro era, hasta el punto de tener esa necesidad de ponerse a prueba?

OW: O interpretar era lo que le daba mayor placer. Da igual. Quizá disfrutara exhibiéndose. Me enseñó los copiones de aquella escena de *Candilejas* con Keaton antes de montar la película.

HJ: Imagino que Keaton hacía más cosas.

OW: No sólo eso, sino que le daba un baño, un auténtico baño. Lo echaba de la pantalla. Te dabas cuenta de quién era el mejor. Sin discusión.

HJ: Y tú crees que Chaplin quitó aquella escena porque estaba celoso...

OW: No se trata de «creer». No le culpo, porque casi daba vergüenza ajena.

HJ: Cuando lo normal es pensar que, con esa brillantez, Chaplin tendría la generosidad de espíritu suficiente para reconocer...

OW: *Brillantez* no es la palabra, creo, más bien *genio*.

HJ: Su brillantez creativa, quiero decir. Nunca he entendido la palabra *genio*.

OW: Es que no se puede entender. Al menos, no más de lo que se puede entender *alma*, o *amor*... Nadie entiende palabras tan grandes.

HJ: Quiero decir, Chaplin era una especie de genio, ¿verdad?

OW: No, no era una especie de genio, era un genio, sin más. Pero también lo era Keaton. Chaplin no hizo nunca nada tan bueno como *El maquinista de la general*. En mi opinión, *El maquinista de la general* es prácticamente la mejor película que se haya hecho jamás. La película más poética que he visto en mi vida. Estoy llegando, a mi pesar, a una edad en que lo que antiguamente eran opiniones personales y minoritarias ya no lo son. Me he pasado la vida diciendo: «Pero ¿os habéis vuelto locos? ¡El bueno es Keaton!» Y ahora ya no tengo con quien discutir. Ahora todo el mundo habla de Keaton. También decía: «¿A qué viene tanto Wagner? ¿Por qué no montan *Don Giovanni*?»; y ahora todo el mundo monta *Don Giovanni*.

HJ: No sé por qué, pero para mí Keaton es más farsesco, más burdo. No es tan auténtico como Chaplin.

OW: ¡Pero si Chaplin no es auténtico! Es...

HJ: ¿Cómo puedes decir que Chaplin no es auténtico?

OW: Chaplin es, si quieres, pura poesía, pero no es auténtico.

HJ: Es poesía basada en la realidad, en una forma enaltecida de realidad.

OW: Para mí no. Lo que hizo Chaplin... Hay, básicamente, dos tipos de payaso. En el

circo clásico está el payaso con la cara pintada de blanco, gorra también blanca, pantalones cortos y medias de seda. Tiene las piernas bonitas y es muy elegante. Todos sus movimientos son perfectos. El otro payaso, que trabaja con él, el *auguste*, lleva los pantalones caídos y zapatones. Lo que hizo Chaplin fue fusionarlos, fundir en uno los dos payasos clásicos y crear uno nuevo. Ése era su secreto... Al menos, ésa es mi teoría.

HJ: Ves hoy algunos cortos de Chaplin, y no han envejecido.

OW: No han envejecido porque ya eran viejos cuando se rodaron. Ya eran piezas de anticuario cuando los hicieron. El cine mudo siempre da la impresión de haberse realizado en un mundo anterior al de la fecha de rodaje. Todas las películas mudas provienen del siglo XIX.

HJ: Ésa debe de ser la razón de que no supiera abordar temas contemporáneos. Quizá ése sea el motivo del abismo entre sus películas mudas y las habladas. *Candilejas* es una película sentimental, falaz, y sin embargo me encanta.

OW: Claro. Bueno, ya te lo he dicho, a ti te encanta y a mí no. La diferencia visual entre *Luces de la ciudad* y la película de Paulette Goddard es extraordinaria.

HJ: *Luces de la ciudad* sigue siendo la mejor película de Chaplin.

OW: Sin discusión. Pero la otra película es mala. A partir de ese momento cayó en picado, y tan deprisa que casi resulta reconocible... ¡*Candilejas*!

HJ: En *Candilejas* no trabajaba Paulette Goddard.

OW: No, no, la película a la que me refiero la rodó antes. Cuando yo todavía era un niño.

HJ: ¿*La quimera del oro*?

OW: No, no.

HJ: No. ¿En cuál aparecía ella? No lo recuerdo. (*Pausa.*) *Tiempos modernos* no es.

OW: ¡*Tiempos modernos*! Ésa es la película mala. Volví a verla hace mes y medio. No tiene ni una sola escena aceptable. Es tan burda, tan vulgar... No logra conmover... A Paulette llegué a conocerla bien.

HJ: ¿La conociste cuando se la chupaba a cualquiera en *Ciro's*? ¿O fue Anatole Litvak el que se metió debajo de la mesa y se lo estuvo comiendo a ella? O como fuera...

OW: Era una mujer maravillosa, pero una caja registradora viviente, ¿sabes?

HJ: Tendrías que ver la película en que Chaplin interpreta a una mujer. Se titula precisamente *La mujer*. Es un corto, de unos veinte minutos. Lleva manguito y sombrero de pieles.

OW: Como mujer era extraordinario.

HJ: Soberbio. Y tan increíble y conmovedor, y seductor, y encantador, y romántico, y gracioso. Y sexual...

OW: No era afeminado, era absolutamente femenino como intérprete. No había en él un ápice de nada masculino. Y como hombre era exactamente así, tremendamente femenino..., esa sonrisa, esa sonrisita tan femenina. De joven era tan guapo... Y no quería que nadie se percatara. Se arreglaba las pestañas. ¿Sabes cuánto tiempo lleva eso? Se propuso ser el chico más guapo del mundo, y luego se colocó ese bigotito. La vanidad forma parte del personaje. No se le pasó por la cabeza que parecía un poco repipi. Pensaba que estaba guapo, y delicado, y sensible, y el mundo entero también lo pensaba. El público aceptó el juego. A mí nunca me pareció divertido. Me parecía maravilloso. Maravilloso sí, pero divertido no. Me parecía siniestro. Por eso pensé en él para *Verdoux*. Tuve otra idea para él, con Greta Garbo, pero ninguno de los dos habría aceptado. Una farsa. Están los dos en el laberinto de Hampton Court, y él la confunde y la pierde deliberadamente.

HJ: ¿Podía la Garbo interpretar una farsa?

OW: Sí. Bueno, como actriz cómica era maravillosa. Yo no la habría ridiculizado, la habría convertido en ella misma, en la actriz distinguida que era. Primero se lo propuse a ella y luego se lo dije a él, y respondieron... No respondieron. Así que todo quedó en nada.

HJ: ¿Por qué dejó ella de actuar? ¿No sería sólo por las malas críticas?

OW: De *La mujer de las dos caras*. No, en absoluto.

HJ: Entonces, ¿no estaba preparada para el fracaso? Pues habría tenido que estarlo. Habría tenido que saber que, en algún momento, alguna de sus películas no funcionaría.

OW: No. Yo creo que se estaba haciendo mayor, y creo que odiaba la interpretación. Y creo también que estaba aguardando a tener un fracaso.

HJ: Para dejar el cine.

OW: Eso creo, sí. Yo siempre fui un admirador ferviente. Pero cuando la vi en *Grand Hotel*... Al principio creí que no era ella, que era otra actriz imitándola, burlándose de ella. El papel de bailarina no le iba en absoluto. Era una vaca de esqueleto grande. Hacía todo lo que haría una *drag queen* que quisiera imitarla, ¿sabes?

¿Te he contado alguna vez que las presenté a ella y a Marlene? Marlene se alojaba en mi casa, era mi invitada, y por alguna razón inexplicable no conocía a la Garbo, que, por otra parte, era su heroína. Conseguí que Clifton Webb organizase una fiesta para la Garbo, y así poder llevar a Marlene. En aquella época yo vivía con Rita, que no quiso ir. Ella era así, nunca quería salir a ninguna parte, prefería quedarse en casa.

De modo que Marlene y yo nos fuimos sin ella. La Garbo estaba en un estrado, justo en medio del salón, y todo el mundo tenía que acercarse y mirarla de abajo arriba. Las presenté. Dije: «Greta, no me puedo creer que todavía no os conocáis. Greta, Marlene. Marlene, Greta.» Marlene empezó a hablar atropelladamente, con entusiasmo, cosa rarísima en ella. Mirando a la Garbo, de abajo arriba, dijo: «Eres la mujer más bella que he visto en mi vida. Es un honor conocerte. Me siento muy poca cosa en tu presencia», etcétera, etcétera. Y la Garbo respondió: «Muchísimas gracias. Siguiendo...»; y se puso a hablar con otra persona. Marlene se quedó desolada.

14. «ART BUCHWALD LE TOMÓ EL PELO A RONNIE TODO LO QUE LE DIO LA GANA.»

Donde Orson ridiculiza a Ronald Reagan, explica por qué le perdió el respeto a Elia Kazan, el Zorro, y sostiene que los hombres mayores, especialmente los muy varoniles como Norman Mailer, acaban pareciéndose a sus madres judías.

ORSON WELLES: ¿Viste la otra noche el homenaje a cinco personajes célebres en el Kennedy Center?

HENRY JAGLOM: No, me lo perdí.

OW: Yo sí lo vi. Fue divertidísimo. Apareció Art Buchwald y durante siete minutos le tomó el pelo a Ronnie todo lo que le dio la gana. No contó un solo chiste que a Ronnie le hiciera gracia. Dijo: «Y, señor Reagan –ya sabes, con esa voz suya–, hoy tenemos que andarnos con cuidado, no vaya usted a tratar a las artes igual que trata a Centroamérica.» Y añadió: «Porque si el Kennedy Center se vuelve comunista, el Hollywood Bowl irá detrás.» Y los asistentes conteniendo la risa, por si el FBI hacía fotos a la salida.

HJ: ¿Y sacaban planos de Reagan, para ver su reacción?

OW: Al principio sí, y hacía muecas, pero luego ya no. Y el público, tan elegantes todos, y con una sonrisa congelada. Art es el bufón por antonomasia. Y tampoco podían cortarle. Sí, me habría gustado ver la cara de Viejos Ojos Azules, pero no había forma.

HJ: ¿Quién más acudió?

OW: Pues un grupo estupendo. Aparte de Sinatra: Kazan, Katherine Dunham, Jimmy Stewart y Virgil Thompson. Empezaron con un discurso de Reagan grabado en la Casa Blanca, en lugar de hacerle hablar allí mismo, en directo, desde el escenario o desde el palco. Le escribieron un discurso muy corto y muy gracioso, que leyó con esa habilidad suya, que puede estar muy bien. Luego habló Warren Beatty, que presentó a Kazan, y dijo que es «nuestro más importante director de cine vivo». Un discurso muy malo, y mal leído. Tenía una pinta muy mala. Si alguien pensaba que se

presentaría a la presidencia, ya puede ir descartando la idea. Katherine Dunham es la peor imitadora de bailarina que he visto nunca. Y Virgil Thompson, al que presentó John Houseman. Eso preferí no verlo. Han vivido juntos... Fueron amantes. ¿Por qué tuvo que presentarle precisamente él?

HJ: Claro, claro. ¿De verdad fueron amantes?

OW: Pues claro.

HJ: ¿Tan mayor es?

OW: Houseman tiene ochenta y un años, de lo cual me acuerdo todas las noches y me da una alegría inmensa. Todas las noches, entre punzada y punzada del reuma. Eso sí, se conserva estupendamente.

HJ: Más raro, sin embargo, es que Warren quisiera presentar a Kazan.

OW: Kazan le dio su primer papel, *Esplendor en la hierba*. ¿Por qué no fingió que no estaba en la ciudad, o algo parecido? Veo al Zorro y me pongo malo. No le puedo perdonar. No hay personas a las que tenga más inquina que aquellas de mi propio bando que actuaron como delatores. Y él fue uno de los mayores delatores a este lado del Mississippi. No soy vengativo, pero no puedo soportar a Kazan. Me pone malo. Aunque me caía bien, y me gustaba. En realidad, hasta cierto punto me sigue cayendo bien. Pero su comportamiento es inexcusable. No puedo colaborar en su homenaje, ni compartir mesa con él.

HJ: ¿No salvas nada de *La ley del silencio*?

OW: Nada. Porque es inmoral.

HJ: Pero olvida la política por un momento...

OW: Ojalá pudiera. Se rodó en un momento en que yo era muy sensible a todos esos temas, y sirvió de excusa a todos los delatores, a todas las personas que colaboraron con McCarthy, como Kazan. Es una película que glorifica la delación.

HJ: Y Budd Schulberg, el guionista, también dio algunos nombres.

OW: Pues sí. No puedo con ninguno de los dos. Luego tuvimos una ración de *Zorba el griego*. Directamente desde Broadway. Subió al escenario Tony Quinn, que no cantó ni bailó. Eso sí, se quedó plantado como diciendo: no ha habido nunca un par de huevos más grande que éste en toda Nueva York. Y entonces cuenta que adora a Kazan más que a ninguna otra persona. *Zorba el Par de Huevos*, al Zorro.

HJ: No recuerdo ahora mismo si llegaron a trabajar juntos.

OW: En ¡*Viva Zapata!* Interpretó al hermano de Zapata. Y lo hizo muy bien.

HJ: Me encanta esa película.

OW: Pero no es una buena película. Zapata era tan importante para mí que tenía una

idea muy clara de la historia que había que contar. De modo que la película me ofendió profundamente. Por su...

HJ: A mí me parece un cuento de hadas progresista.

OW: Yo entonces no era libre para apreciarla en esos términos. Pero no es una película progresista. Zapata... Te voy a contar la verdadera historia de Zapata. ¿Te he contado alguna vez cuál fue su reacción al saber que Lenin tenía dificultades? Porque, en cierto momento, Lenin dijo: «Si podemos resistir otros sesenta días, la Revolución habrá vencido. Si no, estamos perdidos.» Cuando se enteraron en México, Zapata dijo: «¿Y dónde está Lenin? Vamos a coger los caballos, cabalgamos hasta allí y le ayudamos.» Creía que Moscú estaba al otro lado de la colina.

HJ: Supongo que, bien mirado, ¡*Viva Zapata!* es otra película contra la ideología de izquierdas. Porque quien traiciona la Revolución es el archirrevolucionario, un trasunto de Lenin. De modo que el mensaje es: para terminar así, mejor que no haya revoluciones. Y *Un tranvía llamado deseo*, ¿te parece una buena película?

OW: No. Me parece que el Zorro era mejor director de teatro que de cine. Si la comparo con lo que hizo en el teatro, su obra cinematográfica no me parece demasiado buena.

HJ: ¿Y eres, al menos hasta cierto punto, comprensivo con las personas de talento, como Kazan?

OW: Deja que te cuente la historia de Emil Jannings.

HJ: Sé quién es Emil Jannings, el protagonista de *El ángel azul*, la película de Marlene. Ganó un Oscar al mejor actor por otra película, el primer Oscar que se entregó, me parece. No sólo colaboró con los nazis, sino que Joseph Goebbels le nombró «Artista del Estado».

OW: Cuando los aliados entraron en Berlín los últimos días de la guerra, él huyó a su pueblo natal, y cuando las tropas norteamericanas entraron en su pueblo buscando colaboracionistas, él salió de su casita, se plantó delante de los tanques con el Oscar en la mano y empezó a gritar: «¡*Artiste, artiste!*»

¿Sabes una cosa? El Zorro empieza a parecer un personaje secundario de una novela de Dostoievski. Se le ha alargado el rostro, como a un inquisidor de pacotilla. Subido a ese escenario parecía un pájaro terrible. El rostro que merece tener, pero con pico, con un pico... Es un pico. Un rostro que se transforma en un pico.

HJ: Mi madre decía: «Todos los viejos parecen judíos.»

OW: Y es verdad. O pareces judío o pareces irlandés, hay donde elegir. Y no tiene nada que ver con la nariz. Es la expresión de la gente pasados los sesenta. Se les queda la misma cara que a su madre judía, o que a su madre irlandesa. Le ha pasado a Mailer, que es igualito que su madre judía. Antes no parecía judío, ¡para nada!

Parecía irlandés, si es que parecía algo. Si se hubiera llamado Reilly, habrías dicho: «¡Pues claro, tenía que llamarse Reilly!» También Lenny Bernstein empieza a parecerse a su madre.

HJ: Lo vi en Nueva York hace poco. Dirigiendo...

OW: No se parecen a sus padres, se parecen a sus madres. En realidad, Lenny... Quiero decir, ahora hace esa floritura con la batuta, desde hace un par años.

HJ: ¿Y levanta el dedo meñique?

OW: Continuamente. Pero ya no da esos saltos que daba antes. Es como si le estuviera diciendo al mundo que todavía puede saltar, aunque ya no despegue del suelo. Porque ¡despegaba del suelo!

HJ: Era extraordinario. Estuve en un concierto en el Carnegie Hall y empezó él, tocando a Chopin. Y empezó a llorar en mitad de la pieza. No le había visto llorar, pero lloró, simplemente lloró.

OW: Sí, es muy emotivo... Sinceramente emotivo.

HJ: Fue conmovedor. En cierto sentido, la música ganó fuerza. Es tan teatral... ¿Será consciente? Tiene que serlo.

OW: Pues claro que es consciente. Habría podido contener las lágrimas. Es un actor. Le conozco desde que empezó.

HJ: Sigue siendo maravillosamente guapo.

OW: Ya no tanto. Cada día se parece más a su madre. Los dos últimos años han sido crueles con él. Ahora se parece una barbaridad a la vieja dama, ¿sabes? Pero se ha cortado el pelo, para no parecerse a ella.

HJ: Pero el truco no funciona.

OW: No. Con el pelo corto se parece un poco menos a su madre, pero un poco más a Gertrude Stein. Es el cruel destino de todos los hombres, y, en particular, de los muy viriles. Ahí radica la crueldad, ¿comprendes? Le miras y lo imaginas con un vestido, ¿comprendes...? Ah, ¡Kiki!

HJ: ¿Qué pasa?

OW: Kiki, que no sabe comportarse.

HJ: ¿Se ha tirado un pedo?

OW: Oh, sí. ¡Oh, sí! Puaj, es asqueroso.

CAMARERO: ¿Les traigo ya el postre?

HJ: *(Al camarero.)* No hemos sido nosotros, ha sido el perro. Preferimos que lo sepa usted.

OW: No nos traiga el postre por lo menos hasta dentro de un par de minutos.

HJ: ¡Oooh! El olor llega hasta aquí.

OW: Esto sí que es auténtico... Como la guerra atómica. Buf, chica, ¡menuda peste!

HJ: Conviene tener perro, por si se te escapa un hueso alguna vez.

OW: En el siglo XVIII siempre había un perro.

HJ: Pero ¿por esa razón?

OW: Sí. ¿Conoces ese cuento de *Las mil y una noches*?

HJ: No.

OW: Un día, un hombre se dirige a una boda, a la boda más importante del pueblo. Todo el mundo exhibe sus mejores modales y se porta estupendamente. Pero justo cuando el mulá está a punto de dar sus bendiciones a los novios y reina un silencio solemne, aquel hombre suelta el pedo más sonoro que se haya oído jamás. Le da tanta vergüenza que sale corriendo, roba un camello y huye del pueblo, abandona el reino, y no se detiene hasta llegar a los confines del mundo. Se queda a vivir allí, pasan los años y prospera. Y por fin, cuando ya es un hombre muy muy rico, organiza una gran caravana y regresa a su pueblo. Y cuando está a punto de llegar, pasa cerca de dos mujeres que están trabajando en el campo y una de ellas levanta la vista y le dice a la otra: «Mira, ahí está el hombre que se tiró el pedo en la boda.»

HJ: ¡Ay, Dios!

Segunda parte

1984-1985



Welles y Jaglom en *Alguien a quien amar*, la última aparición de Orson Welles en el cine.

«Yo actuaba como si todo le fuera a ir estupendamente. Necesitaba hacerlo para sentirme bien, para lograr que él se sintiera bien, y, con un poco de suerte, para conseguir que algún productor o alguna combinación de productores, o financieros, o quienesquiera, le proporcionaran el dinero que necesitaba para trabajar, para vivir. Yo me engañaba, nos engañaba a los dos, con la esperanza de engañarlos también a ellos y hacer realidad una profecía autocumplida. Le decía que había cerrado tratos, que ya sólo hacía falta para tal proyecto o para tal otro coger un avión y firmar. Y no era cierto. No me lo inventaba todo, pero donde sólo había ilusiones, suposiciones y proyectos, yo hacía que parecieran realidades al alcance de la mano.»

HENRY JAGLOM, correo electrónico del 8 de junio de 2012

15. «EL ÚNICO MOMENTO EN QUE HE SIDO UNA AUTÉNTICA ESTRELLA.»

1984

Donde Orson recuerda que el director Carol Reed le quería para interpretar *El tercer hombre*, reflexiona sobre la carrera de Joseph Cotten y se pregunta a qué viene tanto entusiasmo por Alfred Hitchcock.

ORSON WELLES: ¿Ya estás comiendo? Tienes la boca llena, es una visión de lo más asquerosa.

HENRY JAGLOM: ¿Qué tal estás? Llegas tarde. Por eso he pedido ya.

OW: Estoy enfadado, por las cosas que pasan en mi casa. Ya sabes, esas tonterías que padecemos las personas que vivimos más de lo que deberíamos. Todas las noches tengo que ponerme un aparato en la pierna, y necesito ayuda para quitármelo. Estaban todos dormidos y yo solo no he podido quitarme el aparato. He tenido que luchar con todas mis fuerzas para sacarme el maldito artilugio. ¡Durante cuarenta minutos! Casi me quedo sin aire de la rabia que me ha entrado, una rabia sencilla, tranquila, doméstica.

HJ: Anoche estuve viendo *El tercer hombre*. Creo que Carol Reed no ha hecho ninguna película que esté a su altura.

OW: Pues yo creo que *Larga es la noche* se le acerca mucho.

HJ: Es una buena película, pero la interpretación de James Mason flojea un poco.

OW: Ya. A Carol, Mason no le gustaba demasiado. Me desaconsejó que le contratase para una de mis películas. Me dijo: «Le faltan matices. En *Larga es la noche* me volvió loco. No llega. Tiene una tesitura algo limitada.» Y yo me fié, porque era un estupendo director de actores. Le encantaban los actores.

HJ: Cuanto más te fijas en la interpretación de Mason...

OW: ... menos te gusta.

HJ: El personaje de Harry Lime te sentaba como un guante.

OW: La película es buenísima. Alida Valli..., chico, era genial. Era austriaca, ¿lo sabías? Aunque pasó su infancia en Italia. Y empezó en el cine muy joven.

HJ: ¿Qué fue de ella?

OW: Era la estrella más rutilante de Europa. Famosísima en el periodo fascista, y en la guerra. En Roma. Luego, Selznick la contrató, y acabó con ella. La trajo a Estados Unidos, intentó hacer de ella una gran estrella. Quería convertirla en la nueva Ingrid Bergman y la metió en tres...

HJ: ¿Después de *El tercer hombre*?

OW: No. *El tercer hombre* lo rodó entremedias. A ella y a [Joseph] Cotten se los cedió a Alex Korda, el productor. Alex quería a dos actores norteamericanos famosos aparte de mí para vender la película, así que hizo un trato con Selznick: le dio los derechos de distribución en Estados Unidos. Pero es la única buena película de Alida en Estados Unidos. Las demás son infumables.

HJ: ¿Qué más hizo?

OW: Una espantosa película sobre juicios de Hitchcock, *El proceso Paradine*. Y otra cosa también infumable. Volvió a Europa y nadie quería contratarla. Decían: «Si fracasó en Hollywood, no puede ser buena.» Después se limitó a hacer apariciones especiales. Nunca debió venir a Estados Unidos.

HJ: Carol Reed no te había dirigido nunca. ¿Fuiste su primera opción?

OW: Sí. Selznick se negaba. Era un estúpido. Quería a Noël Coward. Noël le tenía muy impresionado, y yo no. Noël era un poco misterioso, y a mí no me soportaba.

HJ: Claro, porque le echabas a perder todos sus juegos.

OW: Alex se plantó, decía que ese papel tenía que ser para mí, y se plantó también con Gregg Toland. Yo cogí el Orient Express en Venecia –o en París, ya no me acuerdo– y llegué a la mañana siguiente a Viena, a eso de las ocho, con mi propio vestuario. Me llevaron directamente a la noria y a las nueve en punto ya habíamos terminado la escena. Luego estuvimos rodando otros seis días, cinco en Viena y uno en Londres. Carol rodaba con tres unidades simultáneamente, porque necesitaba una unidad para cada secuencia importante, y donde en la película salen cuatro manzanas de Viena de noche, hacía falta tener al menos otra unidad en otra parte de la ciudad. La tercera unidad rodaba en las alcantarillas. Por eso terminamos la película tan pronto.

HJ: Tú no apareces prácticamente hasta el final.

OW: No. Todos los personajes hablan de Harry Lime, pero yo no aparezco hasta el último rollo.

HJ: No, no, apareces antes.

OW: No, no salgo hasta el último rollo.

HJ: No.

OW: Aparezco una sola vez, pero no intervengo, en el rollo anterior. Estoy en sombras, y la luz me da de repente cuando abren una ventana. Jo Cotten ve el gato sentado en mi pie. Es la mejor introducción de un personaje que se haya visto jamás. La rodamos en Viena, pero no en la localización auténtica. Carol hizo construir un pequeño plató sólo para ese momento. Rodábamos una toma todos los días, al final de la jornada, hacia la puesta de sol. Luego revelábamos la película, la veíamos y Carol decía: «Todavía no»; y al día siguiente volvíamos a rodar esa toma. Hasta que salió perfecta.

HJ: ¿Cuánto hay de Graham Greene en *El tercer hombre*, y cuánto de Korda?

OW: Los verdaderos autores de esa película son Carol Reed y Korda. La aportación de Greene no se la puede comparar. Su autoría se ha exagerado mucho. Fue a Alex a quien se le ocurrió la trama.

HJ: ¿En serio? Pues todo el mundo da por hecho que Graham Greene escribió la novela y luego la adaptaron. Por cierto, ¿la adaptación no es de Graham Greene?

OW: La idea fue de Korda, que le dijo a Greene: «Escribe una película que transcurra después de la guerra en alguna ciudad bombardeada, en una ciudad de pesadilla donde haya mercado negro y esas cosas.» Greene escribió un primer borrador del guión y Carol hizo el resto. Ahí tienes un ejemplo de un productor haciendo de productor. Carol merece mucho más reconocimiento del que se le ha dado. Graham escribió la novela *después* del rodaje. Además, él concebía el personaje como tantos otros de sus novelas, uno de esos hombres amargados, vacíos, quemados. Yo tenía una idea totalmente distinta.

HJ: Tal vez por eso Selznick pensó en Noël Coward.

OW: Tal vez. Pero yo le dije: «No, tiene que ser alguien fascinante. Hay que entender que tiene a la ciudad en sus manos.» Carol estuvo de acuerdo y cambió el personaje por completo. El Harry Lime de Greene no tenía nada que ver con el que yo interpreté. Además, yo escribí todos y cada uno de sus diálogos..., de mis diálogos. Porque Carol así lo quiso. Incluido el del «reloj de cuco».

HJ: Lo recuerdo perfectamente: «Italia estuvo treinta años gobernada por los Borgia, y hubo guerras, terror, asesinatos y derramamiento de sangre, pero también aparecieron Leonardo da Vinci, Miguel Ángel y el Renacimiento. En Suiza llevan quinientos años de paz, democracia y amor fraternal, y ¿qué ha salido de todo ello? El reloj de cuco.»

OW: He de admitir que no es del todo verdad, porque el reloj de cuco lo inventaron en la Selva Negra, que no está en Suiza. Y yo lo sabía perfectamente cuando escribí ese diálogo. ¡Me mandaron muchas cartas desde Suiza!

HJ: Toda una generación de suizos te odia por ese diálogo.

OW: Pero fingen que es gracioso. ¿Sabes cómo se ríen los suizos cuando quieren demostrarte que tienen sentido del humor? Igual que los suecos. «¡Jo jo jo! ¡Jo jo jo! –se carcajean–. Ese chiste tuyo del reloj de cuco... ¿Sabías que el reloj de cuco no se inventó en Suiza?» Y yo respondo: «Lo sé, lo sé.» Es una de las mayores mentiras que ha dado el cine sólo para provocar la risa. Aquella mañana me acerqué a Carol y le enseñé el diálogo. Le pareció bien, y rodamos la escena.

HJ: Pero Greene aparece en los títulos de crédito. ¿Os dio algún problema? ¿Puso algún impedimento a que tú mismo escribieses tus diálogos?

OW: No. Porque no se tomaba la película en serio. No era una obra de «Graham Greene», ¿comprendes? Para la escena de la noria me dio una frase a última hora, se suponía que tenía que decirla al llegar al punto más alto: «Mira a esas personas de ahí. Desde aquí parecen hormigas.» Es casi imposible encontrar mayor cliché.

HJ: ¿Cuánto de Korda hay en *El tercer hombre* y cuanto de Reed?

OW: La película está llena de las ideas de todos; las fuimos aportando en el rodaje. Porque Carol era de esas personas que no se sienten amenazadas por las aportaciones de los demás. Un director maravilloso. Lo adoro.

HJ: ¿Cómo recibió el público la película?

OW: En Europa tuvo mucha mejor acogida que aquí. Ninguna otra película había tenido tanto éxito desde la guerra. Los europeos la entendieron, los norteamericanos no. Habían pasado un infierno: la guerra, el cinismo, el mercado negro, todo eso. Harry Lime era la encarnación de su pasado, de su lado oscuro y en cierto modo atractivo, ¿comprendes?

No te puedes imaginar lo que supuso aquella película. Fue una locura. Cuando entraba en un restaurante, se volvían locos. Si me alojaba en un hotel, tenían que llamar a la policía para tranquilizar a los fans. El único momento en que he sido una auténtica estrella..., una superestrella, paraban el tráfico para verme. El mejor papel jamás escrito para un actor. De no haber estado inmerso en la conclusión de *Otelo*, habría podido hacer una carrera entera sólo gracias a esa película. Recibí infinidad de ofertas. Para cuando terminé *Otelo*, la fiebre ya había pasado, ¿comprendes?

Y luego, después de aquel enorme éxito en Europa, *El tercer hombre* llega a Estados Unidos, en versión de Selznick. Los títulos decían: «David O. Selznick presenta *El tercer hombre*. Producido por David O. Selznick.»

HJ: Otra vez Chaplin.

OW: Me llevé a Alex y a David a cenar una noche en París, justo después del estreno, y Alex dijo: «Querido David, he visto los títulos de crédito de las copias que se proyectan en Estados Unidos.» Y David empezó a farfullar, a desviar la mirada: «Bueno, ya sabes que...» Alex dijo: «Sólo espero que la muerte no me encuentre a mí antes que a ti.» «¿Qué quieres decir?», preguntó David. «Para que no entres una noche en el cementerio y borres el nombre de mi tumba.»

Cuando me nominaron como mejor actor por *El tercer hombre*, estaba a pocas horas de Cannes, en Italia. Alex me llamó por teléfono y me dijo: «Si te vienes a Cannes, te dan el premio.» Porque así funcionan las cosas. Yo respondí: «Y si me quedo aquí ¿no me dan el premio?» Y él respondió: «Si no vienes, tendrán que dárselo a Eddie Robinson, porque él se ha pasado aquí las dos semanas enteras.» Yo no quise creerle. Pero luego hablé con [Robert] Fabre Le Bret, que era el presidente del festival en aquella época, y me dijo: «Sí, si vienes te lo damos. Si no vienes...» Yo respondí: «Dádselo a él», y no fui. Y le dieron el premio a Eddie Robinson.

HJ: Joseph Cotten está asombroso.

OW: Era muy bueno.

HJ: A mí nunca me gustó demasiado, excepto en *Kane* y *El cuarto mandamiento*.

OW: *La sombra de una duda*. En esa película está soberbio.

HJ: ¡Oh, Dios mío! Es verdad. Me olvidaba.

OW: Es la única buena película de Hitchcock en Estados Unidos. Él mismo decía que era la mejor. Las películas que Hitchcock rodó en Inglaterra son mejores que las que hizo en Estados Unidos, las primeras, como *39 escalones*. Oh, Dios mío, qué obra maestra. Esas películas, además, tienen encanto, el pequeño encanto de lo extranjero, porque aquí no conocíamos a los actores. Pero nunca he entendido el culto a Hitchcock. Particularmente en lo que se refiere a sus últimas películas norteamericanas. No reconozco en ellas al mismo director.

HJ: Decidió hacerse popular.

OW: Egotismo y pereza. Esas películas están iluminadas como las series de televisión. Cuando empezó a utilizar el color, dejó de mirar a través de la cámara. La otra noche vi una de las peores películas que he visto en mi vida. Esa donde Jimmy Stewart se pasa hora y media mirando por la ventana.

HJ: *La ventana indiscreta*.

OW: Es una tontería de principio a fin. Hay una falta de sensibilidad absoluta sobre lo que podría ser una historia sobre voyeurismo. Te voy a decir qué me parece increíble: descubrir que Jimmy Stewart puede ser mal actor, pero malo de solemnidad. Hasta Grace Kelly está mejor que él, que está sobreactuado. No deja de mirar a la izquierda. La peor interpretación de su carrera. Pero, claro, Hitch tenía el

mundo a sus pies, así que los actores pensaban: «Haz lo que él dice y saldrá bien.»

HJ: Si esa película te parece mala, tiene otra espantosa, con Jimmy Stewart y Kim Novak.

OW: *Vértigo*. Ésa es peor.

HJ: Y también está la otra... ¿Cuál era la otra? Ah, sí, esa comedia tan elogiada: *Pero... ¿quién mató a Harry?*

OW: Para entonces estaba senil.

HJ: No, no estaba senil. Esa película es anterior.

OW: Yo creo que estaba senil mucho antes de morir. Estabas hablando con él y se quedaba dormido. Jo me invitó una vez a cenar a su casa, y me dijo que también iría Hitchcock. Acepté porque Jo era amigo suyo, no porque me pareciera una persona interesante. La primera vez que vino a Estados Unidos fui a buscarle y le llevé a comer al 21.

HJ: En aquel entonces debía de ser muy distinto.

OW: No, tampoco entonces era demasiado interesante. Me llevé una decepción.

HJ: Mira, me estoy acordando de una película de Jo que seguro que aborreces. Una con Jennifer Jones.

OW: *Jennie*. Jo y yo nos reímos mucho cuando la estaba rodando.

HJ: Jennifer Jones no sabía actuar, ¿no te parece?

OW: No sabía, no. Era un caso perdido. Y la pobre chica, además, está loca, ¿sabes? Algo no le funciona aquí dentro.

HJ: Bueno, ¿y cómo estabas tan seguro de que Reed conseguiría de Cotten una interpretación tan magnífica?

OW: Porque a mí Jo me parecía maravilloso.

HJ: ¿Le habías visto algo especial?

OW: No, no. ¡Habíamos trabajado juntos en el teatro muchos años! Era un gran actor de comedia. Su personaje era divertido, y eso le iba a Jo como anillo al dedo. Como actor cómico era brillante, ¡brillante! El problema con Jo es que nunca fue un galán romántico. Era un actor de carácter. No era, ni por lo más remoto, un galán, un protagonista, y en Hollywood sólo le dieron papeles de galán. Parecía encorsetado, de madera: incómodo. Y no porque fuera mal actor, sino porque le daban papeles que no estaban dentro de su registro. Era atractivo y daba la impresión de poder interpretar a un galán, por eso se le encasilló en ese papel. Además, en Broadway tuvo un éxito enorme con *Historias de Filadelfia*, y pensaron que en cine sucedería lo mismo. Lo que dio impulso a la carrera de Jo no fue *Ciudadano Kane*, sino *Historias de*

Filadelfia. Selznick se fijó en él y dijo: «Haremos de él otro Cary Grant.» Pero nadie volvió a escribirle un papel como ése, ¿comprendes? Estuvo toda su carrera haciendo lo que no podía hacer.

HJ: ¿Era consciente de que esos papeles no le iban bien?

OW: No. Y si lo era, nunca me lo confesó. En cualquier caso, ¿por qué iba a ser consciente? Triunfó. Acuérdate, era jugador de fútbol americano profesional, y luego se hizo regidor del Belasco, y a continuación actor radiofónico. Yo le conocí en la radio, en un programa llamado *School of the Air*. Era un programa matinal para niños, nos pagaban treinta y dos dólares a la semana. De eso vivíamos, ¡aunque estábamos casados! Pero un día después de una emisión nos separaron. Aquel día el programa trataba de los Juegos Olímpicos. Y decíamos cosas como: «A ver, a ver tu jabalina... Es, con diferencia, la más larga de Atenas.» Nos partíamos de risa. De modo que nos separaron. Dijeron que no podíamos coincidir en la misma emisión, y a partir de entonces pasamos a trabajar en días alternos, y a ganar treinta y dos dólares cada quince días.

Luego yo participé en otro programa, *Big Sister*. ¡Dios, me encantaba! Hacía de caradura, me pasaba todo el rato junto a una chica en el asiento de atrás. Y la pregunta era: ¿conseguiré tirársela? Y así tres meses. Nadie ha estado nunca tanto tiempo en el asiento de atrás. Hacíamos dos emisiones, una por la mañana, a las diez, y otra por la tarde, por las zonas horarias. Un día estaba yo en la peluquería y oí, de pronto, la sintonía del programa, y a Martin Gabel interpretando mi papel. ¡Me había olvidado por completo de la segunda emisión! Me echaron. Pero pronto tuve mi propio programa, y, poco después, mi propio teatro.

HJ: ¿Qué pasó con Cotten cuando tú triunfaste?

OW: Fue una época complicada para mí, al menos como amigo, porque, de repente, ganaba una fortuna. Jo continuaba con aquel salario bajísimo y yo me estaba haciendo rico. Me sentía incómodo, porque se estaba quedando atrás. Yo tenía una casa en el campo, un Rolls Royce con chófer, y Jo seguía en el mismo sitio. Así que le ayudé; un favor que muchos se habrían tomado mal y no habrían sabido perdonar. Pero a él no le importó, todo lo contrario. Era yo quien me sentía incómodo. Así que, cuando triunfó con *Historias de Filadelfia* en el teatro, yo me alegré muchísimo, porque la distancia entre nosotros se redujo.

HJ: En mi opinión, quien triunfa siempre lo pasa peor.

16. «DIOS ME LIBRE DE MIS AMIGOS.»

Donde Orson defiende su reputación, recuerda la importancia de contar con actores desconocidos en *Kane* y afirma que nunca rodaba planos para «cubrirse» –porque así el estudio no podía intervenir en el montaje–, aunque eso no impidiera que la RKO mutilase *El cuarto mandamiento*.

HENRY JAGLOM: Hace poco volví a ver *Otelo* en Nueva York, en el Thalia, un cine del Upper West Side. El público se puso en pie y aplaudió. Adolescentes, chicos menores de treinta, hombres y mujeres menores de cuarenta. Fue estupendo. Ha envejecido bien, cosa que no ocurre con tantísimas películas basadas en obras de Shakespeare. Y es por tu forma de abordarla. No es una película histórica de los años cincuenta ni de los años sesenta. Ya sé que por eso no te gusta, por ejemplo, Brando en *Julio César*, porque la película parece hecha...

ORSON WELLES: Por la Metro en 1950, sí.

HJ: Las togas, los peinados, el maquillaje...

OW: Demasiado Max Factor.

HJ: Exactamente. Pero tú sitúas *Otelo* en una tierra ancestral imaginaria y...

OW: Porque pasa una cosa muy curiosa con las películas históricas. Casi puedes ver el remolque-restaurante al lado del plató.

HJ: Tendrías que volver a ver *Otelo*. Te sentirías muy orgulloso.

OW: Prefiero que tú me cuentes lo buena que es.

HJ: Claro. Si la vieras, descubrirías muchos detalles que no te gustan.

OW: De momento recuerdo algo que nunca me gustó: la primera secuencia, en Venecia, después de los títulos. Me parece que no tiene la misma fuerza que el resto de la película. Y es porque nos quedamos sin pasta. Es el rollo del «No hay pasta». La película está bien a partir del momento en que pisamos Chipre.

HJ: Están poniendo una telenovela... *All My Children*, ¿la has visto? Sale una de las actrices de *Ciudadano Kane*.

OW: ¿Quién?

HJ: La que hacía de Emily, la primera mujer de Kane, Ruth Warrick. Es mala hasta decir basta.

OW: Le iba bien el papel de Emily. Y yo soy de esos directores que piensan que si les va bien un papel, lo pueden interpretar. Particularmente cuando es un papel pequeño.

HJ: La escena del desayuno es mi favorita. Ahí estaba maravillosa.

OW: Lo estaba.

HJ: Maravillosa. Una vez montada la escena, naturalmente.

OW: No había nada que montar. Montábamos en rodaje. Después de cada plano, me cambiaban el maquillaje, a ella le cambiaban el vestido, y rodábamos la siguiente frase. Habíamos ensayado previamente. Poco podíamos manipular después. No movimos la cámara de su sitio en ningún momento. La apagábamos, y a esperar.

HJ: ¿No rodabas planos generales?

OW: No he rodado un plano general en mi vida. Gregg me dijo que Jack Ford no lo hacía, así que yo tampoco quise hacerlo. Cortaba donde quería el siguiente plano. Nunca he rodado un plano general y a continuación los planos cortos.

HJ: ¿Ibas cortando y rodabas los planos cortos?

OW: Sí, iba cortando. No dejaba película sobrante para luego poder jugar en la sala de montaje.

HJ: ¿Cómo sabías qué planos te harían falta?

OW: Pensaba cómo quería planificar la secuencia y tomaba decisiones; siempre de antemano. Y cuando no sabía lo que quería, rodaba varios planos distintos. Pero nunca un plano general. Nunca me he cubierto.

HJ: Para que el estudio no pudiera luego meter mano a la película, prescindir de ti a la hora de montar...

OW: Que es precisamente la razón que me dio Jack Ford: «¿Qué pueden hacer? No pueden cambiar nada, no tienen alternativas.»

HJ: ¿Por eso él tampoco rodaba planos generales?

OW: Exacto. Aunque él sí tenía montador. Jack no editaba sus películas. Nunca le interesó. No le daba importancia.

HJ: ¿Cuánto tiempo tardasteis en rodar la escena del desayuno?

OW: Menos de un día. Empezamos por la mañana y creo recordar que terminamos a

eso de las tres de la tarde. Porque no había cambios de luz, ¿comprendes? O muy leves. Ruth era una mujer maravillosa. Y de joven era muy sexy.

HJ: A mí no me lo parece. Además, tú tampoco quisiste subrayarlo.

OW: No. Entonces no me daba cuenta. Me percaté un par de años más tarde, un día que vino a visitarme al plató.

HJ: ¿No notaste lo atractiva que era cuando trabajaste con ella?

OW: No, no me lo permití. Nunca me lo he permitido.

HJ: Muy astuto. No es momento para distracciones.

OW: No. Y mucho menos si da la casualidad de que triunfas. Porque si triunfas, te ganas la enemistad de todos: las demás actrices, sus amigos...

HJ: Dorothy Comingore, otra cara nueva, estaba estupenda como Susan Alexander, la amante de Kane y su segunda mujer, el personaje basado en Marion Davies. ¿De dónde la sacaste?

OW: Chaplin me habló de ella.

HJ: ¿Qué estaba haciendo?

OW: Nada. Chaplin simplemente la encontró. La vio en alguna obrita, no sé. Nos costó mucho que cantase «Come and Go». Fue una interpretación muy elaborada. En cada toma le rociábamos la garganta con un producto químico algo peligroso, para enronquecerle la voz. ¿Te acuerdas de que también aparecía joven y cantaba...? Pues ésa era su voz. Luego, cuando envejece, fue cosa de la química. La escena del nightclub, donde canta, fue la primera que rodé en mi vida. Por esa escena empezamos la película.

HJ: ¿Ésa fue la primera escena que rodaste? ¿Cuando Susan ya es mayor y le rociabais la garganta con un espray?

OW: Sí, empezamos por esa escena. Porque ya teníamos el plató del club, lo habían construido para una película de serie B. Fingimos que estábamos haciendo pruebas de rodaje, para que yo pudiera practicar. Y así estuvimos diez o doce días.

HJ: ¡Fantástico! Y aprendiste todo lo que necesitabas.

OW: Sí.

HJ: Y, luego, ¿cuántos de aquellos planos quedaron en la película?

OW: Todos. En realidad sí estábamos rodando la película. Lo de las pruebas era una argucia. No estábamos haciendo ninguna prueba. La idea fue de Gregg. Pero cometí un error. Me atasqué por un error horrible de casting que me dejó desolado. Porque ninguna de las caras que aparecían en la película había aparecido antes en el cine, pero para la escena del club me trajeron a un camarero de Nueva York que llevaba

veinte años trabajando en el cine y había salido en un sinfín de películas. Echó a perder por completo mi sueño de absoluta...

HJ: No lo recuerdo.

OW: No, claro que no. Pero si hubieras ido al cine en aquella época, le habrías reconocido. Aquel hombre era *el* camarero, ¿comprendes?

HJ: El camarero de la RKO.

OW: No, no sólo de la RKO, el camarero de todos los estudios.

HJ: Bueno, y ¿qué fue de Comingore?

OW: Durante dos o tres años rechazó todos los papeles que le ofrecían en espera de alguno como el de Susan Alexander. Pero ya sabes, son papeles que no te ofrecen muy a menudo.

HJ: En cierto sentido es lo peor que le puede ocurrir a un actor, que le den un papel así al comienzo de su carrera, ¿verdad?

OW: Es el viejo, el antiquísimo problema del mundo del espectáculo. Triunfas como camarero, y nadie te contrata para hacer de gángster. A todo el mundo le gustó el trabajo de Dorothy en *Kane*, así que se encontraba en muy buena posición. Poseía ese pathos susceptible de transformarse en amargura y resentimiento, ese pathos que procede de la inseguridad y la vulgaridad. ¿Sabes? Terminaron arrestándola por ejercer la prostitución. Iba buscando clientes por los bares. Una historia trágica.

HJ: Recuerdo que se casó con el guionista Richard Collins, que luego confesó ante el Comité de Actividades Antiamericanas que se había divorciado de ella porque se negaba a dar nombres. Entró en la lista negra en 1951, y fue el fin de su carrera.

OW: Hablando de Ruth Warrick... Ayer me entrevistó David Hartman, vía satélite, para *Good Morning America*. Y también a Ruth y a Paul Stewart. Dios me libre de mis amigos.

HJ: Stewart interpretó a Raymond, el escurridizo mayordomo de *Kane*, ¿no?

OW: Sí. Le dijo a Hartman cuánto costó la película. Y se equivocó, naturalmente. Hablaba como si hubiera sido el productor asociado, cuando sólo estuvo contratado una semana como actor. Y Ruth Warrick hablaba de mí como si yo fuera el personaje más grande de la humanidad después de Jesucristo y pudiera andar sobre las aguas. Yo intentaba cerrarle la boca, porque estaba echando a perder el programa. Luego, al terminar, me regaló su libro, donde ha escrito cosas estupendas de mí, como: «Era maravilloso con todos los actores. Todos le queríamos. Éramos una auténtica familia... Fue increíble con todos. Con todos menos con Dorothy Comingore. A ella la trató fatal.» Le dije: «Eso te lo has inventado.» Porque con ella apenas tuve trato, mientras que Dorothy y yo fuimos grandes amigos. Según ella, sin embargo, fui cruel

con Dorothy. Pero, en fin, así hablan las actrices de otras actrices con las que han compartido rodaje. Y no queda ahí la cosa. Un poco más adelante escribe que yo dejé colgado *El cuarto mandamiento*, que lo estábamos editando y me largué a Sudamérica para rodar *Estambul*, donde también participó ella, e *It's All True*. Y que yo me había lanzado a una carrera de despilfarro que... Y dice: «Pobre Orson.» En realidad, me marché a Sudamérica al poco tiempo de Pearl Harbor, y porque me mandó Nelson Rockefeller, a quien Roosevelt había nombrado jefe del Departamento de Asuntos Interamericanos. De modo que ahí tenemos a Ruth Warrick dorándome la píldora en un programa de televisión y luego regalándome su libro con dedicatoria. Lo más interesante de ese libro es que probablemente el lector se lleve la impresión de que esa mujer y yo fuimos amantes. Sólo le falta decirlo así, tal cual.

No sé cuántas formas habrá de dirigir una película, pero digamos que hay cien. Y resulta que la mía consiste en hacer el amor a los actores y al equipo, a todos. Pero si no voy a presentarme a las elecciones, si no pretendo hacerme el simpático con nadie..., y, sin embargo, enamoro a los actores. Y luego, cuando ya no trabajan para mí, se sienten abandonados, como si les hubiera traicionado.

HJ: ¿Sabes si los últimos rollos de *El cuarto mandamiento* se conservan en alguna parte? ¿Qué crees?

OW: Alguien me dijo que había encontrado la secuencia de la casa de huéspedes con Aggie [Moorehead] y Jo, pero nunca me he preocupado de buscarla.

HJ: ¿Cuántos rollos se perdieron?

OW: La película habría durado otros quince minutos.

HJ: ¿Sabes que Z Channel ha pedido permiso para proyectarla sin los cambios de la RKO?

OW: Rodamos un rollo entero sin cortes: la escena de la fiesta. La RKO cortó dos minutos hacia la mitad, porque no hacían avanzar la historia; una cosita sobre las aceitunas y que la sociedad todavía no estaba acostumbrada a ellas. Un corte justo en mitad de un plano de un rollo de duración. Está hecho con mucha habilidad, eso sí, muy bien encajado, pero antes la secuencia era mucho mejor. Y, por supuesto, es imposible encontrar esos dos minutos. Me da un poco de pena, ¿sabes? Porque lo rodé antes que Hitchcock en *La soga*. El primer rollo de la historia del cine rodado sin un solo corte pertenece a *El cuarto mandamiento*.

HJ: ¿Y fue ése el único cambio aparte de los del final?

OW: No, hubo más, pero pocos: al principio y hacia la mitad. Sólo querían cambiar la trama cuando se volvía más sombría. No me acuerdo cuándo exactamente, pero encontré la carta que me mandó George Schaefer después del preestreno de Pomona, donde el público se rió al ver a Agnes Moorehead. Cortaron la mitad de su escena porque el público se partía de risa.

HJ: Ya, por una proyección con público en mitad de ninguna parte ante el típico espectador de las películas de Esther Williams.

OW: Schaefer dijo: «Tiene que ser más comercial.» Pobre hombre, estaba entre la espada y la pared.

HJ: Y añadieron un nuevo final.

OW: Por cierto, han publicado otro libro sobre *Kane*. Me llegó el otro día. Hay artículos y reseñas de la época del estreno. Y me he dado cuenta de que siempre he citado mal el comentario de O'Hara. No dijo «No sólo es la mejor película que se ha rodado nunca, es la mejor película que se rodará jamás.»

HJ: ¿En serio?

OW: En serio. Su comentario no fue tan elogioso. Yo lo había mejorado. Dijo: «Es la mejor película que se ha rodado nunca, y Orson Welles el mejor actor vivo.» Ya sé por qué cambié la cita. Porque la otra frase la dijo en mi presencia, en el Stork Club, delante de otras personas. Yo lo mezclé con la reseña. Así funciona la cabeza.

17. «PUEDO DEFENDER TODOS LOS PUNTOS DE VISTA.»

Donde Orson aguarda la respuesta de Jack Nicholson, piensa cómo financiar *Lear*, explica por qué ya no desprecia a los colaboracionistas y cómo conoció a Oswald Mosley, y recuerda que el general Charles de Gaulle era valiente pero tonto y presuntuoso.

HENRY JAGLOM: He hablado con Jack sobre *The Big Brass Ring*. Estaba en Aspen con Bob Rafelson. Le pregunté: «¿Ya has leído el guión?», y él dijo: «No», pero parecía contento, aunque no añadió nada más. Dijo «No», simplemente. Evidentemente, lo tiene en su agenda. No sé cuándo lo leerá. Cruzo los dedos. Jack me tiene preocupado. Él es el último. Aunque diga que sí, no querrá reducir su caché... ¿Hay noticias de *Lear*?

ORSON WELLES: Sólo para que te mantengas alerta ante lo que pueda surgir, ahora son los franceses los que llaman a la puerta. El tipo ese me escribe un telegrama casi a diario. «Si queréis, nosotros os damos un millón de dólares, y también podemos buscar acuerdos con otros productores. Lo que vosotros queráis.» ¡Un millón de dólares! Y me suplica que lo acepte. Me lo suplica, por telegrama.

HJ: Al fin y al cabo te han otorgado la Légion d'Honneur. ¿Viste a [James] Cagney recibiendo la Medalla Presidencial a la Libertad de manos de Ronnie?

OW: No parecía muy contento. Más bien como si le hubieran sacado a rastras de la cama. Es muy difícil que te den un premio en una república. En realidad, las condecoraciones son cosa de los reyes. Son como los títulos nobiliarios. Hace falta un señor con corona. Lo único que da cierto sentido a la Légion d'Honneur es que es antigua. Se remonta a Napoleón. Napoleón era extraordinariamente inteligente, percibió la necesidad de crear una nueva aristocracia. Ése es el motivo de que instaurase la Légion d'Honneur. Conocía bien a sus franceses.

HJ: Jerry Lewis y tú sois los dos únicos actores norteamericanos a los que los franceses han honrado con esa medalla. Recuerdo cuando dijiste: «Hablan bien de ti, pero luego te fijas en qué otras cosas les gustan, y la distinción pierde todo su valor.» Jerry Lewis ha recibido todos los premios imaginables.

OW: Sí, todos los que me han dado a mí. Y con mucha publicidad. Yo no he recibido

apenas. Pero el presidente no le ha concedido ningún premio.

HJ: Probablemente sea por esa Légion d'Honneur, por tu Légion d'Honneur, probablemente, por lo que los franceses reaccionan por fin a tu *Lear*.

OW: Sí. Ansían ser los mecenas que lo hagan realidad. Dicen que harán todo lo posible. Yo les he respondido: «Hay dos papeles para actores franceses: el rey de Francia y el duque de Borgoña; pero tienen que saber inglés. Y no hay más, eso es todo. El equipo –el jefe técnico, el operador, el jefe de sonido, etcétera– lo voy a elegir yo. Y no tendré en cuenta la nacionalidad.» Y me han contestado: «Vale, nos parece bien.»

HJ: Entonces, ¿qué te impide decir que sí?

OW: El hecho de que no sé qué supone ese «sí». Así que sigo diciéndoles: «¡Maravilloso! ¡Fantástico! Estamos deseando que vosotros seáis la cabeza visible de la producción, pero, por favor, acordaos de que ninguna de las figuras claves será un francés a no ser que nosotros queramos», etcétera.

Y nos ofrecen otros trescientos cincuenta mil dólares. Es una oferta en firme, de Italia. Naturalmente, no dan ni para empezar, pero es un buen punto de partida. Porque es dinero oficial, destinado a la promoción de la *Commedia dell'Arte*. Si no lo gastan, el Estado lo recupera. Además, es estupendo, porque nos lo dan en dólares, y, gracias al tipo de cambio con la lira, salimos ganando.

HJ: Entonces la cifra total a partir de la que te sentirías cómodo sería... ¿Me la podrías precisar?

OW: Supongamos que el mejor sitio para rodar de forma barata y eficiente es Francia, o Italia... y que el reparto sea inglés..., tres millones cuatrocientos mil más o menos, imprevistos incluidos. Sin contar imprevistos, mucho menos. No nos haremos ricos, pero no se trata de eso, ¿verdad?

HJ: Verdad. Si en Cannes oyen «El *Lear* de Welles», se vuelven locos. Si supiera a quién dirigirme, sé que en China podría conseguir una pequeña fortuna. Tengo la sensación de que, si lográsemos vender la película a las televisiones norteamericanas, la rodaríamos seguro. No me cabe la menor duda. Porque si pudiéramos combinar el dinero de las televisiones con lo que nos dieran Italia, Francia y Alemania, y quizá España, y puede que alguien más... Eso sí, si España sólo pone cincuenta o setenta y cinco mil, nada de noches de estreno en Madrid. Si Alemania pone un millón de dólares y quieren montar algo grande en el Festival de Berlín, ¿por qué no?

OW: Un festival no es un estreno.

HJ: Exacto. El estreno lo reservamos para el que ponga más dinero.

OW: La diferencia es importante.

HJ: En definitiva, ahora debemos concentrar todas nuestras energías en sacar

adelante *Lear*.

OW: Yo no las concentro en ninguna otra parte, pero de momento no puedo hacer nada salvo sonreír a medida que esa gente se vaya involucrando. En mi opinión, debemos tener todas las pistolas cargadas, por si alguna se dispara. En caso contrario, las conversaciones no acabarán nunca.

HJ: No sólo una, necesitamos que se disparen tres o cuatro pistolas, para conseguir tres millones y medio de dólares.

OW: Los franceses... No hay duda de que los franceses...

HJ: Además no hay razón para no filmar en Francia. Las localizaciones son ideales.

OW: En mi opinión, ése es el gran argumento en contra de los franceses. Por eso me gustaría que no nos dieran nada. Quisiera que Francia no resultara tan atractiva, porque vivir en París es muy caro, mientras que si rodamos en Cinecittà... Podríamos vivir allí, en las afueras de Roma. Ir todos los días al estudio y volver a dormir. Temo pasar cuatro o cinco meses de mi vida en París, con todo ese tráfico, por la mañana y por la noche. Sólo pensarlo me da náuseas, porque son cuarenta y cinco minutos de infierno antes del rodaje y otros cuarenta y cinco después, ¿y dónde se alojarían los actores? Ya sabemos a cuánto ascendería la cuenta del hotel. Es imposible vivir en París por menos de dos mil dólares a la semana. Los actores se quejarían, dirían que los tratamos como a esclavos. Se pondrían tan furiosos que ni siquiera podría trabajar con ellos. Tendrían que cobrar quinientos a la semana...

HJ: Pero no aceptarían un alojamiento barato.

OW: El presupuesto se va al cuerno, te lo fundes en hoteles. Eso es lo que me da miedo. No tiene ningún sentido decirse: fantástico, nos harán un buen precio, Jacques Lang me adora, y todo eso.

HJ: Tienes mucha razón. Es posible que Jacques Lang sea ministro de Cultura y el favorito de [François] Mitterrand, pero ni él puede rebajar el precio de los hoteles.

OW: Por eso, que los franceses formen parte del proyecto siempre me ha puesto nervioso, pero a este paso, van a echar la puerta abajo. Y no hay en toda Francia otro lugar donde rodar. En Niza hay unos grandes estudios, pero están justo al lado del aeropuerto.

HJ: Y así es imposible rodar con sonido directo.

OW: Pasa un avión cada dos minutos. No nos da para acabar un solo parlamento de Shakespeare.

HJ: Ah, te refieres a los estudios Victorine. ¿Y los construyeron al lado del aeropuerto, sabiendo que...?

OW: No. Los estudios Victorine son muy antiguos. Los construyeron mucho antes

que el aeropuerto, o cuando el aeropuerto era mucho más pequeño, con cuatro vuelos al día o así. Ahora llegan, claro, vuelos directos desde Nueva York. Están muy bien situados, y puede que sean maravillosos, pero sólo para rodar cine mudo. O si no utilizas sonido directo. Pero si no utilizas sonido en una película de Shakespeare, todo se vuelve absolutamente falso. Sencillamente, no se puede hacer.

HJ: Cinecittà está muy bien.

OW: Es la mayor ganga del mundo, los mejores estudios del mundo. Los construyó Mussolini, ¿lo sabías?

HJ: Que los franceses participen en la producción no nos impide rodar en Cinecittà, ¿no te parece? ¿O eso no está claro?

OW: Hay que dejarlo claro. Me imagino que les sentaría fatal. Daríamos a entender que Italia está mejor preparada para el cine. Y los italianos, que siempre me han despreciado, parecen ahora, no sé por qué razón, particularmente impacientes por ser amables. Quieren darme el premio más importante de Italia, que no sé cuál será, pero que me va a convertir en ciudadano honorario de Roma.

HJ: Pese a todo, *Lear* seguiría siendo una película francesa, porque la estrenaremos en Francia.

OW: Desde Roma, podríamos coger un tren a Francia y rodar allí tres semanas. Para no perder el dinero de los franceses. Aunque nos cueste un poco más. Ya ves que todos estos detalles están interrelacionados. No puedes cerrar nada sin tener en cuenta todo lo demás. Creo que voy a volver a llamar a los franceses, para ver qué tal van las cosas. He puesto condiciones muy duras sobre la base de que no tiene sentido seguir adelante y luego decir que no.

HJ: Algo te mandé sobre la reorganización de Gaumont. Dicen que quieren convertirla en el hogar de todos los grandes directores internacionales.

OW: Eso propusieron hace unos cuatro años, en aquel restaurante. Y yo respondí: «Esperemos a ver qué pasa.» En cierta ocasión dijeron, estando yo presente: «Nosotros somos aristócratas. Sencillamente, no respiramos el mismo aire que los demás.» ¿Es posible hacer tratos con gente así? «No respiramos el mismo aire que los demás...», ¡será posible! Otra cuestión es que cualquier contrato con Francia es un contrato con el Mercado Común. Y el Mercado Común, en mi opinión, está a punto de venirse abajo. Lo digo en serio. Gracias a la señora Thatcher y a...

HJ: Estamos hablando de cosas distintas.

OW: No, yo no. Te estoy contando lo que sé.

HJ: En fin, dentro de una semana tendremos noticias de París.

OW: Seguiremos adelante con ellos o sin ellos. Entretanto, que ningún cocinero se

aleje de la cocina. Y me da igual de qué país sea, aunque venga de China... Por cierto, podríamos rodar en Pekín. Desde luego contaríamos con un buen equipo, y muy buenos ayudantes.

HJ: Ya sabes, he concertado una reunión con los chinos en Berlín.

OW: Lleguemos a un acuerdo.

HJ: Me dijeron que *Lear* es una de las pocas cosas que saben que sí quieren. «Pondríamos las entradas a veinticinco céntimos –dijeron–, pero somos mil millones.» En realidad decían «Lial», «El ley Lial».

OW: «El ley Lial» y su hija «Ligan».

HJ: No sé cuánto podrían aportar. Escucharé su oferta.

OW: Eso da igual.

HJ: ¿Cómo que da igual?

OW: Que el dinero que pongan da igual. Con tal de estrenar en la China roja...

(Les traen la cuenta.)

HJ: Deme. Ésta la pago yo.

OW: De eso nada.

HJ: Pues yo pago la siguiente.

OW: ¿Cómo que eres exigente?

HJ: No, no. He dicho que yo pago la siguiente.

OW: Te había entendido que eres exigente. ¿Sabes?, a pesar de todos esos telegramas de Francia, preferiría que de la parte principal del proyecto se ocuparan los alemanes. No me fío, por todo eso que está pasando con Lang.

HJ: ¿Crees que los franceses van a retirar su oferta?

OW: Creo que el gobierno francés va a recortar el presupuesto destinado a las artes. No tanto como Reagan, pero...

HJ: Por razones ideológicas, quieres decir.

OW: Por necesidades económicas. Dicho de otra manera, nos vamos a ver afectados por la política francesa, metidos hasta el cuello en situaciones que no podemos resolver. Y mientras tanto Italia, que ha estado al borde de la bancarrota, ha conseguido recuperar la forma y ahora se encuentra en una posición francamente buena. Los italianos están rodando películas como locos. En fin, que sí, que preferiría sacar el proyecto adelante sin los franceses.

HJ: ¿Lo dices en serio? Porque a mí me gustaría contar con los franceses. Sería un

bombazo estrenar en París, que la película fuera una coproducción francesa.

OW: Eso lo entiendo, pero tengo miedo. Porque no eres tú quien está negociando con los franceses. Los italianos, sin embargo... Con ellos siempre se puede hacer tratos. En otras palabras, si llegamos a Cinecittà con los bolsillos repletos de dólares... ¡Oh, Dios! Por otra parte, he de decirte algo interesante sobre Italia. En Italia nunca ha habido una estrella de cine vieja. Nunca ha habido, por ejemplo, un Wallace Beery. ¡Jamás! Los italianos no soportan a nadie mayor de cuarenta años. Ocurre lo mismo que en Estados Unidos. Sólo interesa la juventud. De modo que podrían cambiar de opinión con respecto a una película que trata de un viejo. Porque *Lear* trata de la vejez. Y el hecho es que Francia es el único país del mundo donde actores viejos y feos pueden convertirse en estrellas. En el resto del mundo, sólo pueden ser secundarios y se acabó.

HJ: Raimu...

OW: Efectivamente, Raimu. Y ese actor tan espantoso que les encanta: Michel Simon. Y Jean Gabin, incluso cuando estaba tan débil que casi no podía ni moverse. Era maravilloso hasta cuando no hacía nada. Y hay otro anterior a él: Baur... Harry Baur.

HJ: ¿No era bueno Harry Baur?

OW: Tenía cuatro cejas encima de cada ojo, y podía mover cada una de ellas por separado.

HJ: Lo mataron los nazis, ¿no? En un campo de concentración, ¿verdad?

OW: Tuvo un final muy triste, sí. Siempre se declaró judío, sin ningún tapujo, de modo que sí, le detuvieron muy pronto. Pero fue la policía francesa la que lo hizo, los alemanes no tuvieron que mover ni un dedo. Lo cual es espantoso, si te paras a pensarlo. Los franceses rodaron muchas películas durante la guerra. Los alemanes también... Y muchos actores franceses que sin duda hoy preferirían que nadie se lo recordase se marcharon a trabajar a Berlín.

Cuando estuve en Francia e Italia justo después de la guerra, yo compartía esa recta mentalidad antifascista que aquí, en la seguridad de Estados Unidos, teníamos todos. No quería saber nada de nadie que, aunque nunca hubiera sido exactamente un colaboracionista, no hubiera luchado contra los nazis. Era demasiado quisquilloso. Pero luego, a medida que fui conociendo lo que había sido Europa durante la ocupación, y la comparaba con Estados Unidos, me volví menos puritano. Porque es muy distinto tener que defender tu vida y la de tus hijos que tener que defender tu piscina y tu contrato con la Metro. Muchas personas no tuvieron el valor suficiente para hacerse partisanos, pero tampoco mandaron a Auschwitz a ningún judío. ¿Quién era yo, además, un recién llegado de Estados Unidos, para enmendarles la plana? Por supuesto, no pude ni puedo perdonar a las personas que mandaron a los judíos a los

campos, pero sí he llegado a perdonar, por ejemplo, a los actores que actuaron ante los alemanes. Porque ¿qué otra cosa podían hacer? Si no pertenecían a ningún grupo, si formaban parte de un grupo de una sola persona, ¿qué otra cosa podían hacer? Hasta cierto punto, puedo defender todos los puntos de vista.

HJ: [Maurice] Chevalier cantó y actuó para las tropas alemanas.

OW: Eso es una nimiedad. Eso no es apenas mancharse las manos si lo comparamos con rodar películas de propaganda. Lo que hizo no me parece noble, y no me gusta, pero no diría: «No pienso dirigir la palabra a Chevalier porque...» En eso he cambiado. Además, yo también traté a muchos canallas célebres en otra época. ¿Sabes?, pasé un puente de cuatro días en una casa de campo de Inglaterra y sólo el último día me enteré de que aquel hombre que me parecía tan interesante y me caía tan bien era Oswald Mosley.

HJ: ¿Sabías que al principio era de izquierdas, un fabiano? Luego se fue al extremo contrario y fundó la Unión de Fascistas Británicos.

OW: Es complicado. Louis Aragon estuvo también en aquella mansión, aquel fin de semana.

HJ: ¿Y no le importaba dormir bajo el mismo techo que Mosley? Pero si luchó en la Resistencia y fue un comunista convencido toda su vida...

OW: No. Simplemente, decía que Mosley era un maldito imbécil.

HJ: Muchos franceses huyeron, pero otros se quedaron y lucharon.

OW: Muy pocos... Muy pocos.

HJ: Pero había dos Francias. Estaba la Francia de Vichy y estaban los franceses que sí combatieron.

OW: En París no. Estaban todos en el sudoeste, un viejo bastión radical.

HJ: Sólo que, si las cifras son ciertas, en toda Europa, dejando aparte Dinamarca, sólo murieron –y digo «sólo», pero es trágico– una cuarta parte de los judíos franceses. Las otras tres cuartas partes sobrevivieron gracias a los extraordinarios actos de valor de otros franceses.

OW: También los belgas y los holandeses llevaron a cabo actos de valor extraordinarios. Y los italianos... a montones. En eso, Francia no fue mejor ni peor que otros países europeos.

HJ: Yo siempre he pensado que hubo dos Francias: la ocupada y la no ocupada.

OW: Hubo una Francia y, bajo determinadas circunstancias, hubo franceses que colaboraron con los nazis.

HJ: ¿Y qué hay de la Resistencia? ¿De Jean Moulin, y de...?

OW: En la guerra, yo les escribía un boletín cada quince días. A la Francia Libre y a la Resistencia. Así que conozco el asunto bastante bien. Muy pocos franceses hicieron frente a los alemanes. No supimos de un solo acto de valor de los comunistas hasta la invasión de Rusia. Y a partir de entonces la ayuda de los comunistas a la Resistencia se compensó con todo el daño que le hicieron. Porque buscaban la escisión. Los comunistas no podían soportar que los francmasones y los católicos lucharan codo con codo, de modo que los enfrentaron. Sólo a finales de 1941, cuando Hitler se quedó empantanado en Rusia y resultaba evidente que ya no tenía ninguna posibilidad de ganar la guerra, aparecieron aquellos grupos de valientes. Pero no sólo en Francia, sino en toda Europa. Lo que sí resulta sorprendente son los muchos aristócratas que se unieron a la Resistencia. Muchos más que burgueses. Pero no pensaban en los nazis, en el fascismo. Ellos no entendían que hubiera un problema político. Para ellos el problema eran los *boches*, volver a enfrentarse a ellos.

HJ: A unos extranjeros.

OW: No sólo a unos extranjeros, a los alemanes en particular. Francia había librado ya muchas guerras contra Alemania.

HJ: Eran muy nacionalistas...

OW: No, los aristócratas nunca son nacionalistas. Porque están todos emparentados. Carecen de espíritu nacional, que es un sentimiento típicamente burgués.

HJ: Nacionalismo, al fin y al cabo. Los alemanes, *boches* o no *boches*, eran extranjeros.

OW: Como estaba diciendo, en general, los franceses actuaron particularmente mal. Su historia de resistencia es la peor. Piensa en la crónica de sus últimos cincuenta años. Léon Blum optó por la neutralidad en la guerra de España, lo cual es inexcusable. ¡Un socialista! ¡Y del Frente Popular! Vergonzoso, verdaderamente vergonzoso. [Pierre] Mendès France fue la excepción, pero sólo duró nueve meses. Ya te he contado lo que De Gaulle dijo de él, y eso que era su mayor enemigo. Dijo que era, con él, el único gran hombre de Francia. De Gaulle resultaba desagradable. Dios, cómo le odiaba Roosevelt. Roosevelt sabía francés y lo hablaba muy bien, pero con acento americano, ¿comprendes? Y un día le dijo a De Gaulle: «*Je suis très heureux d'être avec vous, mon général.*» Y De Gaulle respondió: «*Comment?*», y así constantemente. Era un esnob. Como si dijera: «Si no eres capaz de hablar en perfecto francés, mejor que cierres el pico.» Así que tuvieron que recurrir a un intérprete. Y eso que en aquel entonces De Gaulle pendía de un hilo. Siempre fue una mosca cojonera, y acabó mal. Tenía planes de huir a Alemania, ¡a Alemania!, con los paracaidistas, durante la llamada revolución del 68, que se tomó muy en serio. Demasiado en serio, porque, al fin y al cabo, ¿qué hacían aquellos chicos? Sólo tiraban piedras.

HJ: ¿Estaba dispuesto a huir a Alemania? ¿Y cómo sabes tú eso?

OW: Salió en la prensa. Iba a marcharse con los paracaidistas, en dos o tres aviones, a huir del país. ¡Ese hombre conocido por su temeridad! En la liberación de París se paseó a pie a todo lo largo de los Campos Elíseos, desde el Arco de Triunfo hasta Notre Dame, ¡con los tejados llenos de gente armada! Y cuando empezaron los disparos, no se agachó ni una sola vez, aunque fuera dos metros más alto que cualquier parisino. Pero sí, estuvo a punto de huir a Alemania. Lo cual demuestra lo fácil que resulta perder los papeles cuando estás en el poder y la ciudadanía se vuelve en tu contra.

Nixon también creía que los estudiantes lo iban a echar. El otro día vi un pequeño homenaje en la CBS. Decían que había vuelto a la arena política, que se había convertido en un gran comentarista y en un sabio hombre de Estado. Ojalá dejaran de entrevistarle y de preguntarle sobre la política exterior, porque se ha convertido en una especie de villano dickensiano semicómico. Claro que es el único político que todavía habla con cierto sentido. ¡A mí me encanta! Pero, bueno, es fácil parecer cuerdo cuando se trata de criticar a Ronnie.

Nixon y Reagan han conseguido que modifique mi opinión de los años de gobierno de Eisenhower. Con la economía lo hizo estupendamente, y en Suez tomó la decisión correcta; y en Corea, porque nos sacó de allí. Y al final dijo: «Cuidado con el complejo militar-industrial.» Y nos legó un país en paz; en 1960. Y a pesar de todo no parábamos de quejarnos: «¡Librémonos de este espantoso presidente!» Pero hay que admitirlo: fueron ocho años estupendos, ¿sabes?

HJ: Se hicieron muchos chistes sobre su afición al golf.

OW: Le infravaloramos. Ahora tenemos un presidente que trabaja bastante menos que él, que ni siquiera está al corriente de lo que pasa en el mundo..., a menos que lo lea en alguna de sus famosas fichas.

HJ: Recuerdo que me quedé de piedra al enterarme del incidente del U-2. Gary Powers se llamaba el piloto, ¿te acuerdas? Y Eisenhower aseguró que no era un avión espía. No le creía capaz de una mentira semejante ante el pueblo norteamericano.

OW: Todos los presidentes mienten. Lo del avión espía no me molestó especialmente. Porque era evidente que teníamos aviones espía. Además, no es lo mismo que asesinar a alguien. Lo que a mí me resultó increíble fue todo el asunto de la CIA, del complot contra Castro. En mi enorme inocencia no podía creer que Estados Unidos fuera capaz de recurrir al asesinato como herramienta política. Yo creía que no formaba parte del carácter norteamericano.

HJ: Pues ahora ya hemos comprobado que sí. Hemos perdido la inocencia. ¿Es verdad que consideraste la posibilidad de presentarte a las elecciones?

OW: Tengo todo lo que hay que tener para dedicarse a la política: soy un

desvergonzado. Pero es una suerte que al final no llegara a presentarme a las elecciones. Desde la época de [Joseph] McCarthy hasta hoy me habrían reducido o me habrían destruido por completo. Pensé en presentarme al Senado, pero Alan Cranston me quitó la idea de la cabeza. Tuve suerte, sí.

HJ: ¿Cranston te quitó la idea de la cabeza? Eso no lo sabía.

OW: Pues sí. Él era mi hombre, me lo mandó Washington directamente, para asegurarse la candidatura en California. Fue el año de McCarthy.

HJ: El 52.

OW: Pero Cranston me dijo: «No tienes ninguna posibilidad. Podrías ganarte las simpatías del norte de California, pero no de la comunidad de Hollywood.» Luego comprobé que él también tenía sus ambiciones. Por eso, cuando vi que se presentaba al Senado, me dije: «¡Eh, ese escaño me pertenece!»

HJ: Y ahora se presenta a la presidencia. ¿Quién crees que será el candidato demócrata?

OW: Yo votaría a John Glenn, pero sólo porque creo que será él quien gane. En mi opinión, siempre hay que votar al candidato que crees que puede ganar.

Acabo de terminar la biografía de [Robert] Caro sobre [Lyndon] Johnson. Lo hace pedazos, porque lo cuenta todo. Es exhaustiva hasta el punto de... Ya sabes, de precisar que el jueves 12 de mayo de 1946 se levantó con el pie izquierdo, etc. No dice una sola cosa buena de él en todo el libro. Te quedas con la impresión de que era un monstruo, un verdadero monstruo. Iba a escribir otros tres volúmenes. He leído el primero, llega hasta el momento en que lo eligen congresista. Ya entonces era un capullo. Muy pocos le defienden: yo y algún amigo suyo de Kansas a quien no conozco. En mi opinión, sin embargo, LBJ es una figura trágica. Por eso me interesa. Una figura absolutamente trágica, con toda su monstruosidad y su energía, y su deseo de ser presidente. Casi nadie valora que hizo muchas cosas en política interior, porque era muy burdo, muy grosero. Después de los Kennedy, en Washington estaban todos tan acostumbrados a los conciertos de *cello* de Casals que Johnson, tan campechano, les resultaba chocante. Jack lo tenía seducido. Y luego Bobby. Pero ¿qué podía hacer aparte de aceptar la presidencia? Era lo único que podía hacer. No le quedó más remedio.

HJ: Estoy convencido de que Johnson podría haber sido un gran presidente de haberse presentado a las elecciones y haberlas ganado... No tan grande como Roosevelt, pero...

OW: Yo creo que en esos años nadie hubiera podido ser un gran presidente. Un buen presidente, quizá, un gran presidente no. Opino que hoy en día el presidente se encuentra en una situación tal que, a no ser que suframos alguna crisis desesperada que desemboque en una semidictadura como la de Roosevelt, será imposible volver a

ver eso que llamamos un gran presidente.

HJ: Glenn es del estilo de Eisenhower. Pero no tengo demasiadas esperanzas puestas en él. Quiero decir: es un moderado..., un moderado en todo, absolutamente en todo.

OW: Por eso precisamente le voy a votar yo. Odio pensar que voy a prestar mi apoyo a un moderado, pero al mismo tiempo creo que, en los próximos años, un moderado es justo lo que nos hace falta. Cualquier cosa menos seguir con la polarización, de la que ya hemos tenido bastante con Ronnie, nuestro lindo principito...

HJ: ¿No nos parecerán los años de Roosevelt tan gloriosos únicamente por nostalgia?

OW: No. Fueron gloriosos. Porque teníamos un presidente que cometía cientos de errores y no lo ocultaba, y que estaba dispuesto a intentar muchas cosas. Y teníamos un gabinete fascinante, con grandes personalidades. Y fueron años felices, a pesar de la pobreza. Pasábamos hambre, pero consiguió que el país se uniera más. Fue entonces cuando el movimiento sindical se convirtió en una realidad maravillosa. Nadie atravesaba un piquete. Hoy los sindicatos no tienen ningún poder. No son nada. Son hasta reaccionarios, son corruptos y débiles. En aquellos años, en cambio, eran maravillosos.

Ya sabes que Kissinger llegó a creer que Estados Unidos estaba al borde de la guerra civil durante la Guerra de Vietnam. Pero ¿quién iba a emprender una guerra civil? ¿Cómo puede un hombre culto permitirse decir y publicar algo así?

HJ: ¿Crees que realmente lo pensaba? Es demasiado inteligente para ser tan estúpido.

OW: Odio a Kissinger más incluso que a Nixon. Porque no puedo evitar la sensación de que es un hombre muy capaz y consciente. Quizá no se creyera sus propias palabras, pero es egoísta, un mierda que sólo actúa en su propio interés.

HJ: Todos se han olvidado por completo de Camboya. Es asombroso.

OW: Y de que Kissinger salió bien parado del Watergate. ¡Sin un rasguño! ¡Sin un solo rasguño! No me extraña que idolatre a Mitterrand.

HJ: A Metternich.

OW: A Metternich.

18. «LAUGHTON NO SOPORTABA SER HOMOSEXUAL.»

Donde Orson recuerda con cariño a su amigo Charles Laughton, que vivía aterrorizado ante la posibilidad de que descubrieran su condición sexual, recuerda también el West End londinense, donde los actores tenían que ser gays o fingir que eran gays para conseguir un papel, y afirma que le habría gustado rodar su propia versión de *La sombra del actor*.

HENRY JAGLOM: Cuéntame algo más de Charles Laughton.

ORSON WELLES: En los años cuarenta se celebró un acto multitudinario de venta de bonos de guerra en Texarkana, Texas, y acudieron todas las estrellas de Hollywood. Charlie tenía que leer el Discurso de Gettysburg, que ya había interpretado en *Nobleza obliga* y leído en la radio y le había hecho famoso. Yo fui el promotor y director de aquella reunión multitudinaria, así que le dije: «Buster [macho] –así le llamaba yo–, si hay algo que te apetezca en especial...» Y él me dijo: «Quiero un diván.» «¿Cómo que quieres un diván?», le dije yo. Y él: «Oh, vamos, no te hagas el ignorante. Ya sabes: una chaise-longue, un sofá francés.»

HJ: Es genial. Como era tan gay...

OW: «Buster –le dije–, ¿no hablarás en serio? No me digas que mientras lees el Discurso de Gettysburg delante de toda esa gente quieres recostarte en un sofá como si fueras la mismísima Madame Recamier. ¿No me digas que no te has dado cuenta de dónde estamos?» Y me contestó: «Pues claro que sí, pero tengo ese antojo.» Así que, casi por pura venganza, le dije: «De acuerdo, te voy a poner un diván.» Salió al escenario, se echó en el diván y soltó el discurso: «Hace ochenta y siete años nuestros padres fundaron en este continente una nueva nación basada en la idea de que todos los hombres somos creados iguales...», y lo clavó. Cuando era grande, era muy grande.

Yo le quería mucho. Era un hombre muy tierno. Lo que le hizo Larry es absolutamente espantoso. Coincidieron en la misma temporada en Stratford. Larry hacía... ¿Cómo se titula esa obra tan poco representada de Shakespeare en la que Peter Brook dirigió a Larry? Fue un gran éxito... *Timón de Atenas* no... *Pericles* quizá. El caso es que, mientras tanto, Laughton estaba haciendo *El rey Leary* de

Bottom en *El sueño de una noche de verano*. Y todo el mundo decía que hacía un trabajo muy interesante en ambas obras. Pero, delante de toda la compañía, a Larry se le ocurrió decir: «Charles, eres un actor aficionado y no has sido en tu vida otra cosa que un actor aficionado. No nos pidas que te tomemos en serio.» Laughton se fue del escenario llorando, llorando como un niño.

¿Te he contado lo que Larry le hizo a Miles Malleon, un viejo actor de carácter, en *El rinoceronte*? Le rodeó por los hombros y empezaron a pasear por el proscenio. Y de repente oigo que le dice: «Miles, Miles, mi querido Miles, ¿sabes?, tenías lo que hay que tener. Lo tenías, pero estás acabado.» A un viejo indefenso. Y sólo para controlarle y poder decirle cómo tenía que interpretar su papel.

HJ: ¿Era su forma de humillarlos o alguna tontería semejante?

OW: Era una crueldad. Laughton nunca se recuperó. Era como un muchachito de catorce años, totalmente inmaduro. Laughton no soportaba ser homosexual, ¿sabes? Tenía tanto miedo a que lo descubrieran... Creía en el arte y todo eso. Siempre andaba en busca de algo que iba más allá de la interpretación, o de la literatura, o de lo que fuera. Siempre andaba en busca del ideal.

HJ: Y lo encontró unas cuantas veces.

OW: Desde luego que lo encontró. Por ejemplo, con aquel discurso de *Yo, Claudio*.

HJ: Para mí, también estaba maravilloso en *El jorobado de Notre Dame*.

OW: Me declaro incapaz de juzgarlo, porque soy tan fiel partidario de la interpretación de Lon Chaney que no puedo imaginar a otro en ese papel. En mi opinión, Chaney ha sido uno de los mejores actores de la historia del cine. Me encanta todo lo que hizo. Para mí, en *El jorobado* Charlie hacía de tonto del pueblo, de esa persona de quien todo el mundo dice: «Pobrecillo, qué desgraciado», y desvía la mirada.

HJ: Oh, no, su interpretación era mucho más compleja. Para mí añadió al papel esa sensación de abandono, de no pertenencia. Y no te olvides de su *Rembrandt*.

OW: En *Rembrandt* posó como Rey David, ¿te acuerdas? Se pone aquella bata, se calza una corona y se transforma. Sigo sin comprender cómo lo hace. ¿Quién interpretaba al mendigo en aquella película? Ahora mismo no me acuerdo de su nombre. Estaba todavía mejor que él, y ya es decir.

HJ: ¡Oh, Dios mío! Es mi actor favorito.

OW: Era amigo mío. Murió hace sólo cuatro años. Protagonizó una película dirigida por Gregory Ratoff... con Myrna Loy: *Intermezzo*.

HJ: Tengo el nombre en la punta de la lengua.

OW: Era un agitador. Estuvo en las barricadas cuarenta años. Y, claro, sólo

interpretaba a aristócratas degenerados, y vestía como el catedrático de una pequeña universidad, con trajes llenos de remiendos. Cuando llegó a Roma, Ratoff le dijo, con aquel acento ruso: «No puede ser la pareja de Myrna Loy e ir vestido como un pordiosero. Buscadle un sastre.» Lo llevamos al sastre del rey de Italia. Yo le acompañé, porque hablaba italiano. Le dije al sastre: «Se trata de un distinguido actor inglés y...»

HJ: ¡Roger Livesey!

OW: Exacto. El señor Roger Livesey. Pues bien, le digo al sastre: «Va a interpretar el papel protagonista en tal película, y tiene que ir vestido como un auténtico caballero inglés. El dinero no es problema.» El sastre le mira de arriba abajo como si fuera un insecto, y dice, más o menos, te hago una traducción aproximada: «En este establecimiento no trabajamos por dinero. ¿Qué podemos hacer con estos andrajos?» Yo digo: «No, no, con la ropa que lleva puesta no... Seguro que es usted un artista y puede convertirlo en un príncipe.» Y empieza a tomarle medidas. Pero al cabo de unos momentos tira la cinta métrica y dice: «Imposible, no puedo.» «Mire usted –le digo yo–, no puede dejarme tirado de esta manera. Le he traído a este caballero tan distinguido y le he dicho que, a pesar de su aspecto, es el protagonista de una película de Myrna Loy.» Y me dice: «¿De Myrna Loy? ¿Y de qué hace?» Se lo digo: «De su marido.» «Ah... –exclama–. Y ella, ¿le traiciona?» «Pues sí, le traiciona.» «¿Le pone los cuernos?» «Pues sí, le pone los cuernos. Este hombre es un *cornuto*, un idiota», le digo. Y suelta: «Vale, de acuerdo, ¡le vestiré!»

HJ: Es la película más romántica que he visto en mi vida. Aunque tenga el título menos romántico que se pueda imaginar: *The Life and Death of Colonel Blimp*. [Michael] Powell y [Emeric] Pressburger siempre trabajaban con él: *Stairway to Heaven, A Matter of Life and Death*.^[*]

OW: No me gustan nada Powell y Pressburger. Yo prefiero otro tipo de té. Para mí, no hicieron ni una sola película buena.

HJ: ¿Llegaste a conocer a Pressburger?

OW: No tanto como a Powell. Pressburger tenía más talento, pero no comparto tu admiración por ninguno de los dos.

HJ: ¿*Las zapatillas rojas* te parece kitsch?

OW: Sí, una porquería, una porquería absoluta. La pusieron por televisión y la apagué.

HJ: ¿*A vida o muerte*?

OW: Infumable.

HJ: ¿*One of Our Aircraft is Missing*? La recuerdas, ¿no?

OW: Sí, con Ralph [Richardson], que estaba muy bien. Pero la película es malísima.

HJ: Pues a mí Powell me encanta. Vi todas las películas del dúo Powell-Pressburger con menos de veinte años.

OW: Cuando ves una película a la edad adecuada, la ves de otra manera; la valoras en su justa medida, la ves como realmente es.

HJ: Eso es verdad. La sensación que te deja una película tiene que ver con tu edad cuando la ves.

OW: En el teatro puedo fingir que todo ocurre ante mis ojos, pero las películas las vemos a través de la bruma de los años. Soy incapaz de sentir la emoción que transmiten, incluso con las mejores, porque no puedo evitar todos esos años de experiencia. Mi sensibilidad se ha resecado. Sé que no veo esas películas con la pureza que debería. Antes de empezar a hacer cine, me sumergía en ellas, me perdía. Ahora es imposible. Por eso creo que mis opiniones sobre cine no tienen el mismo valor que el de alguien que no ve las películas con tantos filtros. Creo que todas las películas son mejores de lo que nosotros creemos.

HJ: Quizá por eso a mí Spencer Tracy me parece tan fantástico. Y Humphrey Bogart también.

OW: Evidentemente, por tu edad. Yo sigo viendo a Lon Chaney igual que cuando tenía ocho años. Aunque he de decir que he sufrido cierta desilusión desde que dejé el cine. ¿Cuándo te vas a París?

HJ: Mañana por la noche.

OW: Voy a darte dos o tres guiones. Para que los dejes donde te parezca conveniente.

HJ: De acuerdo. Otra cosa, me gustaría estar seguro de que entiendo la secuencia de...

OW: Primero *Lear*. Si *Lear* no sale, *The Dreamers*. Con *The Dreamers* no hay tanta prisa, puede pasar más tiempo.

HJ: ¿Quieres que vaya a ver a alguien en particular?

OW: Pues hay una persona, uno de los jefes de la TNF, la televisión pública francesa. Es como la BBC. Me dijo que sacaría los tres millones y medio de *Lear* con la venta de los derechos de exhibición en todo el mundo. Pero no sé. Ese hombre no es Henry Jaglom.

HJ: Eso triplica la otra oferta francesa. Y no tiene ninguna relación ni con Lang ni con el gobierno, ¿verdad?

OW: Ninguna. Cree que será su joya de la corona. Pero sigo sin querer rodar en París. Y no hay ningún otro sitio salvo los estudios Victorine. Aunque he oído que los

han remodelado, que los han comprado unos norteamericanos y que están muy bien.

HJ: A pesar de los aviones.

OW: Sí, porque me he enterado de que hay horas en que tiene muy poco tráfico. Rodaríamos desde las cuatro de la tarde hasta las once de la noche más o menos, ¿comprendes?

HJ: Puedo averiguar qué reputación tiene ese hombre, qué piensan de él otras personas...

OW: No tiene ninguna reputación, sólo un buen puesto. Tengo miedo de que no venda *Lear* a nadie, nunca. Además, exige que la televisión francesa sea el pilar de la producción. Y me pide que espere tres meses mientras tú intentas conseguir financiación. Pero si luego dice que no, ¿comprendes?, habré perdido tres meses. Es una apuesta arriesgada. Además, primero tengo que saber que no quiere que monte la película en Francia. También hace falta negociar los beneficios. En lugar de ponernos un salario y de sacar algún dinero una vez que esté todo pagado, me gustaría quedarme con los derechos de dos o tres territorios. En realidad, me gustaría fundar mi propia compañía, o una compañía asociada con una pequeña productora. Puede que a él no le parezca bien, pero yo prefiero no tener un único jefe, un jefe monolítico.

HJ: Claro que no. Porque podría acabar apropiándose de tu película y...

OW: Eso no lo permitiré. Además, creo que se le puede presionar, porque no tiene otro proyecto. Y ése le gusta tanto que creo que cederá.

HJ: ¿Y qué hay de Inglaterra?

OW: Tú tienes mano en Inglaterra. Yo no, nunca la tuve. Me preguntó si la tendré alguna vez, sueño con ello.

HJ: Cada vez que les menciono *Lear*, dicen: «Oh, sería maravilloso.» Tenía miedo de que el *Lear* de Olivier pudiera perjudicarnos. Pero lo han puesto por televisión y, al revés, creo que nos ayuda. A los ingleses no les gusta Olivier.

OW: No, es verdad. Nunca les han gustado sus películas de Shakespeare. En realidad, a los ingleses no les gusta ver a Shakespeare en el cine, lo prefieren en el teatro, ¿sabes? Puede que al final todos se interesen, pero ¿queremos pasear la película por todo el mundo y que se convierta en un acontecimiento nacional en todas partes?

HJ: ¿Sabes quién es Victoria Tennant?

OW: ¿Quién?

HJ: Victoria Tennant.

OW: ¿De la familia Tennant?

HJ: La hija. Una belleza. Su papel más conocido ha sido en la miniserie *Vientos de guerra*, como pareja de [Robert] Mitchum. Vive con Steve Martin, que no es precisamente tu actor favorito, ya lo sé. El sábado por la noche estuve en una fiesta y me suplicó que te dijera que nadie puede interpretar Cordelia mejor que ella.

OW: No hay ninguna posibilidad.

HJ: Vale, de acuerdo, está bien. Me gustan las respuestas tajantes, simplifican las cosas. Ya no tengo por qué seguir hablándote de ella, y contarte qué ha hecho y qué no ha hecho, y qué ha dicho y qué no ha dicho.

OW: Una pena lo de Steve Martin. Los Tennant controlan el teatro británico desde hace cuarenta años. El West End estaba en sus manos. Cuando aún existía el West End, claro... Era suyo, completamente suyo. Aunque era muy complicado obtener un papel si no eras homosexual. Lo digo en serio. Había una verdadera mafia en contra del puñado de actores heterosexuales que querían trabajar en Londres. Ni siquiera Donald Wolfitt conseguía un papel. Todo el mundo se reía de él injustamente, porque, en la edad dorada de la interpretación, era el único actor que no era marica.

HJ: Wolfitt hizo de Sir en *La sombra del actor*, la obra de [Ronald] Harwood. Cuando, en realidad, el propio Harwood era su ayudante de camerino.^[*]

OW: Había que fingirse homosexual para salir adelante. O ser marica, o hacerse pasar por marica, que es lo que hizo Larry.

HJ: ¿Tú crees que era una táctica?

OW: No me cabe la menor duda.

HJ: Desde luego, Richardson no era homosexual.

OW: Bueno, mira, en realidad no ha tenido éxito hasta que ha sido mayor. Cuando estaba en el Old Vic no era muy conocido. No hasta aquel gran éxito: *Dangerous Corner*, de [J. B.] Priestley. Era uno de los pocos actores no homosexuales que enarbolaba la bandera de los heteros. Como Jack Hawkins. Yo quise que Hawkins interpretase a Yago para mí en el teatro.

HJ: ¿En el 51, cuando interpretaste *Otelo*?

OW: Sí. Me habría gustado contar con él y a él le habría encantado hacer Yago, como a cualquier actor. Pero Larry se negó.

HJ: ¿Porque era hetero?

OW: Porque el teatro era suyo, y él daba su aprobación al reparto. Así que tuve que recurrir a [Peter] Finch.

HJ: Otro hetero.

OW: Que se estaba follando a Vivien.

HJ: ¿Larry lo sabía?

OW: Lo sabía, claro. Tenía pensado marcharse de viaje en yate con Vivien, y así Finch estaba obligado a quedarse en Londres. Y Finch hizo un Yago maravilloso. Pero Hawkins lo habría hecho mejor. Finch lo interpretó como si estuviera carcomido por la amargura. A mí me gustaría interpretar a Yago más que a ningún otro personaje de Shakespeare, pero no estoy hecho para el papel. El personaje, sin embargo, es él, Yago, y no Otelo, ¿sabes? Todos los parlamentos de Yago están escritos en prosa, y los de Otelo en verso. Imagínate la ventaja que eso supone para un actor. Y voy a decirte una cosa: [Henry] Irving y [Edwin] Booth interpretaron Otelo en noches alternas en Londres. Una noche hacían Yago y a la siguiente Otelo. Booth se hizo famoso por su Yago. Así que esperaban que le robase protagonismo a Irving. Pero Irving hacía lo mismo. Cuando interpretaban a Yago, los dos se llevaban la función. Pero hay que ser un gran actor, un muy gran actor, para hacer eso. Como ellos.

HJ: Anoche vi la versión cinematográfica de *La sombra del actor*. En cierto momento, Wolfitt, Sir, dice: «Lear es el personaje más trágico de todos los tiempos.»

OW: Por supuesto. *La sombra del actor* es una parodia de *Lear*. El ayudante es el bufón...

HJ: ¡Dios mío, no me había dado cuenta! ¡Qué tonto!

OW: Algo torpe, pero parodia al fin y al cabo. El autor, Harwood, quiere decir algo más de lo que diría si la obra sólo fuera el gran vehículo para el lucimiento del actor que en realidad es. Mejor no entrar en análisis demasiado profundos, pero eso es lo que es.

HJ: Albert Finney está majestuoso.

OW: ¡Ya me has clavado la daga! Hice lo imposible por hacerme con los derechos de esa obra... Ah, me has arruinado la comida.

HJ: Peor te vas a sentir cuando veas la película. Porque vas a pensar en lo que podrías haber hecho tú.

OW: No tengo la menor intención de verla. Seguro que es muy buena, ya lo sé. Y seguro que Finney está fantástico. Pero por eso precisamente no quiero verla. ¿Para qué? ¿Para ponerme enfermo? Si tuviera la más mínima sospecha de que es mala... ¿Sabes cómo jodí el proyecto? Yo quería que al ayudante de camerino lo interpretase Michael Caine, no Tom Courtenay. Pensaba que Michael podría darle otros matices, y no ese personaje llamativo y afeminado que hace Courtenay. Pero Courtenay ya había comprado los derechos. Y me quedé sin el texto.

HJ: El tío de la pasta, el que organizó la producción, es amigo mío. Me acuerdo de

que dijo: «Ese papel es para Courtenay.» Porque lo había interpretado en el teatro.

OW: Sólo con que hubiera dicho: «No tengo ningún inconveniente, que lo haga Courtenay», me habrían dado la obra. Courtenay era amigo mío, pero se me metió entre ceja y ceja que ese papel tenía que hacerlo Michael Caine. Y es que no creo que nadie se haga idea de lo bueno que puede llegar a ser ese texto si *no* se interpreta como lo hace Courtenay, si se interpreta con la riqueza, comicidad, calidez y furiosa ternura combinada con la mala leche con que podría interpretarlo Michael. Porque puede que Michael sea el mejor actor del cine actual. Es fantástico. Estoy seguro de que Finney hace un gran Sir, pero ese papel tendría que haber sido para el puñado de actores que tienen la misma edad del personaje y no tendrían que hacer nada al respecto. Richardson lo habría interpretado maravillosamente. ¿Te puedes imaginar lo que sería ese texto interpretado por Michael Caine y Ralph Richardson? Y sería una oportunidad magnífica para Richardson, porque de Shakespeare no ha hecho ninguna interpretación excepcional... salvo Falstaff, que está escrito en prosa. Habrían saltado chispas, ¡te habría partido el corazón! No te quedarías con esa sensación de vileza...

HJ: Creía que no habías visto la película. Ah, has visto algunas escenas, me dijiste.

OW: He visto algunas secuencias, sí.

HJ: Pero encuentro un error que Finney sea tan bueno interpretando a Sir interpretando a Lear. No ha resistido la tentación de seducir al espectador, cuando se supone que es el epítome de todo mal actor que necesita desesperadamente al público.

OW: Igual que Larry en *The Entertainer*. Sólo que, ¿sabes?, mi lectura de la obra es que Sir no es tan mal actor. Simplemente tiene que salir de gira porque no es homosexual. Pero que hayan rodado ya la película aniquila por completo cualquier posibilidad de que yo pueda rodar mi versión, que, por otra parte, trataría de un tipo de actor muy distinto. Nos gustaría tanto.

HJ: No la aniquila, Orson. Como tú mismo has dicho, sería otra película. La tuya sería una película norte...

OW: No, en mi versión, Sir no sería norteamericano. Sería irlandés. Estaría inspirado en [Anew] McMaster, que era el hombre más guapo que haya existido. ¡Parecía un Dios! Era rubio y tenía la voz más maravillosa que hayas oído en tu vida. McMaster era homosexual, así que yo no podría trabajar como actor, me limitaría a dirigir. Cuando tenía unos veintitrés años, tuvo un fracaso estrepitoso en el West End y volvió a Irlanda. Estuvo el resto de su vida actuando en aquellos pequeños escenarios que se montaban en las iglesias.

HJ: De manera que no actuaba en Londres no porque fuera hetero, sino porque no pudo superar aquel fracaso...

OW: Y cada año actuaba en menos plazas, porque se iba follando a los niños del coro. Al final, hacía una gira muy reducida, y terminaba haciendo temporada en Dublín, una temporada de cuatro a seis semanas. Interpretaba Otelo en tanga. Mac Liammóir, que era su cuñado...

HJ: ¿Mac Liammóir se casó con su hermana?

OW: Su hermana era una camionera. En Dublín, a aquellas dos reinonas las llamaban Sodoma y Gomorra.

HJ: He oído hablar mucho de Mac Liammóir. De McMaster nunca.

OW: Nadie conoce a McMaster, nadie, porque sólo actuaba por los pueblos de Irlanda. Aunque muchos actores y directores que luego se hicieron famosos trabajaron con él en algún momento, como, por ejemplo, [Harold] Pinter, que le dirigió en cierta ocasión. Cuando murió, Pinter le dedicó un libro. Me encantaría leerlo. No conozco a Pinter. Le vi en el sindicato la última vez que estuve, pero justo cuando estaba pronunciando mi discurso. Estaba muy cerca, y me habría gustado acercarme, pero cómo iba a abrirme paso hasta él, apartar de un codazo a Su Alteza Real y decirle: «Señor Pinter, ¿dónde puedo encontrar su libro sobre McMaster? Me encantaría leerlo.»

19. «VEO A GARY COOPER Y ME CONVIERTO EN MUJER.»

Donde Orson sostiene que Gary Cooper y Humphrey Bogart no eran actores, sino estrellas, y explica la diferencia, y que, mientras la estaba rodando, Bogart pensaba que *Casablanca* era la peor película que había hecho nunca.

HENRY JAGLOM: ¿Es Bogart tan bueno como yo creo que es?

ORSON WELLES: No, ni remotamente. Bogart era un actor de segunda fila. *En serio*, era un actor de segunda fila. Tenía una personalidad fascinante y sedujo a medio mundo, pero no hizo una buena interpretación en su vida. Era un actor pasable, nada más. Escucha con atención cualquiera de sus frases. Ya verás.

HJ: ¿Y en *El motín del Caine*?

OW: Vi a Lloyd Nolan interpretar ese texto en el teatro. Te ponía los pelos de punta. Bogart parecía un enfermo a su lado. No había comparación. En los años treinta, Bogart rodó aquella película espantosa con Bette Davis. Aquella en que ponía acento irlandés; la peor imitación que he oído nunca.

HJ: Me parece que te refieres a *Amarga victoria*. En mi opinión, en *Casablanca* su interpretación es perfecta. Y también está muy bien en *En un lugar solitario*.

OW: ¡Venga ya, pero si hasta ceceaba! Bogart era un norteamericano de clase alta muy bien educado que intentaba pasar por duro. Pero cuando hacía de tipo duro no te lo creías. Cualquiera que le conociese como yo...

HJ: ¿Es que siempre tienes que añadir «como yo»?

OW: Le conocí en el teatro, antes de que se marchase a Hollywood, como tantos galanes en paro. Nos alegramos mucho de que le dieran un papel, ¿sabes?

HJ: ¿No te gustó en *El bosque petrificado*?

OW: Bueno, tampoco es que estuviera mal. Me alegró que sacara el papel adelante, pero la Warner Brothers tenía en nómina al menos a cinco actores que podrían haberlo hecho tan bien como él.

HJ: Sí, contaba, por ejemplo, con aquel actor espantoso que quisieron ceder para

Casablanca: George Raft.

OW: Sí, George Raft también era muy mal actor. Resulta interesante, de todas maneras, que fuera consciente de ser el peor actor del mundo. No paraba de repetirlo. Me decía: «Sólo he tenido suerte, ¿sabes? Soy incapaz de decir bien una sola frase.»

HJ: Sé que te encanta Gary Cooper, pero en mi opinión no es muy distinto de George Raft. Yo sólo veo a un actor atascándose con sus frases, tratando de recordar de qué va la escena. Pero tú estás loco por él.

OW: Pues sí. Veo a Gary Cooper y me convierto en mujer. Y tú estás loco por Bogie. Ninguno de los dos era muy bueno. Pero estamos enamorados de ellos.

HJ: Ya, pero tú me dijiste que Gary Cooper era grande, y que...

OW: Bueno, no, sólo que era una gran estrella de cine, una gran creación del cine. Es lo que ocurre con las estrellas de cine, en realidad, no los podemos juzgar como actores. Son criaturas de las que nos enamoramos en su momento. Tiene que ver con nuestra idea de lo que es ser un héroe. Es completamente imposible mantener una discusión crítica seria acerca de nuestro entusiasmo por las estrellas de cine. Porque una estrella de cine es un animal muy distinto del actor. Hay veces que sí, que se trata de grandes actores, o de grandes actrices, pero otras veces sólo son actores de tercera categoría. Y da igual, de una estrella te enamoras.

HJ: Ya no quedan estrellas como ellos. Y estoy de acuerdo en que Bogart estaba lamentable en *Amarga victoria*.

OW: *Amarga victoria* fue la primera obra de Broadway para la que yo diseñé la iluminación.

HJ: ¿Que tú diseñaste la iluminación? No sabía que hubieras hecho semejante cosa. ¿Trabajaste como iluminador?

OW: Ése es el motivo de que Gregg Toland quisiera hacer *Kane*, porque había visto algunos de mis diseños y...

HJ: Siempre has dicho que la dirección de fotografía de *Kane* es totalmente suya, y que era el mejor director de fotografía que haya existido.

OW: Sí, pero la iluminación de *Kane* es mía.

HJ: De acuerdo, pero tienes que admitir que Bogart está realmente estupendo en *El halcón maltés*.

OW: No sé por qué tenemos que hablar tanto de Bogart. Pero no, para mí no, para mí la mejor interpretación de esa película es la de [Sydney] Greenstreet. Llevaba toda mi vida viendo a Greenstreet en el teatro. Era el actor secundario más extraordinario de Norteamérica. Un hombre bajito y rechoncho perfecto para el drama. Luego, al ver *El halcón maltés*, me di cuenta de que tenía una personalidad gigantesca, de que llenaba

la pantalla. Y a partir de ese papel estuvo maravilloso en todos y cada uno de los que interpretó a lo largo de su vida. Además, era una persona adorable. Adorable.

HJ: ¿Y qué te parece aquella película con [Lauren] Bacall, la primera película de ella? *Tener y no tener*.

OW: Pues que es un relato corto de Hemingway maravilloso y que lo destrozaron. Es una película ridícula comparada con el cuento.

HJ: La del huracán era *Cayo Largo*, ¿verdad?

OW: Ésa me gusta más.

HJ: ¿En el teatro también hay estrellas que no sean necesariamente buenos actores?

OW: Sí, claro. Los Lunt. Su última obra era tan bochornosa que yo no sabía dónde meterme. Cuando eran buenos, eran... ¿Llegaste a ver *The Visit*?

HJ: Sí.

OW: Están entre los mejores actores que he visto en mi vida. De verdad, lo digo en serio. Eran increíbles.

HJ: ¿En qué sentido? Me gustaría entenderlo.

OW: Era como si te tirasen rosas. Pero se hicieron demasiado mayores, y se volvieron rancios, empeoraron. Cuando un actor se hace mayor, o mejora o empeora.

HJ: Por cierto, ahora que hablamos de todo esto, ¿no te vuelve loco Ingrid Bergman?

OW: No, porque no es actriz. Salva las escenas a duras penas.

HJ: Pero Bogart y ella, los dos juntos en *Casablanca*...

OW: Me encanta *Casablanca*, es una película que admiro, me parece una obra entusiasta y sentimental muy bien estructurada, con todos los ingredientes en su justa medida; aunque, por descontado, tuvieron mucha suerte, porque la iban creando a medida que avanzaba el rodaje. Ya estaban rodando y no sabían el final. No sabían qué personaje iba a terminar con qué otro, ni por qué. Eso sí, todos querían acabar el rodaje de una vez. Bogart me dijo: «Estoy rodando la peor película que he hecho en mi vida.» **HJ:** ¿Te caía bien?

OW: ¿Quién? ¿Bogart? Sí, muy bien. Y cuando triunfó me di cuenta de que era una verdadera estrella. Como Ingrid Bergman. Cuando empiezas a diseccionar a una auténtica estrella... Unos dirán que no sabe actuar, otros dirán que sí sabe. Pero da igual, posee algo indefinible e indeleble: el estrellato, una cualidad que se tiene. Que una estrella sepa actuar carece de importancia. Porque una estrella de cine es otra cosa, un animal de otra especie, y rompe todas las reglas.

HJ: No estarás diciendo que Bogart nunca se tomó en serio como actor...

OW: Creo que Bogart se creía tan bueno como el que más.

HJ: ¿Y era un hombre decente?

OW: No sé si decente. Era un hombre valiente. Era divertido y original. Y tenía una opinión formada de todo, aunque también tenía opiniones absurdas. Y tampoco era demasiado culto, aunque lo fingiera. ¿Sabes?, muchas personas que no resultan interesantes en pantalla son muy inteligentes. Paul Henreid es muy inteligente. En *Casablanca*, se suponía que la estrella era él, el héroe que lucha contra los fascistas, y Bogart el segundo en discordia, el dueño del restaurante y nada más. Pero *Casablanca* acabó con la carrera de Henreid.

HJ: Porque todo el mundo se acuerda de Bogart y de Bergman... y, ah, sí, había un tercero. Después de esa película, Henreid se pasó la vida interpretando personajes secundarios.

OW: Sabrás que en su siguiente película, Walter Slezak y otros actores no dejaban de bromear a su costa. Lo veían sentado en el plató, en su silla, esperando entre toma y toma, y se acercaban a él y decían: «¿Quién era aquel actor que salía en *Casablanca*? ¿Ralph Bellamy?» «No, no. Era...»

HJ: ¿Quién dirigió *Casablanca*? ¿Michael Curtiz?

OW: Ni idea de cómo rodar los diálogos, pero un grandísimo sentido visual. Muy húngaro. No te puedes imaginar lo húngaro que era.

HJ: Y judío, seguro.

OW: No, sólo húngaro. Húngaro de Hungría. Contaban que una vez tuvo que rodar una escena con un grupo de extras donde había algunos negros... y dice: «Que se pongan todos los blancos aquí y todos los negros aquí.» Silencio absoluto, un silencio tenso, y el ayudante de dirección se acerca a él y le dice, en voz baja: «Señor Curtiz... ¿Ha dicho usted negros o ha dicho usted “de color”?» De modo que Curtiz dice: «Está bien, que se pongan todos los blancos aquí y todos los negros de color allí.» La anécdota me la contó Tracy, que participó en aquella película.

HJ: Lo que funciona maravillosamente en *Casablanca* son esas escenas en el casino, con tanto bullicio..., con todos aquellos franceses, y los alemanes entrando...

OW: Extraordinariamente bien rodado. Curtiz fue ayudante de dirección de Max Reinhardt, de manera que sabía lo que se hacía.

HJ: ¿Merece Reinhardt la reputación que tiene en Europa?

OW: La merece. Yo seguí su trayectoria con asombro y admiración. Era un grandísimo director, un maestro del gran espectáculo y, al mismo tiempo, de la comedia íntima. Podía hacerlo todo. Vi sus montajes de *El mercader de Venecia* y de *Romeo y Julieta*, con Elisabeth Bergner, que era soberbia.

HJ: ¿*Romeo y Julieta*? ¿Con Elisabeth Bergner? ¡Oh, Dios!

OW: La vi cuando era pequeño, me llevó mi padre. También vi una comedia de [Arthur] Schnitzler que Reinhardt montó en un teatrillo de Viena. Con actores maravillosos, ¡maravillosos!

HJ: ¿Seguro que era tan grande?

OW: No te puedes hacer una idea. Nadie, ni antes ni después, ha ejercido un papel tan dominante en el teatro en tantos países a la vez. Dirigía cuatro o cinco teatros simultáneamente, y con un éxito enorme. Con *El milagro* ganó una fortuna.

HJ: ¿*El milagro*?

OW: Un montaje espectacular: Reinhardt transformó el teatro en una catedral. En Viena. Fue el primero en bajar el proscenio a la altura del patio de butacas. Tenía un teatro en su castillo de Salzburgo, y todos los años iban a actuar los mejores actores de Europa. Bill Dieterle trabajó para él como ayudante de dirección. Y [Ernst] Lubitsch.

Reinhardt vino a ver *La muerte de Dantón* cuando llegó a Nueva York. Yo interpretaba un papel muy pequeño, de unas ocho frases: Saint-Just. *La muerte de Dantón* había sido uno de los mayores éxitos de su carrera. La había montado en un palacio de los deportes para cinco mil espectadores, y llenaba todas las noches. [Vladimir] Sokoloff había interpretado a Robespierre en Berlín, y lo interpretaba también en Nueva York, en nuestro montaje. Yo estaba muy nervioso porque nuestra versión no tenía nada que ver con la suya, ¿sabes? Al terminar la función vino a los camerinos y se sentó con el director y estuvo charlando un rato con él. Yo, mientras, esperaba. Y antes de irse me dijo: «Es usted el mejor *Schauspieler* [actor] de Norteamérica. Tiene usted que interpretar papeles protagonistas.» Del montaje, ni una palabra. Lo único que hizo fue decirme lo gran actor que yo era.

HJ: Así que no le gustó el montaje.

OW: Claro que no. Y no le culpo.

Luego se marchó a Hollywood. Pero nunca llegó a aceptar la idea de ser un refugiado. Se sentía perdido. Quizá no respetara el medio lo suficiente. Sí, podría ser... Aunque tenía sensibilidad suficiente para darse cuenta de que Mickey Rooney era uno de los actores con más talento de Hollywood y le dio el papel de Puck. De modo que aquel hombre, que había sido el rey de *Mittel* Europa, no tuvo ni una sola oportunidad en Norteamérica. Ningún refugiado la tuvo. Únicamente algunos escritores, porque les bastaba con sentarse a escribir. Piénsalo por un momento: ¿qué hizo Brecht? ¿Qué hizo Kurt Weill? ¿Qué hicieron los demás?

HJ: Bueno, Weill siguió una carrera paralela. Quiero decir, puede no gustarte, pero llegó a triunfar en otro ámbito.

OW: Sólo al final. Estuvo sin hacer nada la mayor parte del tiempo. Lo mismo que Thomas Mann, que había dominado las letras alemanas. No te imaginas cómo era Estados Unidos durante la guerra. Era un infierno. El teatro agonizaba. Los cines se llenaban, pero las películas también agonizaban, porque lo único que tenías que hacer era encender el proyector. No fracasaba ninguna película, pero eran cada vez peores. La guerra rebajó el nivel de una forma espectacular. Lo mejor que se podía hacer era alguna película delirante y fantasiosa como *Casablanca*, que fue la gran obra de arte del cine durante la guerra. No hubo ninguna otra.

HJ: ¿Por qué esa película ha adquirido...?

OW: No tiene nada que ver con la realidad. Es un ensueño hollywoodiense, el ensueño de la guerra. Pero ahí reside su encanto. En mi opinión, es como *La viuda alegre*, que es una gran obra en su género. Nunca existió una Viena como la de *La viuda alegre*, y nunca existió una *Casablanca* como la de *Casablanca*. Pero a quién le importa, ¿comprendes? Era comercial, de modo que todos contentos. Y el reparto era maravilloso. Pero ¿una gran película? No se puede decir que lo sea. No lo es. Es un fantástico entretenimiento, nada más. La única persona a quien le encantó cuando la estrenaron, y que me convenció para que me la tomase más en serio, fue Marlene. Me dijo: «Se seguirá proyectando en los cines dentro de treinta años. Hazme caso.» Tuve que reconocer, y hoy sigo haciéndolo, que tenía razón.

20. «JACK, ¡ESTAMOS HABLANDO DEL PUTO ORSON WELLES!»

Donde Jack Nicholson responde finalmente a la oferta de protagonizar *The Big Brass Ring*, Orson confiesa su admiración por Jacobo Timerman, medita sobre la paranoia acerca de los judíos y lamenta que el automóvil acabara con París.

HENRY JAGLOM: Tengo una noticia buena y otra mala. Primero voy a darte la buena: Jack ha dicho sí a *The Big Brass Ring*... Y ahora la mala: no quiere reducir su caché. Yo le he dicho: «Jack, ¡estamos hablando del puto Orson Welles! ¡Imagínate que estuviéramos en 1968!» «Si estuviéramos en 1968 –me ha respondido–, trabajaría gratis. Quiero hacer esa película, de verdad que sí, pero me devolvería directamente al cine de arte y ensayo, y he trabajado mucho para salir de ese mundo y hacer películas de gran presupuesto por las que me pagan millones y millones de dólares. Si acepto la mitad de mi caché, ¿qué le puedo decir al próximo a quien pida cuatro millones?»

ORSON WELLES: Tendría que haberlo imaginado. Todos dicen que no y me tienen esperando varias semanas antes de cada no. Y cada nuevo no me duele más que el anterior. Siempre me piden un bombazo, quieren que haga *Sed de mal*. Y yo no tengo preparada ninguna *Sed de mal*. Piensan: «Orson está pasado de moda, ha perdido el tren. Era tan innovador...» Pero voy a decirte una cosa, Henry, todos los guiones que he escrito, todos, léidos antes de que se conviertan en película, dan la impresión de ser clásicos y conservadores. Siempre he pensado que hay tres sexos: los hombres, las mujeres y los actores. Y en los actores se combinan los peores defectos de los otros dos. No puedo seguir esperando a ninguna otra estrella.

HJ: Me temo que tienes razón. Aunque me moleste pensar así de mis amigos, ¿comprendes?

OW: Así son los amigos, cuando se han convertido en estrellas.

HJ: Lo decías desde el principio y no quise creerte. Yo pensaba que la posibilidad de rodar contigo les atraería, les emocionaría. Me gustaría destrozar a esos cabrones...

¿Y Jack Lemmon?

OW: Es mayor para el papel.

HJ: ¿De verdad? Yo pensaba que no. Porque, en realidad, no es muy mayor. ¿Cuántos años tiene? ¿Cincuenta y cinco?

OW: Sí. En este restaurante, con esta luz rosada, da el pego. Pero cuando lo ves en televisión –siempre concede entrevistas larguísimas; como sabemos, le encanta hablar–, aparenta la edad que tiene, porque le bombardean con tanta luz que casi ni se le reconoce. Hace quince años Lemmon habría sido creíble como joven candidato a la presidencia, pero Kennedy cambió la imagen de lo que debe ser un candidato.

HJ: Si no obtenemos la respuesta que queremos con *The Big Brass Ring*, ¿te planteas vender el guión?

OW: Antes de marcharme a Europa empecé a mejorarlo, y ya llevo una tercera parte. Lo he mejorado tanto que quiero continuar con el proyecto, por si algún día se concreta. Aún tengo dudas, pero me gustaría que Jack interpretase al candidato, al hombre que se tira delante del coche que va a atropellar a Reagan. Jack es magnífico interpretando personajes perdedores, ¿sabes?

HJ: ¿Y qué te parecen Al Pacino o Dustin Hoffman? Están entre los mejores actores de mi generación, y los dos son muy respetados. Y perdóname, pero son mucho mejores que Burt Reynolds y que otros actores de tu lista.

OW: Tu amigo Dusty [Polvoriento] Hoffman, no. Nada de enanos. Además, los dos son muy étnicos.

HJ: ¿Son muy qué?

OW: Muy étnicos.

HJ: ¿Te refieres a que no son galanes irlandeses? ¿A que no son de origen irlandés?

OW: Ya sabes lo que quiero decir. Nada de actores morenos y de piel oscura. Quiero a un galán irlandés como Jack, o al menos a un *wasp* auténticamente americano.

HJ: ¿Por qué?

OW: Porque se trata del presidente de los Estados Unidos. Oye, ¿tú no habrás nacido ayer?

HJ: Todo eso ha cambiado. Decían que un católico no podría ganar las elecciones jamás y Kennedy ganó. Decían que un divorciado no podría ganar las elecciones jamás y Reagan ganó.

OW: Pero esto que te digo no cambiará nunca. No puedes contar una historia así con un protagonista italiano: «*Cazzo*, tienes que respetar-e al presidente, que *sonno io*.»

HJ: Lo que estás diciendo es repugnante.

OW: Ah, ¿quieres a Dusty Hoffman? «Oh, Dios, no seas tan capullo y mátalos» [con acento judío].

HJ: Tienes una idea lamentable de la imagen que debe dar un norteamericano. Una idea anclada en los años cincuenta.

OW: ¡Vaya, la voz de mi conciencia...! Yo he sido más de izquierdas de lo que tú lo serás en la vida.

HJ: ¿Y Paul Newman?

OW: Paul Newman sí valdría.

HJ: Pues es judío.

OW: Pero no es étnico. Me importa un bledo que sea judío; me importa un bledo que sea italiano; pero no puede ser étnico. Hoffman es étnico, Pacino es étnico.

HJ: De manera que nada de judíos, nada de italianos...

OW: Exacto. Tiene que ser un tío del mismo corazón de Norteamérica. Si no, no hay película. No funcionaría.

HJ: Quien estaba interesadísimo en hacerla era De Niro, sin ni siquiera haber leído el guión, pero tú...

OW: No trates de venderme a De Niro. Me da igual lo bueno que a ti te parezca.

HJ: ¿También es demasiado étnico?

OW: No sólo es étnico, aunque eso es parte del problema, es que esas cosas tan maravillosas que hace en pantalla... A mí ninguna me parece apropiada para un candidato a presidente. Si le das el papel a alguien como él, eliminas la posibilidad de que la película guste en una gran parte del país. Mi candidato es un hombre capaz de ganar elecciones en Kansas. Y, francamente, no veo a De Niro ganando en Kansas.

HJ: Vale. Más noticias. Aunque no sé si son buenas o malas. Me han llamado de la serie *Vacaciones en el mar*. Te quieren del 21 de mayo al 12 de junio: veintiún días. Les he dicho: «Ya, pero ¿me vais a hacer una oferta?» «No. Queremos saber su disponibilidad.» «La disponibilidad del señor Welles depende de la oferta que le hagáis. Te voy a ser sincero: no le voy a decir nada hasta que me hagáis una oferta concreta», les he dicho; y también: «¿Sabéis una cosa? Siento decirlo, pero nunca he visto la serie.» Silencio absoluto. Luego me ha llamado el mandamás, porque había sido un poco brusco. De manera que la cosa queda así: coges un avión a Londres y grabas allí, coges un avión a París y grabas allí, vuelves a coger un avión a Londres... ¡y luego coges un barco a Estocolmo! Y me pregunta: «¿Has cruzado alguna vez el canal de Kiel?» «Pues no.» «¡Pues dicen que es fabuloso!»

OW: ¡Oh, Dios! No estoy dispuesto a cruzar el canal de Kiel a menos que me paguen.

HJ: ¡Me estaba vendiendo un crucero! ¡Hablabas igual que el director de una agencia

de viajes! Pero el plan de rodaje no es demasiado exigente. Dicho de otra manera: será una fiesta... No es otra cosa.

OW: Una gran fiesta.

HJ: Me pregunto cuánto nos van a ofrecer por ir a esa fiesta.

OW: Veinticinco mil como mucho, probablemente veinte. Es realmente muy poco.

HJ: Yo suponía que a un actor invitado de renombre le pagarían cien mil.

OW: Ya, bueno... Permite que te cuente la historia de la televisión norteamericana en pocas y escogidas palabras. Tan pronto como la CBS y William Morris, y la NBC, y MCA..., esas cuatro... Tan pronto como esas cuatro empresas comprendieron lo que es la televisión, firmaron un pacto secreto. No creo en teorías de la conspiración, pero ésta sí es cierta. El pacto consistió, simplemente, en que ningún actor de ninguna serie de televisión iba nunca a ganar mucho dinero. Nunca. Ningún actor. Cuando Henry Kissinger quiso salir en televisión, le pagaron cinco mil dólares. Así que, si eras un actor famoso y te apetecía salir en *Vacaciones en el mar* –siempre hay alguien a quien le apetece–, lo máximo que te podían pagar, fueras quien fueras y fuese cual fuese la serie, aunque tuviera la máxima audiencia, eran siete mil quinientos dólares por sesión. Así hasta que [Ed] Sullivan rompió el pacto y pagó veinticinco mil dólares, o algo así, a los Beatles por su primera aparición en la televisión norteamericana. A pesar de todo, los contratos apenas han subido. En series como *Vacaciones en el mar*, la mayoría de los actores invitados, por muy famosos que sean, cobran dos mil quinientos, tres mil, tres mil quinientos dólares por sesión. Y contentos, porque para ellos es una estupenda publicidad.

HJ: ¿Por qué aceptaría June Allyson un papel? ¿O por qué...?

OW: ¿Y por qué no? ¿Quién la va a contratar para otra cosa?

HJ: Te piden que te vayas de crucero...

OW: Y se creen que con eso ya estoy pagado. No saben que puedo hacer un crucero por cualquier parte del mundo completamente gratis. Me basta con dar una conferencia o con hacer magia una noche, y luego firmar autógrafos.

HJ: *Vacaciones en el mar* lleva años en antena, ¿no?

OW: No he podido ver ni un solo capítulo entero. No me gusta ese hombre que hace de capitán. Salía en *La chica de la tele*. Tiene una especie de acento de Nueva York que me pone los pelos de punta. ¡No lo soporto! Me gusta ese viejo y aburrido..., ¿cómo se llama...? Lou Grant. ¿Cómo se llama el actor?

HJ: Ed Asner. También sale en *La chica de la tele* y está estupendo. Anteanoche precisamente pasé un rato de lo más interesante con Jacobo Timerman y con él en casa de Michael Douglas, que había organizado una velada para recaudar fondos para

El Salvador. Timerman escribió un libro crítico con la invasión israelí del Líbano y dice que ya no puede viajar a Israel. Nos contaba que le escupen por la calle. Yo le dije: «Cuando eres la voz de la conciencia de un país, te pasan cosas como ésa.»

OW: Timerman es la voz de la conciencia, en efecto.

HJ: Después de todo lo que tuvo que sufrir en Argentina por denunciar a los generales: la cárcel, torturas, electroshocks; y ahora mira, es un hombre sin patria.

OW: ¿No lo somos todos? Además, tiene una patria: el lugar donde se encuentre.

HJ: Le pregunté: «¿Dónde vas a vivir?» y me contestó: «Voy a ver qué tal están las cosas en Argentina. Quiero asegurarme de que juzgan a todos esos criminales.»

OW: Es admirable.

HJ: En casa de Michael nos comentó que le molesta que la comunidad judía de este país y sus dirigentes apoyen las políticas reaccionarias de Reagan en Centroamérica. Porque Israel ha proporcionado armas a Honduras en nombre de Estados Unidos. La casa estaba repleta de judíos progresistas, pero muchos de ellos se sintieron incómodos, se sintieron señalados y empezaron a hablar de antisemitismo. Y entonces Asner hizo algo maravilloso. Dijo que los judíos se han convertido hasta tal punto en parte del *establishment* que han olvidado la tradición progresista y humanitaria de la cultura judía.

OW: Los judíos no hacen comentarios sobre la situación del Líbano, ni sobre Centroamérica. ¿Sabes?, a una gran parte de la comunidad judía no le gusta la palabra *judío*. Dicen *ascendencia judía*, *tradición judía*, *cultura judía*, pero detestan el término *judío*. Nunca llames judío a un judío... Es muy curioso. Y muy triste.

HJ: No he leído el libro de Timerman sobre el Líbano, así que desconozco su tesis. ¿Es imparcial? ¿Es razonable?

OW: Para mí sí. En mi opinión, dice lo que yo, que no soy judío, también diría. Estados Unidos ha hecho todo lo posible –y no sólo durante los años de Reagan, sino desde que tengo memoria– para que los árabes nos vean como enemigos irreconciliables; y, por supuesto, lo mismo puede decirse de los latinoamericanos. Nunca podremos limpiar nuestra imagen. Da igual el dinero que pongamos sobre la mesa.

HJ: Timerman va a cubrir la información de Centroamérica para el *New Yorker*.

OW: Nadie ha escrito nada que merezca la pena sobre Centroamérica. Ahí tenemos a Joan Didion: pasó allí siete días y escribió un bestseller. Tendría que haberlo titulado *Siete días en Centroamérica*.

HJ: Aquí está Patrick [Terrail].

PATRICK TERRAIL: ¿Cómo llamaríais a un polaco con una mansión de veinticinco

millones de dólares? Papa.

HJ: ¿Cómo?

PT: El Papa.

HJ: Es un chiste un poco anticlerical.

PT: Es estupendo.

OW: Es un buen chiste porque es muy blanco. Me esperaba una grosería.

PT: Yo jamás contaría un chiste grosero delante del señor Welles. No saldrá por esta boca...

(*Patrick Terrail se va.*)

OW: No sabes lo cerca que estoy de cerrar el contrato de *Lear*. Y he conseguido, o eso creo, un acuerdo con México para *The Dreamers*. Pero no sé si creérmelo... Ya sabes cómo son las cosas. Hay ya demasiadas decepciones en el mundo para celebrar estas cosas antes de que estén cerradas. Podrían caerse todas.

HJ: No todas se van a caer.

OW: Creo que mi futuro está en la publicidad. En Inglaterra estuve cinco años anunciando cerveza Carlsberg, y entonces la empresa decidió que era mucho más barato sustituirme por alguien que imitase mi voz. Le utilizaron dos años y luego, los últimos tres, han vuelto a recurrir a mí. Ayer grabé otro anuncio.

HJ: ¿Has visto los anuncios de [John] Gielgud para Old Spice?

OW: Sí. Está totalmente desaprovechado.

HJ: Es muy peculiar, hace de una especie de mayordomo.

OW: Por aquello que hizo con Dudley Moore... *Arthur*. Habrán pensado que si en la película funcionaba, en Old Spice también funcionaría... Gielgud interpretaba a Shakespeare como si le estuviera dictando el texto a su secretaria. Se lo dije a él personalmente.

HJ: ¿En serio?

OW: En *Hamlet*, cuando habla de Fortimbrás sonaba concretamente así: «“Contempla ese ejército...” ¿Lo ha copiado, señora Jones? “... numeroso y valiente, comandado por un príncipe sensible y delicado...” ¿Voy demasiado rápido, señora Jones?»

HJ: ¡Qué gracia!

OW: Me voy a pasar los próximos tres días intercambiando telegramas con ese hombre de la televisión francesa del que te hablé.

HJ: ¿Tienes más pistas? ¿Crees que podrá reunir el dinero?

OW: Si él no puede, nadie puede. Tiene que hacerlo. Su empleo depende de ello. Además, ha intervenido Jacques Lang. El Estado también quiere poner dinero. Esperemos que el proyecto salga adelante.

HJ: Oí cierto rumor en París, por boca de una gente que parecía saber de lo que hablaba: Mitterrand escucha por las noches una cinta de casete que escoge entre seis o siete. Todos los días. Cinco o seis de esas cintas se ocupan de temas intelectuales muy complejos, pero también hay tres películas, y dos de ellas son tuyas: *Kane* y *Sed de mal*.

OW: Sabrás que el presidente de Francia no es como el presidente de Estados Unidos. Es más como un rey, ¿sabes? Como alguien dijo una vez, De Gaulle instauró una monarquía en el seno de la República, porque allí el presidente es quien toma las decisiones. Todo el mundo decía: «No queremos que pongan una pirámide en mitad del Louvre»; pero Mitterrand dijo: «Pues a mí sí me gusta.» Y asunto concluido. Ahí tienes, una pirámide en mitad del Louvre.

HJ: ¿Y qué te parece?

OW: La detesto.

HJ: Yo me pregunto si no la detestaré únicamente porque me aferro al pasado.

OW: Pues yo me digo, cuando me hago esa pregunta: «Gilipolleces: ¡es ridícula!»

HJ: Pero tal vez sólo porque nos gustaría una construcción más tradicional.

OW: Es que es tradicional, lo que pasa es que no se deben mezclar materiales tradicionales de esa manera. Yo opino que, si era necesario colocar una cúpula de cristal para que entrase la luz, un cubo habría sido menos ofensivo. Colocar una pirámide es un gesto asertivo, toda una declaración de intenciones. Todos decían: «Ya verás, el centro [Georges] Pompidou te va a parecer una belleza. Ya verás, sólo tienes que acostumbrarte.» Ha pasado el tiempo y, cuanto más lo ves, más inconcebible parece. Es una inmensa porquería. Claro que ahora recuerdo que la mitad de los artistas de Francia amenazaron con abandonar París cuando empezó la construcción de la Torre Eiffel. De manera que sí, puede que sólo sea un reaccionario, pero, si ése es el caso, me da igual. Me alegro de serlo, de pertenecer a mi época.

HJ: La Torre Eiffel le pareció una enorme porquería a todo el mundo. Y ahora es tan hermosa...

OW: Ya, pero date cuenta, la Torre Eiffel es maravillosa porque tiene un significado histórico. Es la última gran obra de la edad del hierro de la arquitectura.

HJ: Aun así. En su época mucha gente diría que estropeaba el paisaje...

OW: Que ahora ha estropeado la Tour Montparnasse. Antes, cuando contemplabas París desde el Arco de Triunfo, esa miniatura que está delante del Louvre, en dirección a los Campos Elíseos, justo a través del arco, veías el cielo azul. Y ahora parece una postal de Detroit.

HJ: Pero tengo curiosidad por saber tu opinión: el gusto ¿es algo objetivo o subjetivo?

OW: Subjetivo, básicamente. Pero es una pregunta interesante. Recuerdo que mi querida Louise de Valmorin, a quien París siempre le pareció una de las ciudades más feas del mundo, una espantosa atrocidad decimonónica, decía que sólo le gustaban las obras arquitectónicas anteriores al siglo XIX –de las que ya quedan pocas–. Es decir, si tu gusto se ha quedado anclado en los siglos XVIII o XVII, París te parecerá fea. Desde mi punto de vista, fue el coche lo que acabó con París; con tanto paso subterráneo y la calzada del Sena... ¿Te acuerdas de lo que era el Sena cuando todavía podías darte un paseo por la orilla con tu chica? Dios, aquél era otro mundo.

Paris Vogue me ha pedido, a mí y a otra gente que no sabe nada, que les escriba una cosita: las razones de que París me guste tanto. Y no se me ocurre nada que decir. Cuando se podía pasear por las aceras de París, París me encantaba; ahora tengo que ir esquivando coches. El derribo de Les Halles fue el principio del fin. Les Halles era un edificio sólido; el nuevo se está cayendo a pedazos. ¡Si ya parece más viejo que Notre Dame! La pintura se está desconchando. Muy pronto del verdadero París no quedará nada, ¿comprendes? Ni de la verdadera Londres, ni de la verdadera Roma. Bastan algunos monumentos intocables para conservar una ciudad, pero... Pienso en todas esas ciudades del mundo que se encuentran en decadencia. Porque la idea de conservar las ciudades ha dejado de formar parte de nuestra cultura, de la cultura universal. Ahora todo se está trasladando a los centros comerciales...

HJ: Hemos abandonado la vieja idea de ciudad como atracción cultural. Y están superpobladas.

OW: Sin olvidar que el tráfico ha echado a perder la vida sexual de los franceses. Estaba el famoso *cinq à sept*. ¿Sabes qué es? Antiguamente, los hombres de negocios de París, que terminaban de trabajar a las cinco, antes de volver a casa con sus mujeres tenían su *cinq à sept*, es decir, una amante. Ahora ya no pueden tener amante y estar en casa a las siete. Porque en esa ciudad ya no te puedes ni mover. En mi opinión, los arquitectos de hoy en día son imbéciles. Estoy convencido de ello.

HJ: ¿I. M. Pei es imbécil?

OW: Presuntuoso. La arquitectura me interesa mucho, y estoy absolutamente convencido de que tengo razón. No me cabe la menor duda. Los arquitectos han conseguido efectos teatrales maravillosos con esos rascacielos de fachada de cristal, pero cuando te enteras de que están erigidos sobre una falla volcánica y de su altísimo

consumo energético, y de que no puedes ni abrir la ventana en primavera, de que te podrías quedar encerrado en ellos sin calefacción, ni aire acondicionado, ni nada de nada, comprendes que están mal contruidos. Hubo un momento, muy breve, en que un grupito de personas planificó en Brasil edificios modernos muy interesantes, con grandes persianas que se podían abrir para dejar pasar el aire, lo cual les daba cierta cualidad humana. Porque yo opino que la arquitectura no debería deshumanizar las ciudades. Por definición, la arquitectura ha de pertenecer al ciudadano, al menos hasta cierto punto. En caso contrario, se convierte en un monumento a la codicia.

HJ: Me encantan los viejos rascacielos de Nueva York.

OW: Pues la mayoría tampoco me gustan demasiado. En mi opinión, al principio, con [Louis] Sullivan, sí estaban muy bien. Pero en realidad no eran rascacielos.

HJ: A ti no te parece que el Chrysler Building...

OW: El Chrysler Building me gusta, pero es un poco kitsch, un poco art déco.

HJ: Me encanta el art déco.

OW: Pues yo lo detesto, ¿sabes? Lo detesto profundamente.

HJ: Igual que mi madre. Siempre ha dicho que es como los muebles de la criada.

OW: Los muebles de la criada, exactamente. Modestia aparte, comprendí que el estilo art déco era muy deficiente cuando no tenía más que catorce años. Y cuando, después de la Segunda Guerra Mundial, surgieron otros estilos, me puse tan contento... Me dije: «¡Gracias a Dios! ¡Van a tirar otro de esos adefesios!» No me gustaban los grandes transatlánticos, precisamente por el déco. Me encantaba viajar en transatlántico, pero me decía: «¡Qué pena que no sean como los de 1890!», ¿sabes? Los barcos antiguos eran preciosos.

HJ: Pero si a ti te gusta Lubitsch, y los decorados de Lubitsch son déco...

OW: Sí, es verdad, en todas sus películas, pero no creo que Lubitsch tuviera demasiada sensibilidad visual. No le interesaban los decorados. Yo estuve presente en uno de sus rodajes y sólo le preocupaban la interpretación y los diálogos.

21. «POR UNA VEZ EN NUESTRA VIDA, TENÍAMOS UN TEATRO NACIONAL.»

Donde a Orson le ofrecen la dirección de una película sobre las dificultades con *The Cradle Will Rock*, pero cuenta que el guión, de Ring Lardner, Jr., adolece de servidumbre con la vieja izquierda ideológica. Además, se pregunta si será capaz de mantener el control de la producción.

HENRY JAGLOM: ¿Alguna noticia?

ORSON WELLES: Un hombre joven, de treinta y tres años, guapo, tremendamente inteligente y muy muy rico. Financió una película espantosa titulada *Sangre y savia*.

HJ: ¿No será *Sangre sabia*?

OW: Sí, *Sangre sabia*, supongo... Como se llame, da igual.

HJ: De Huston. Ya sé a quién te refieres: Michael Fitzgerald.

OW: Sí. Novecientos mil dólares. Pues me ha dicho: «Tenemos un guión de Ring Lardner, Jr.» Y he leído ese guión. En realidad, no porque me apeteciera, sino porque soy uno de los protagonistas: uno de los personajes se llama Orson Welles. Trata de la noche que trasladamos *The Cradle Will Rock* del Maxine Elliott al Venice Theatre. La trama es muy sencilla, típica de la MGM. Del estilo de las de aquellas películas de Mickey Rooney y Judy Garland, ya sabes: ¿qué vas a hacer cuando los malos cierran el teatro? Si agachas la cabeza, ¿no tendrás que despedir a todo el mundo? Y un cuerno: el espectáculo debe continuar. Alquila un teatro, busca un piano, sube el telón. Ésa es la película. Pero mi personaje es el que sale peor parado. Porque se han basado en lo que les ha contado Houseman. Ofensivo... Les he dicho: «Es un espanto.» Tengo un dilema: ¿debería aceptar la dirección de una película así?

HJ: El guión de Lardner, aparte de que te presente bajo una luz poco favorable, ¿es fiel a la verdad?

OW: Sí, es muy preciso. Proponen empezar cuanto antes, en cuanto se pueda. He dicho que sí, porque, bien pensado, soy el protagonista, un héroe con mucho glamour. Nos sentamos en esta misma mesa y les dije: «¿Aceptaríais que la película empezase conmigo, tal cual estoy ahora aquí sentado? Diría: “Había una vez un hombre

llamado Orson Welles. Era joven, veinticuatro años, yo no le conozco en absoluto. Conozco sus recuerdos, los recuerdos que aún conserva, pero a aquel hombre... en realidad no le conozco. Quizá fuera aburrido. Además, sé qué van a decir de él los demás protagonistas de esta historia; o creo que lo sé, pero vais a ver lo que yo creo que ocurrió. Los hechos. Nada más que los hechos.»» Todo les ha parecido bien; lo cual supone un gran problema para mí, porque me lo he pensado mejor. Me he dicho: «Es espantoso. No puedo, en la vejez, vivir a costa de mis años de juventud.»

HJ: ¿De qué presupuesto estamos hablando?

OW: Cuatro millones.

HJ: ¡Cuatro millones! ¡Uau! Deberías aceptar.

OW: Tengo otro problema: Ring Lardner. No sé si puedo aceptarle como guionista. Porque necesito vía libre, con los ensayos y con todo lo demás. Me gusta el desarrollo de la historia, porque es un relato heroico, sin dobleces, pero no me gusta cómo está escrita. Tal cual está, la película tiene un gran defecto, que, además, sería muy fácil de arreglar. Ring Lardner es miembro del Partido Comunista, y lo deja traslucir en todas las páginas de su guión. Los personajes hablan de plantar cara al gobierno y lo que supondría para la revolución mundial, etcétera, etcétera. Yo creo que es suficiente con decir que, por una vez en nuestra vida, teníamos un teatro nacional en Estados Unidos, y que, al cerrar sus puertas, firmamos su sentencia de muerte, y la de la Depresión como tema para el teatro norteamericano.

HJ: ¿Cuál es el reparto?

OW: Amy Irving, David Steinberg y Rupert Everett.

HJ: ¡Cómo no! Amy está casada con Spielberg. ¿Cómo se llama él?

OW: Necesitas unas fichas urgentemente; como Reagan.

HJ: ¿David Spielberg? No.

OW: Steinberg..., sí.

HJ: Spielberg, no Steinberg.

OW: ¡Spielberg...! Se llama David Spiel... ¡Steven! ¡Steven Spielberg!

HJ: Amy interpreta a Virginia Nicholson. En aquel momento, todavía estabais casados... Y Steinberg es Blitzstein, y Rupert, tú de joven.

OW: Empezaríamos a rodar la primera semana de febrero del año que viene. Amy está embarazada, pero eso no supone un problema, porque, de pronto, me he acordado de que entonces Virginia estaba embarazada. Si al final ella hace el papel, meteré una frase al respecto y asunto concluido. Podría enamorarme de ella, pero como sabes, creo que los directores no deben enamorarse de sus protagonistas. Y me

alegro de estar ya en una edad en que resultaría indecente.

HJ: ¿No necesitas a otros actores para *The Cradle Will Rock*? Rodarías en Cinecittà, ¿verdad? Y los exteriores en Nueva York, ¿no?

OW: Sí.

HJ: ¿Y la manifestación por las calles?

OW: Si la rodamos en Estados Unidos, creo que sacaría sólo los pies. Me preocupa la reacción de los extras –son demasiados– y lo que podría suceder si se cuele alguna mala cara; con trescientas... Me da miedo no poder controlar la expresión de tanta gente. Así que he pensado en un montaje estilo Eisenstein.

HJ: Y el contrato ¿será como quieres?

OW: Eso me han dicho, pero todavía no me lo han mandado. He hablado con Fitzgerald y le he dicho: «Mira, me aseguras que voy a tener control artístico absoluto, pero a los otros dos productores no les caigo bien.»

HJ: ¿A quiénes?

OW: Los conoces. Ese capullo de *Desmadre a la americana*. Un auténtico mierda.

HJ: John Landis. Bueno, si me lo permites, puedo ayudarte. Tengo cierto trato con él.

OW: Pues aprovéchalo para matarlo.

HJ: No, no quiero. Es un buen tío. ¿Qué ha hecho?

OW: No dejarme en paz. No para de llamarme y de darme consejos sobre el enfoque de la película. Es muy condescendiente y sólo dice tonterías.

HJ: ¿Y el otro quién es? Folsey no. George Folsey, sí. Su padre rodó muchos musicales con Minelli: *Cita en San Luis*. No viajarían a Roma, ¿verdad?

OW: Pues sí, con sus mujeres. De compras, ya sabes. Siempre y cuando no los metan en la cárcel.

HJ: Ah, sí, por ese asunto de *En los límites de la realidad*. Vic Morrow... Le mató el aspa de un helicóptero, ¿no?

OW: ¿Sabes que los dos me llamaron para darme consejos sobre el guión el mismo día que el juez les imputó? ¡El mismo día!

HJ: Ya. Digo yo que tendrían cosas mejores que hacer que llamarte y...

OW: Exactamente. En fin, de todas formas, a Michael Fitzgerald le dije: «Tienes que mandarme el contrato cuanto antes. Porque tendrás que cumplir tus compromisos. Y una nota manuscrita no me garantiza el control artístico igual que un contrato. Tienes que darme autoridad sobre el montaje final.» Y él me contestó: «No hay el menor problema. Los demás ya lo saben.» Al parecer, habló con la Paramount y le dijeron:

«Hay que colaborar, el cine es un arte colectivo.» Y Michael dijo: «Con Orson Welles no. El montaje definitivo o no hay nada que hacer.» Asegura que están todos de acuerdo, pero tal vez cuestionen su autoridad. Necesito el compromiso de todos. No pienso hacer la película sin él, y sé que los tengo cogidos por las pelotas, porque ya han metido mucho dinero. Pero si no lo ponen todo por escrito... Siempre encuentran algún resquicio.

HJ: Te lo digo en serio, Landis es un buen tío.

OW: Tengo claro que Michael estará presente en el plató desde primera hora de la mañana hasta última hora de la noche todos los días. De momento ya ha conseguido enfadarme. Me hizo una pregunta absurda y yo le contesté: «¿A qué viene esa pregunta?» Luego me mandó una carta diciendo: «Yo no soy John Houseman. Puedo hacerte las preguntas que se me antoje.»

HJ: Si tú vas a tener el control absoluto, ¿por qué quiere estar presente en el plató?

OW: Porque no tiene nada que hacer. Y no tengo ningún inconveniente siempre y cuando no se siente a mi lado y me diga: «¿Y no sería mejor que lo hicieras de esta otra manera? ¿Que el actor anduviese de esta otra manera? ¿Que enfatizara esta frase un poquito más? Tenemos la sensación de que no...» La respuesta a esa clase de preguntas siempre es: «Lo que dices es muy interesante. Sí, deja que me lo piense un momento.» Nadie le ha dicho que, en los viejos tiempos, los verdaderos productores jamás aparecían por el plató. Jamás. Porque en el plató, el director era el jefe y el productor parecería un don nadie. Los directores íbamos a los despachos de los productores. Era su forma de demostrar que eran alguien.

HJ: ¿Y en qué punto están las conversaciones?

OW: Ring Lardner me tiene que mandar las primeras veinte páginas revisadas el lunes. Las ha repasado teniendo en cuenta mis comentarios. Mientras tanto, yo he hecho el esfuerzo de volver a escribir esas primeras veinte páginas. Espero que se crucen con las suyas en el correo, para que no parezca que le estoy enmendando la plana. No puedo pretender que el productor comprenda que, si yo no colaborase en el guión, la situación sería mucho más delicada.

HJ: ¿Y por qué no puedes colaborar en el guión?

OW: En cierto sentido estoy obligado a hacerlo. Fui testigo de los hechos, y nunca he dirigido un guión de otro. Aunque eso no puedo decírselo, claro. Y Ring y yo juntos seríamos como... Ya sabes.

HJ: Ya. Así que lo que no quieres es colaborar con él. Bueno, y a Fitzgerald, ¿qué le parece?

OW: «Cualquier cosa que quieras, Orson –me ha dicho–, ya sabes. Y puedes contar con Ring para todo», etcétera, etcétera. De modo que ¿qué le voy a decir?

HJ: Tienes que convencer a los productores de que no os hace falta Ring. Pero sin que Ring se enfade. No hieras su amor propio.

OW: No hay manera de hacerlo sin herir su amor propio. No deberían ponerme en esta situación. No deberían.

HJ: ¿Has hablado con Fitzgerald?

OW: Hablé con él la otra noche, a solas, pero no quiso escuchar. Me suplicó que deje a Ring estar en el plató. Como si estando el guionista y el director juntos...

HJ: ... la película estuviera resuelta.

OW: Exacto. Es lo que hacía John Huston, o lo que hizo al menos en *Bajo el volcán*, que también produjo Fitzgerald. Pero yo le he dicho: «Tienes que entender que John y yo somos dos directores muy distintos. Él ha trabajado mucho y sin interrupción todos estos años porque cuando no le dan lo que quiere, sigue adelante de todas formas.»

HJ: Y ya conseguirá lo que quiere en la próxima.

OW: Exacto. «Pero yo no puedo hacer eso, ¿sabes?»

HJ: Porque quizá no haya próxima película.

OW: Lo único que puedo aducir en mi favor es que no hay en toda mi trayectoria un solo fracaso artístico evidente, cosa que no se puede decir de muchos directores. ¡La situación es muy injusta para mí! No me han preguntado quién me gustaría que escribiera el guión. Ring está dispuesto a escribir lo que le pida, pero, en realidad, habría que darle el finiquito. Y quieren empezar cuanto antes, ¿comprendes? Me están presionando: «Y tus páginas, ¿dónde están?» Así que no me queda más alternativa que ensayar tres semanas. Pero con sólo tres semanas de ensayo, luego habría que improvisar un montón de cosas. Y yo creo que la historia exige mucha planificación, aunque luego te apartes del plan.

HJ: ¿Podrás imponer tus veinte páginas?

OW: Bueno, antes quiero ver qué ha escrito Ring. Pero las primeras veinte páginas tienen que ser *mis* primeras veinte páginas, sin cambios. Y creo que está fuera de toda duda que las mías serán mejores que las suyas. La película tiene que ser *mipelícula*. No puedo permitir que otro cuente un periodo de mi propia vida. En realidad, no apruebo que se utilice una época de mi vida, por mis particulares prejuicios al respecto. De manera que aquí estoy, obligado a ser francamente autobiográfico, a merced de mi memoria, que quizá no sea del todo fiable.

HJ: ¿Y por qué son tan reacios a que tú colabores en el guión?

OW: Eso ya lo han sugerido. Que Ring y yo podríamos trabajar juntos, como antes

hacían directores y guionistas, ¿comprendes? Y tengo una manera estupenda de responder, porque puedo aducir: «Estas cosas atañen a mis recuerdos de lo que en verdad sucedió.» Quiero decir: ¿Ring Lardner? ¿Un ex comunista que en el fondo sigue añorando al partido...? ¿Un *wasp*? Porque la película debería estar ambientada en una atmósfera judeo-italiana. Transcurre en Nueva York, ¿no? Puede haber latinos, un poco de salsa...

HJ: Deberían ofrecerte un contrato, porque, bien mirado, has empezado a escribir y todavía no has firmado ningún contrato.

OW: Ni ningún acuerdo explícito por mi parte de que doy el visto bueno a la película. Porque si no puedo modificar el guión ni cambiar el reparto, no creo que deba rodarse. Empecé a decir: «Bueno, para ahorrarnos dinero podríamos librarnos de Lardner». Y me contestaron: «No te preocupes por el dinero.» Y entonces dije: «Queréis una película por menos de cuatro millones de dólares: pues tengo que pensar en el dinero, por muy brillantes que seáis los productores.» «Tú eres el artista, el director, y Ring, el autor del guión.» Naturalmente, no tengo la menor idea de qué va a opinar Ring de las páginas que he escrito.

HJ: ¿Y si no le gustan? Tendrían que enfrentarse a un guionista al que ya han contratado y que diría: «Las páginas de Orson son demasiado, hum, subjetivas. Necesitáis un punto de vista más imparcial.»

OW: O que diría: «Orson intenta que su personaje resulte más simpático.» A lo que yo respondería: «¡Tienes toda la puta razón!»

HJ: Me dijiste algo muy bueno que deberías subrayarles, que le restarías simpatía a tu personaje siempre y cuando fuera conveniente desde un punto de vista dramático.

OW: Mi gran delito según el guión, ¿comprendes?, es que puse en peligro el bienestar de aquellas personas, que llevaban mucho tiempo sin trabajar, sólo porque quería imponer mis principios.

HJ: Lo inmoral de la economía, el egocentrismo del artista.

OW: ¿Sabes?, en aquella época, todo aquel que tenía algo que ver con el montaje proclamaba automáticamente ese lema progresista: «No se pueden poner trabas a la libertad de expresión», etcétera. Marc [Blitzstein], mi mujer y yo nos mordíamos las uñas. Yo decía: «Todos queremos seguir con la función en otro teatro, pero ¿no será demasiado cruel? Nadie se ha parado a pensar que todas esas personas se van a quedar en la calle.» Yo seguía opinando que podíamos salvar la situación, así que dije: «No tenemos por qué convertir esto en un drama. Acordaos, puedo hablar con Harry Hopkins, estoy seguro de que podríamos llegar a un acuerdo. El gobierno no quiere problemas. La culpa de todo este lío es del Departamento de Justicia y del Congreso, que se han propuesto acabar con el Federal Theatre. Y a este paso lo van a conseguir.» Pero entonces cerraron las puertas del Federal con cadenas y candados. Y

tomamos la decisión de actuar en otro teatro.

HJ: Ya. Cerrar las puertas fue una medida de presión. Y tú tenías la impresión de que querían acabar con el Federal a toda costa, de modo que ¿por qué no hacer que la situación estallase trasladándose a otro teatro?

OW: El guión tiene que explicar por qué Houseman accedió.

HJ: ¿A trasladar la función al Venice Theatre y...?

OW: Pero sin contar la verdad, es decir, que se dio cuenta de que podía aprovechar el conflicto para convertirse en productor de Broadway. Y que lo que les ocurriera a los demás le daba igual. Es muy cruel, pero tengo la prueba definitiva de que eso era exactamente lo que pensaba. Verás, hay personas, fans, que me mandan viejos programas de mano de mis obras. Pues bien, hace poco me llegó el de *Voodoo Macbeth*, y en él, Houseman aparece en la última página como encargado de apagar las luces. Y en la primera producción de la compañía lo único que hizo Houseman fue ocuparse de la taquilla.

HJ: Quieres decir, entonces, que sabía que podía aprovechar aquel escándalo para ganar reputación.

OW: Hace poco unos productores me mandaron una carta porque estaban pensando en montar unos textos para la cadena Home Box Office. Y decían: «Una de las obras programadas para este año es *Cradle Will Rock*, de Houseman y Welles.» No pude contestarles, me quedé estupefacto. Aunque me dieron ganas de darles una pequeña lección. Y no puedo hacerlo, ya sabes. Trasladamos *Cradle* a un teatro comercial, ganamos una fortuna –financiamos el Mercury Theatre con aquel dinero– y, a partir de entonces, en la portada de los programas de mano ya siempre puso: «Señor John Houseman.»

HJ: De manera que, en realidad, fue Houseman y no tú quien se propuso aprovechar la situación para promover su carrera. Pero es a ti a quien el guión de Ring presenta como una persona sin escrúpulos.

Volviendo a tu contrato, o falta de contrato, me parece que lo que esas personas pretenden, porque ésa es la inevitable naturaleza de la bestia, es que trabajes para ellas el mayor tiempo posible sin cerrar ningún contrato. Orson, vas a tener que ponerte muy firme.

OW: Estuvimos hablando y Fitzgerald dijo: «Quiero hacer lo mismo que en mis dos películas anteriores. Todos los miembros importantes del equipo –sonido, producción ejecutiva, dirección artística– se llevarán una parte de la película proporcional a su esfuerzo.» Y yo le contesté: «Es una idea muy loable, pero yo gano mucho dinero con otras cosas y voy a tener que dejarlas para hacer tu película. Y no tengo dinero, no tengo propiedades. Lo que sí tengo es una gran presión, muchas obligaciones, personas a mi cargo. De modo que es preciso que hablemos de dinero..., prefiero

perder los cinco millones de dólares que me corresponderían si la película fuera un exitazo.» Creo que lo ha entendido, que poco a poco le va entrando en la cabeza, aunque le haya estropeado su loable idea.

22. «ME HUELO DETRÁS AL DIRECTOR.»

Donde Orson se lamenta de lo exigente que suele ser la tarea del director y ayuda a Henry con su película *Always* al entender que su planteamiento pide una ilusión de transparencia.

HENRY JAGLOM: Llego de una reunión de tres horas, estoy agotado. Tráilers, anuncios, cartelera..., no hay nada que me aburra más... Y fingir que prestas atención a las opiniones de todo el mundo, ¡es lo que más detesto: intentar no ganarme fama de dictador insoportable! Aunque esté, por suerte, en una posición que me permite decir que no.

ORSON WELLES: En mis tratos con Hollywood, yo siempre me encargaba de los tráilers. Los hacía yo. En realidad, en *Kane* escribí el guión del tráiler e hicimos algunos planos a propósito durante el rodaje. Porque ves ciertos detalles y te dices: «Eso quedaría muy bien en el tráiler.» Aunque luego en la película no funcione.

Rodar una película exige, siempre, un tremendo esfuerzo por parte del director, en quien se supone que se concentran todas las energías. Al mismo tiempo, sin embargo, tiene que ser un monumento a la paciencia. Aunque lo cierto es que yo soy muy impaciente cuando ruedo. Al empezar el rodaje digo, para que les quede claro a todos, que el ayudante de dirección no tiene permiso para pedir silencio ni para hablar con sonido, y que sonido no puede decir nada, nada en absoluto, salvo «Rodando» después de que yo haya dicho «Cámara». Pero da igual, porque luego, cuando has conseguido que te hagan caso, hay que esperar a que el Joe de turno termine con el martillo, o la Jill de turno coloque el último rizo, o lo que sea.

Luego, cuando termina el rodaje, te metes en la sala de montaje y la tensión continúa. El montaje es el otro suplicio del director. Cuántas horas en esa sala oscura sin crear nada, esperando a que otra persona haga lo que tiene que hacer... Cuántas horas esperando, y no ante la máquina de escribir o detrás de la cámara a que surja una idea, sino a que otros hagan pequeñas cositas muy tontas. Además, cuanto más tontas, más tiempo llevan. Haces avanzar la película hasta el sitio exacto donde quieres, pones una marca y una nota con la esperanza de que el montador la entienda, y esperas a que corte y pegue. Y tiene que rebobinar, o pasar la película otra vez... o la película está al revés, o se rompe y hay que ir a buscar otra toma...

Detesto esos enormes rollos de celuloide guardados en latas. Yo tengo un método. Consiste en hacer lo que yo llamo un archivo, un archivo de cada escena, es decir, un rollo con todos los fragmentos que me parecen buenos. Porque aunque una toma no valga, puede tener algún detalle que me guste. Por eso pego todas las tomas descartadas en el mismo rollo. Y antes de terminar de montar una escena siempre reviso ese «archivo», para asegurarme de que he exprimido bien todo el material y le he sacado todo el jugo. Pero tengo que ver el rollo entero hasta encontrar ese pequeño detalle, y ¡lleva mucho tiempo! Me paso una eternidad trasteando con el celuloide. La nueva moviola, que he visto hace poco, es el mayor avance del cine desde no sé cuándo.

HJ: ¿Te refieres a la moviola horizontal?

OW: Puedes reducir tres meses de trabajo a diez días.

HJ: ¿Por qué tengo la sensación de que una parte de proceso creativo se pierde? A mí me gustaba rebobinar, pasar otra vez la película, revisarlo todo una y otra vez.

OW: Yo no lo repaso todo una y otra vez. No espero a ver todos los brutos para empezar a montar, voy montando según las voy viendo. Y sufría una barbaridad cuando era necesario pasarse doce horas al día con las viejas moviolas. ¿Por qué no seis en vez de doce? Antes, mi media era, calculo, tres días de montaje por cada uno de rodaje. Ahora hay que pasar mucho menos tiempo en la sala de montaje. Eso significa que ya no tengo por qué ser el gran organista al frente de la consola, cosa que me desquiciaba. Ahora puedo ser como el pintor pintando un cuadro o el escritor escribiendo un libro. Si quiero pararme a pensar, lo puedo hacer. Resulta liberador. Y no tienes que malgastar varios meses de tu vida ahí sentado. Ahora ya no tengo que esperar a la máquina, ahora la máquina me espera.

(Entra Zsa Zsa Gabor.)

ZSA ZSA GABOR: ¿Cómo estás, cariño? ¡Qué maravilla verte!

KIKI: ¡Arf! ¡Arf!

ZG: ¿De quién es el perro?

OW: Es mío, y muerde.

ZG: No, no, no. *(A Kiki.)* ¿Te gusta morder?

OW: Oh, sí. Sobre todo a los húngaros. ¿Cómo estás?

ZG: Bien, cariño.

(Zsa Zsa Gabor se va.)

HJ: Te comprendo. A mí también me gustaría acelerar el proceso de montaje, sobre todo si con ello gano más tiempo para pensar.

OW: Aunque, naturalmente, es el fin del director como jefe supremo del proceso de montaje. Porque cuando salga del plató, el montaje ya estará terminado, lo habrá hecho el montador, que habrá trabajado muchísimo..., hora y media al día. Y el montador se llevará todos los honores, le darán una tarjetita por ser un profesional tan extraordinario. Pero ¿cómo sabrá nadie quién ha montado qué? Ya es difícil saber qué pertenece al director y qué pertenece al actor. En realidad, nunca se sabe a ciencia cierta a quién corresponde el mayor mérito de una escena, si al actor o al director. Por otro lado, ¿cómo le vas a contar eso a los críticos?

HJ: Necesito ayuda con el guión de mi próxima película, que voy a titular *Always*. La voy a dirigir y la voy a interpretar, lo cual siempre me da problemas. El primer día es una locura, porque estoy metido dentro de la escena pero, al mismo tiempo, intento adoptar una posición de observador, para saber qué tal sale.

OW: Tienes que ser capaz de apretar un botón y convertirte en director durante un rato, y luego apretar otro botón y convertirte en actor. Decir: «A la mierda todo lo demás; ahora voy a actuar.»

HJ: Deja que te cuente la trama, que se basa en la relación con mi ex, Patrice, que también va a intervenir en la película. Antes del momento en que empieza la historia, Patrice ha vuelto de Santa Fe, donde lleva viviendo seis meses. Ha vuelto porque yo la he llamado y le he pedido que venga a nuestra casa, que ahora es mi casa, para firmar el convenio de divorcio. Para honrar la ocasión, he decidido hacer la cena. No sé cocinar, así que algo no sale bien y Patricia tiene una intoxicación alimenticia. Tal vez haya cogido setas del jardín o cocinado un pescado en mal estado, cualquier tontería. Y...

OW: ¿Puedo interrumpirte un momento?

HJ: Naturalmente.

OW: Es por ese detalle de la intoxicación alimenticia. Las setas son demasiado peligrosas. Las setas... Si tomas una variedad venenosa, te puedes morir. No hables de «intoxicación alimenticia». Ella te ha dicho muchas veces que tiene alergia a algún alimento, pero tú lo has olvidado y lo pones en la comida... Un estofado, para que ese ingrediente no se pueda distinguir. Podría, además, en sentido freudiano, interpretarse como un error intencionado.

HJ: Entonces hago la cena y le doy una sorpresa. Y a ella le gusta, y le conmueve. Y en el curso de esa cena para dos, con la mejor vajilla...

OW: Preciosas servilletas... No sólo es, evidentemente, más de lo que tú eres capaz de hacer, sino más de lo que eres capaz de concebir. Como sacado de la sección de hogar del *Los Angeles Times*.

HJ: Con flores en la mesa... Todo.

OW: *Comme il faut.*

HJ: Está muy sorprendida, y muy conmovida. En el curso de la cena, el espectador va conociendo los antecedentes, es decir, que ella me dejó hace dos años, que para mí fue devastador, porque pensaba que nuestro matrimonio duraría el resto de nuestra vida. Y no rompimos porque nos peleásemos o por incompatibilidad, como hace la mayoría. Nuestra ruptura tuvo más que ver con el mundo en que vivimos, donde a las mujeres se les dice: «No es suficiente con ser feliz, no es suficiente con querer a alguien, tienes que encontrarte a ti misma, averiguar quién eres.» Esas cosas. La cuestión es que nos queremos, nos queremos de verdad, a pesar de que ella se haya marchado. Y mientras estamos cenando, llaman al timbre. Es el notario, que tiene que estar presente en el momento de la firma de los papeles del divorcio.

OW: Pero ¿por qué haces eso, a qué viene? Me parece forzado.

HJ: ¿Es de mal gusto? No estaba muy seguro. Puedo preparar a Patrice diciendo, durante la cena: «Tenemos que firmar el convenio ante un testigo, ante un notario.»

OW: Si sueltas eso así, sin más, vale. Vale mientras no sea una sorpresa. Si es una sorpresa, queda forzado. No puedes preparar una cena tan maravillosa y luego decir: «Y ahora van a venir de la notaría y...»

HJ: Por eso exactamente te lo estoy contando. Así que me parece maravilloso. Gracias, Orson. Espero que no te importe que...

OW: Al contrario, ¡me encanta!

HJ: Tengo una vieja gramola. Pongo una canción de los años treinta, de Fred Astaire, y bailamos. Y mientras bailamos, empieza a sentirse mal. Tiene que parar, y la llevo arriba, y la echo en la cama, en mi cama, que era nuestra cama, y se queda dormida. Salgo de la habitación de puntillas y me meto en mi pequeña sala de edición, que es un cuarto pequeño que también está en el piso de arriba. Soy director de documentales, de documentales de televisión dedicados a la ciencia y a temas relacionados con ella, y estoy trabajando en una película dedicada al tiempo y a la memoria, o a las relaciones entre hombres y mujeres, o a la química del amor, esa pseudociencia que investiga las emociones...

OW: Lo que me preocupa de los tres temas que acabas de mencionar, es que los tres podrían ser alegorías de tu historia. Y eso es malo. Malo, malo, malo.

HJ: Quizá, más que sobre ninguna otra cosa, quería preguntarte sobre eso. Por supuesto, admito que tengo la tentación de utilizar...

OW: No lo hagas.

HJ: No de forma alegórica ni de forma intelectual, sino emo...

OW: No lo hagas de ninguna forma.

HJ: ¿Demasiado forzado? ¿Demasiado... esquemático? Pero algo sobre la memoria y el pasado, y el tiempo y la pérdida... Es en eso en lo que he estado pensando, y estoy bastante obsesionado con mi infancia, con mi pasado y esas cosas.

OW: Lo que no me convence es lo del documental.

HJ: De acuerdo, vamos a dejarlo en suspenso. Se me olvidaba mencionar otra cosa. El principio de la película, que probablemente no te guste nada. Estoy sentado en una silla, en el cuarto de estar, hablándole directamente a la cámara. Digo que era absolutamente feliz, que estaba convencido de tener la mejor relación del mundo, y no deseaba nada más. Y entonces, un día, viene mi mujer de su clase de yoga... Y ahí la cámara gira hacia la puerta y entra Patrice. Es un flashback. La veo preocupada. «¿Qué te pasa?» «Nada.» «¿Qué te pasa?» «Nada.» «Es evidente que te pasa algo. Pareces preocupada.» Sigo insistiendo, tanteando, que es lo que en realidad ocurrió en la vida real. Hasta que ella me dice: «He estado pensando y no sé si podemos seguir viviendo juntos.»

La cámara vuelve a enfocarme, en la silla, en el presente, y digo: «Después de aquella conversación viví los dos peores años de mi vida. Lloré, sufrí, sentí el dolor más increíble que se pueda imaginar. Finalmente, poco a poco, me fui sintiendo mejor, más fuerte, y pude retomar mi vida. Y hoy, esta noche, mi ex mujer viene a firmar el convenio de divorcio. Tengo que preparar la cena.» Me levanto y voy a la cocina, y suena el timbre. Algo así... Básicamente, para referirme, en cosa de minuto y medio, a los dos años que estuvimos juntos. Y traerlo todo al momento en que dice: «No puedo seguir viviendo contigo»; y luego al presente. ¿Alguna idea?

OW: No me gusta nada.

HJ: ¿Por qué?

OW: Porque me huelo detrás al director. Me huelo detrás al director. Es todo demasiado limpio. El espectador observa una exacta, precisa y bien construida pieza de relojería. Imagínate que toda la película sea así.

HJ: Oh, no me gustaría nada que toda la película fuera así.

OW: Pues no nos lo sugieras, no crees esa expectativa. No nos prepares para algo que no nos vas a dar. Y me da la impresión de que, además, esa precisión podría resultar más interesante que lo que nos quieres contar. Y el contenido siempre debe ser más importante que la habilidad del director para exponerlo.

HJ: No pretendía adornarme. Era, simplemente, una manera de contar el pasado de manera rápida, de una vez.

OW: Bueno, yo además te sugeriría que por ese pasado... —y espero que esto que voy a decir no sea demasiado rebuscado—, por ese pasado precisamente, ella podría llegar con una de esas cenas para llevar de los restaurantes chinos, de esas que te dan en

paquetitos de cartón..., o podrías comprarlos tú. Dicho de otra manera, para que el espectador vea cómo vivían los personajes. Ya sabes, son una especie de intelectuales bohemios. «He pasado por el Palacio Imperial y he traído tu plato favorito.» Para que veamos que ese pasado feliz consistía en cenar a base de comida para llevar. Porque la cena y que el notario aparezca con los documentos del divorcio son..., ya sabes, Lubitsch. Y te sugeriría, sólo porque me pides que te dé mi opinión, que si al final dejas la cena, cuando ella le dice a él que aprecia tanto esfuerzo, tú, el personaje, te revuelvas contra lo que has hecho y lo descalifiques diciendo que no ha sido más que una tontería propia de una película de Lubitsch. Y en ese momento empiezas a discutir con ella si aprecia o no aprecia todo lo que has hecho por ella.

HJ: Eso es muy bueno... Muy muy bueno.

OW: Claro. Puedes decir: «Aquí sólo faltan, ya sabes, tres violines y un dulcémele.»

HJ: ¿Tres violines y un qué?

OW: Y un dulcémele.

HJ: ¿Y eso qué es?

OW: Escucha... (*canta algunas notas*). Es una palabra graciosa.

HJ: Pero ¿qué pasa con la gramola?

OW: No digas: «Voy a poner la gramola.» Tendría que decirlo ella. Que diga: «Pon la gramola.» Y se levanta, y no te pide que bailes, pero te tiende los brazos. Es lo más sencillo, así puedes acercarte a ella y abrazarla...

HJ: Luego, al día siguiente, nos despertamos juntos, en la misma cama. Yo me quedé dormido a su lado, pegadito a ella. Y ella se despierta sorprendida.

OW: ¿Le ha quedado claro al espectador que no habido ningún bailecito?

HJ: ¿Que no ha habido ningún qué? Ah, que no han hecho el amor, ¿quieres decir? Sí, le ha quedado claro.

OW: Entonces ella se incorpora, para ir al baño, y te dice: «Sé que me diste –lo que sea–... papaya», ¿comprendes? «He vomitado, y no ha sido muy agradable. Te he dicho por lo menos novecientas noventa y nueve veces que tengo alergia a la papaya. Tengo que irme a trabajar.»

HJ: Acaba de encontrar trabajo en Los Ángeles, en el Yoga Center, que es donde ahora vive Patrice. Y le gusta. Cree que forma parte de la búsqueda.

OW: La búsqueda, la terrible búsqueda. Espera un momento. Tengo una idea. Deja que te la cuente. No tiene nada que ver con la trama ahora mismo. Es un argumento que le puedes soltar en otra escena. Esa gran búsqueda se lleva a cabo sobre todo en la Costa Oeste, y es así porque mucha gente, los pioneros, llevan ciento cincuenta

años luchando por abrirse paso hasta aquí, hasta la Costa Oeste. Pero ahora, cuando por fin han llegado a la meta, descubren que en la meta no hay nada.

23. «HE SENTIDO EL HELADO Y MORTAL ALIENTO DE LA TUMBA»

1985

Donde Orson se niega a dar un abrazo a Henry porque teme coger el sida. *Lear* sigue adelante, pero Orson piensa que la situación política francesa es muy inestable y sospecha que *Al otro lado del viento* ha envejecido y que el proyecto de *The Cradle Will Rock* se ha estancado.

HENRY JAGLOM: Pareces preocupado. ¿Y eso? ¿No me das un abrazo?

ORSON WELLES: Si puedo encontrar la forma de abrazarte sin que me des un beso, no tengo problema.

HJ: ¿Y por qué no te puedo dar un beso?

OW: Ya sabes, podríamos tener el sida.

HJ: Bueno, ninguno de los dos, que yo sepa, tiene el sida. ¿O hay algo que no me has contado, Orson?

OW: No saben por qué vías se transmite. Tal vez por la saliva...

HJ: Aunque nos demos un beso, no nos vamos a embadurnar de babas.

OW: Yo no pienso darle un beso a nadie. Ni siquiera estoy seguro de dar la mano. Sí puedo darte un abrazo. Siempre y cuando miremos en direcciones opuestas.

HJ: Orson, ¿esto qué es? ¿Estás pensando en rodar una comedia?

OW: Lo digo totalmente en serio. No he llegado a los setenta años para ahora morir víctima de la peste de los gays. Podríamos ser portadores. Nunca se sabe.

HJ: ¡Oh, Dios! ¡Oh, Dios! Si la gente va a empezar a ponerse...

OW: Yo podría ser portador. Por cada mil personas que padecen sida, hay cinco mil portadores que nunca tendrán síntomas.

HJ: Sí, pero son personas que tienen relaciones homosexuales... Los portadores.

OW: Un seis por ciento de la gente tiene el sida por razones desconocidas.

HJ: Voy al servicio.

OW: Y, luego, ¿qué vas a hacer?

HJ: Me subiré la cremallera, me lavaré las manos y volveré a la mesa.

OW: No es suficiente. ¿Vas a tocar el picaporte?

HJ: Orson, te estás volviendo paranoico.

OW: Sí, tengo la paranoia de salvar la vida. ¿Has tocado a Kiki?

HJ: Sí, la he acariciado.

OW: No sé si los perros pueden coger el sida.

HJ: Si los perros se contagiaran de sida, alguno habría muerto ya. Todos los gays tienen perro.

CAMARERO: *Qu'est-ce que vous aimez manger?*

OW: *Rien.* No me encuentro bien. Creo que hoy no voy a tomar nada.

C: ¿Quiere probar la sopa de nabos? Está muy buena.

OW: No me gusta la sopa.

C: En ese caso, tal vez una ensalada, algo suave...

OW: Jamás pido ensalada en un restaurante. (A HJ.) He tomado la decisión de no volver a tomar ensalada en ningún restaurante. Porque los he visto trabajar en las cocinas y... Me han dicho que así es como se coge la hepatitis: la enfermedad de las manos sucias. Como entrante sólo tienen ensalada. Ya podrían inventar otra cosa. ¡Maldita sea la *nouvelle cuisine*! Sólo piensan en preparar ensaladas. Hacen una ensalada de cualquier cosa, de lo que les venga en gana, una ensalada de rosbif. ¿A qué generación de ensaladas perteneces tú?

HJ: ¿Cómo?

OW: Este énfasis en las verduras y todo eso. Los sesenta..., el gran movimiento en pro de la comida sana. Oh, estoy seguro de que todo el mundo está sanísimo. Y probablemente sea sanísimo que la gente ya no beba tanto como antes. Cuando yo era joven, todos nos emborrachábamos, y no era muy divertido. Era un aburrimiento. Tenías que acostumbrarte a tratar con tus amigos borrachos.

HJ: Yo pertenezco a la generación de los que nos pasábamos el día colocados.

OW: Otro aburrimiento. Aunque yo creo que, hoy en día, el norteamericano de clase media esnifa más y los hombres de negocios esnifan menos.

HJ: ¿Y ese cuadro de ahí?

C: Un David Hockney.

OW: Patrick también me ha pedido un dibujo, y me da vergüenza, porque todavía no lo he hecho. Tengo la mano mal. Llevo tres meses que apenas puedo firmar. Tengo un pinzamiento en el nervio. Empezó en París, sin motivo. Un dolor de mil demonios. Estoy impedido... Apenas puedo mover estos dos dedos. ¡Oh, Dios, tengo miedo!

HJ: La quiropráctica es muy buena para esas cosas.

OW: Y la acupuntura. En París me puse en manos de un falso acupuntor. Se presentó en la puerta con un frasco de incienso y me preguntó: «¿A qué casa pertenece usted?» «¿Cómo a qué casa?», le pregunté yo. Y me lo aclaró: «A qué casa astrológica.» Lo mandé a paseo: «Adiós.» No era ni chino ni nada. Por otra parte, creo también que hay veces en que es mejor acudir a un buen curandero. Pero tengo un prejuicio un poco tonto contra cualquiera que no sea médico. Porque mi padre creía en cualquiera con tal de que no fuera médico. Vivía de acuerdo con lo que decía su carta astral. Le cobraron un dineral por hacérsela. Creía en todo menos en...

HJ: ... menos en la ciencia.

OW: Pero, Dios, ¿sabes?, con mucha frecuencia las personas menos religiosas son las más supersticiosas. Hay más videntes en París que en cualquier otra ciudad del mundo, cuatro videntes por cada médico, y eso que los franceses no creen en Dios. Es lo que dijo el viejo Chesterton: «Cuando no crees en Dios, crees en cualquier cosa.» Y es verdad, porque si no eres creyente, le buscas a Dios un sustituto para todos los misterios del mundo, aunque sea la mayor tontería. Y, por supuesto, la astrología es una cosa de locos, porque fue fundada en un momento en que los planetas se encontraban en una posición distinta de la que están ahora. Quien hoy es Aries ayer era Piscis, ¿sabes? Soy lo bastante viejo para recordar que hubo un tiempo en que, igual que ahora se hacen la carta astral, todo el mundo iba a que le leyeran la mano. Las líneas de la mano de la quiromancia que se viene practicando en Occidente los últimos doscientos años son diferentes de las de la antigua quiromancia del Indo. La línea de la vida estaba aquí, la línea del amor aquí, pero se da por supuesto que todavía funciona. No hay ningún país del mundo donde crean más en estas supercherías que en la Unión Soviética, que, supuestamente, está regida por el materialismo dialéctico. Ni siquiera Lenin, momificado en el Kremlin, sacia el hambre de creer. Quizá llegue el tiempo en que podamos vivir sin misterios, pero entonces habrá que preguntarse si aún es posible la poesía. Resulta muy complicado imaginar... un mundo o un arte sin algún tipo de engaño.

HJ: Me acuerdo de aquella piedra que llevaste al programa de Johnny Carson.

OW: Vi una tienda que vendía minerales exóticos y la compré. Llegué al programa de Johnny Carson y dije: «Sólo hay siete piedras como ésta en el mundo. Tengo permiso, sólo por esta noche, para enseñarla en televisión, porque están estudiándolas

en universidades importantes. Lleva una inscripción probablemente extraterrestre para la cual nadie encuentra ninguna explicación. Si tienes un reloj estropeado, completamente parado, esta piedra hace que funcione.» Y justo en el momento de decir eso, cuando estaba enseñando la piedra, el reloj del plató de la NBC, que estaba estropeado, se puso en marcha.

HJ: ¡Me encanta!... Ha llamado Bogdanovich y me ha dicho...

OW: ¡No me lo digas! Voy a decirte lo que te ha dicho: te ha estado hablando de... ¡Peter Bogdanovich!

HJ: Me ha dicho que tiene un problema. Me ha dicho que quería poner música de Springsteen a *Máscara*, la película que está terminando, y los estudios le han obligado a quitarla.

OW: Ya. Lo he leído en la prensa.

HJ: Así que va a demandar a los estudios por dos millones de dólares.

OW: Que es una decisión maravillosa después de haberte quedado sin trabajo.

HJ: Eso le he dicho yo. «Peter, ¿tú crees que es buena idea?» Y me ha contestado: «Bueno, ya está hecho.» Al parecer, al protagonista de su película le encanta Springsteen, así que mandó una carta a Frank Price, de la Universal, para pedirle que no interfiriera en su trabajo y decirle que un director de cine tiene todo el derecho a poner en sus películas la música que le dé la gana. Y me ha dicho que le gustaría que tú...

OW: Ni soñarlo.

HJ: ¡También firmases esa carta!

OW: No.

HJ: Tengo que encontrar una manera elegante de decírselo.

OW: No. Dile que me llame y ya se lo digo yo. ¿Sabes?, si estuviéramos en Francia, la ley estaría de su lado. Según la ley francesa...

HJ: La película sería suya.

OW: Aquí una película es propiedad de la gente que te contrata para dirigirla, y no puedes invocar un derecho que no existe.

HJ: Le dieron el montaje definitivo, es decir, le prometieron cierta...

OW: ¡Le prometieron! ¿Adónde te puede llevar una carta como ésa? Dirán que da problemas. ¿Quién va a querer trabajar con él?

HJ: Es una causa perdida. La película está terminada. Ya han hecho cientos de copias.

OW: Pues ésa es una buena noticia, la primera buena noticia para él en muchos años.

HJ: La película tiene que ver con su libro sobre Dorothy Stratten, ya sabes, la *playmate* que conoció en casa de Hef y a la que mató su marido. Es un material muy importante para él desde un punto de vista sentimental.

OW: He leído el libro.

HJ: Creo que se titula *The Killing of the Unicorn*, o algo así.

OW: Desnudarte delante de todo el mundo, como hace él en ese libro, tiene que causar mucho desasosiego. Ella era casi puta, ¿sabes?

HJ: Sí. Parece una historia impropia de Peter.

OW: Y se echa parte de la culpa, por actuar como si fuera un secuaz de Hefner.

HJ: Dice que se lo debe a Dorothy.

OW: De eso nada. Cuando terminé el libro me quedé pensando que en realidad no estaba enamorado de ella. Estaba enamorado de él mismo enamorado de ella.

HJ: Eres demasiado duro. Yo creo que toda esa historia tiene que ver con *Kane*, con esa idea de ser un gran hombre, algo que tú has potenciado en él. La culpa es tuya.

OW: Un poquito, sí.

HJ: Y no es cosa sólo de él: Von Sternberg con Marlene, Hitchcock con Grace Kelly, Woody Allen con Diane Keaton, Fellini con Giuletta Masina, Bergman con Liv Ullmann. Hay personas que creen que parte de su tarea, de su labor como gran artista, consiste en coger a una jovencita ingenua y modelarla. Es una idea que se les ha metido en el subconsciente. Porque Peter hizo exactamente lo mismo con Cybill [Shepherd]. Y ahora...

OW: No creo que supere nunca lo de Cybill.

HJ: Dorothy fue la gran historia de amor de su vida. Tenía diecinueve años y un marido que era un animal, y por primera vez la trataban con cariño y respeto. Peter la trataba con cariño y con respeto.

OW: Es una historia propia de Ernest Dowson, el último poeta romántico, que se pasó la vida penando, porque estaba perdidamente enamorado de la joven camarera del pub al que solía ir. «Te he sido fiel, Cynara, a mi manera.» ¿Lo conoces? «He recurrido a la música enardecida y al alcohol, / pero cuando la fiesta termina y se apagan las luces, / llega tu sombra, Cynara, y la noche es tuya.» Dedicado a Adelaide, la camarera, que estaba harta, ¿comprendes? Siempre sucede con alguien que no lo merece. Es condición necesaria. La chica nunca es una persona maravillosa que merezca tanta atención. Siempre se trata de alguien a quien se conoce por casualidad... Le pesará toda la vida.

HJ: *Máscara* trata de un chico desfigurado de nacimiento. Según parece, la primera obra de teatro a la que Peter llevó a Dorothy fue *El hombre elefante*, y ella se identificó con el protagonista, porque se sentía de una forma similar. Sólo que estaban en extremos opuestos: ella en la belleza y el hombre elefante en la fealdad más grotesca. Pero ambos se sentían solos, distintos de la gente corriente.

OW: Tonterías.

HJ: *Máscara* es la película de Peter para Dorothy. Es el mito de lo horrible de ser hermoso. Qué más da, a pesar de todo, Peter me sigue cayendo bien. Tiene mucho talento y es tan víctima como cualquier otro.

OW: Pero no debería escribir manifiestos. No se está haciendo ningún bien.

HJ: Entonces, ¿por qué los escribe? ¿Por qué?

OW: En mi opinión, el motivo principal de la mayoría de los casos de autodestrucción está en el deseo de muerte, que, en un grado u otro, casi todos tenemos. Las personas muy activas desde un punto de vista creativo, o muy activas y fructíferas en el amor, o muy inmersas en el mundo de los vivos, evitan ese deseo. Pero siempre está ahí. Las personas de naturaleza romántica, una forma de ser muy relacionada con el ego, tienen, para mí, una particular inclinación al deseo de muerte. Es lo que sucede con Narciso, que muere ahogado en su propia imagen, lo cual es, en cierta manera, el gesto más extremo de amor a uno mismo. Y elegir el momento y la manera de mi muerte. Y el suicidio romántico: el mundo lamentará no haberme tratado mejor. Creo que es muy común.

HJ: Y tú, ¿eres consciente de ese deseo en ti mismo?

OW: Sí. En dos o tres ocasiones he pensado que padecía una dolencia mortal, y he sentido cierto alivio. Dicho de otra manera, así llegaba a su fin la obligación de ocuparme de otras personas. Y sí: he sentido el helado y mortal aliento de la tumba, que es la auténtica voz del demonio, ¿sabes? Por eso el ser humano inventó ese animal con rabo y cuernos, que es en realidad el deseo de muerte, lo opuesto a la vida, la rendición, la claudicación. Y es, creo, algo muy egoísta. Cuando he oído esa voz, cuando la he sentido, la he hecho callar de inmediato.

HJ: Por cierto, ¿has visto esa serie de seis capítulos sobre Freud de la cadena Arts and Entertainment? Maravillosa, una serie maravillosa. Y un guión magnífico del hijo de Rex Harrison y Lilli Palmer.

OW: Lilli Palmer está muy bien en *Al otro lado del viento*. Hace de Marlene, pero prefiero que hoy no hablemos de eso.

HJ: Bueno, pero ¿podríamos mencionar tan sólo una cosa? La revista *California* quiere saber si contarías lo que ocurrió con esa película, con *Al otro lado del viento*. Yo creo que sacar a la luz esa historia podría contribuir a mejorar las negociaciones

con Francia.

OW: Al contrario. Precisamente porque estamos en negociaciones con Francia no quiero escribir nada sobre ese asunto. No puedo contar la verdad sin denunciar el sistema judicial francés. Pero no estoy en situación de que los franceses se enfaden conmigo.

HJ: Pero ¿no puedes contar lo que sucedió para llegar a los tribunales de París? Y que todo está pendiente de arbitrio con el cuñado del sha, que se declara propietario de la película, y que los franceses tienen el tema en suspenso... Todo eso.

OW: No, no puedo. Si *Lear* se cae por algún motivo, lo haría de inmediato. Ya sabes que es un escándalo.

HJ: Yo creía que habías conseguido los derechos de *Al otro lado del viento*.

OW: Y los conseguí.

HJ: Pero esta semana me he enterado de que habían designado a otra persona...

OW: Sí, a un nuevo juez de arbitraje. Y hay que volver a empezar de cero otra vez.

HJ: Si llegases a un acuerdo con los iraníes y los franceses, ¿podrías terminar la película? Los actores nos están dejando.

OW: Sí. Edmond O'Brien acaba de morir. Tony Selwart se ha quedado ciego. John Huston no puede moverse. Pero ahora no quiero pensar en eso. Esa película ha envejecido de pronto, aunque de manera muy interesante. Tendría que convertirla en una película de ensayo sobre la época, la época en que todos los jóvenes que empezaban en el cine querían ser *auteurs* en vez de Spielbergs, que es lo que quieren ahora. Eran otros tiempos.

HJ: Hablando de Francia, Gilles Jacob, el nuevo director del Festival de Cine de Cannes, quiere pasar un día a saludarte.

OW: ¿Ahora se la estás mamando al director del Festival de Cannes?

HJ: No tengo por qué mamársela. Me adora. Se trata, simplemente, de ser amable, Orson.

OW: Pertenece a la «clase delincuente». Todos los que tienen algo que ver con el Festival de Cannes son unos sinvergüenzas.

HJ: Orson, por favor, no seas ridículo.

OW: No te preocupes, seré amable. No sabes cuánto. Soy un hipócrita, un vendido.

HJ: Michael York me ha pedido que te dijera que siempre podrás contar con él, especialmente para *Lear*.

OW: Me gusta mucho.

HJ: Ya, es un buen actor. Y muy humilde. Se le puede dirigir perfectamente, puedes hacer lo que quieras con él, o casi.

OW: Los actores ingleses son más humildes que los norteamericanos, porque no han tenido a un Lee Strasberg que les diga que son más listos que el director. Siempre me estoy riendo del Método, pero cuando trabajo con los actores recurro a Stanislavski, y hago, por ejemplo, que Yago sea impotente, que es lo que le dije a Mac Liammóir para que lo utilizara en *Otelo*. A *Otelo* se le destruye fácilmente porque nunca ha comprendido a las mujeres..., que es lo que le ocurre a *Lear*. Es obvio que Shakespeare era tremendamente femenino. Todos los artistas tienen una parte muy femenina. Yo, a la hora de dar actúo como un hombre, pero cuando toca recibir tengo alma de mujer. Los verdaderos artistas son femeninos. No admito que se me diga que hay artistas con una personalidad predominantemente masculina.

HJ: Bueno, y ¿qué tal van las cosas con *Lear*?

OW: Están deseando empezar. Pero después de prometerme que yo sería el productor, me han impuesto, sin que yo haya podido abrir la boca, a un productor francés. Es un hombre muy inteligente y que ya ha cosechado algún éxito, pero a mí no me gusta ni un pelo, porque es exageradamente frío. Lo único que tiene a su favor es que lleva varias producciones a la vez, es decir, que está muy muy ocupado. Pero todavía no he firmado ningún contrato, y es prioritario. No sólo pido control absoluto en lo artístico, sino cierta mano en la producción; siempre y cuando no me salga del presupuesto, claro. No quiero que nadie me diga, como ya ha hecho ese hombre, que tal cosa o tal otra cuestan mucho dinero. Les sorprende que quiera estar al tanto de la producción. Quieren que me limite a ejercer de artista. No quieren que me preocupe de esos asuntos, pero lo primero que hacen es llevarme a unos estudios inmensos a las afueras de París y decirme: «Éstos son tus estudios.» Y son los estudios más grandes de Europa. Tenían montado un decorado, así que les pregunto: «¿Y cuándo se van a llevar eso?» Y me contestan: «Posiblemente en agosto, pero en realidad no lo sabemos.» Así que les aclaré: «Pues mirad, no puedo rodar la película en un solo estudio. Debo contar al menos con dos, porque mientras rodamos una escena, es necesario que los técnicos vayan construyendo el decorado de la siguiente.» Qué cosa más obvia, ¿no? ¡Hacen falta dos estudios! Pero a ellos ni se les había ocurrido. Con esa manera de pensar: «Tú no te preocupes y déjanos hacer a nosotros...»

HJ: Igual que Michael Fitzgerald. ¿Se puede hacer algo en lo que se refiere a...?

OW: ¿Con Michael? No, porque se ha ido a las Bahamas. No me atrevo a entrar en negociaciones sobre *Cradle* sin él. No quiero dar la impresión de que intento ocupar su lugar. Claro que, desde las Bahamas, él tampoco va a hacer gran cosa.

HJ: ¿Te ha dicho qué tal va *Cradle*? ¿Está...?

OW: Dice que lo tiene todo atado, pero no es verdad. Lo tendría todo atado si

quisiéramos rodar en Berlín, porque Berlín nos ofrece un millón de dólares. Pero es ridículo rodar esa película en Berlín. Me niego, al menos hasta haber hecho otra película. Y no me van a convencer.

HJ: ¿Por algún motivo en particular?

OW: Ya te lo he dicho alguna vez, aunque tú no estabas de acuerdo. Pero no quiero discutir el asunto. Llevo fuera de la industria diez años, y me parece que no es buena idea volver con una película sobre mi propia vida. Hay una debilidad inherente en ello, si es que al final esa película supone mi regreso al cine. Desde un punto de vista político, táctico, sería un error.

HJ: Ya, porque daría la impresión de que en lugar de mirar hacia delante...

OW: Exacto..., miro hacia atrás. Con *Cradle* tengo la sensación de que sí, de que me gustaría hacerla, pero me daría por satisfecho con vender el guión.

HJ: Es un guión brillante, ahora que lo has reescrito. A mí no me gustaría que lo dirigiera otro.

OW: Pues a mí me gustaría que demostraras un poquito más de entusiasmo. La verdad es que no tengo nada original que ofrecer como director. Ya he sido original en el guión.

HJ: ¿Y tienes buenas sensaciones con *Lear*? Quiero decir, ¿hay buenas perspectivas?

OW: No me atrevo a asegurarlo. Aunque temo que no se decidan nunca. Todos quieren cenar conmigo, pero cuando llega el momento de hablar de dinero, desaparecen. Siempre pasa lo mismo: que si soy incontrolable, que si dejo las películas a medias, etcétera, etcétera, etcétera. Ya empiezo a cansarme. Estoy harto de oír esa monserga. Más decepciones. Lang, que el año pasado recibía en su despacho en mangas de camisa, ahora viste trajes de [Pierre] Cardin y se ha comprado un piso en la place des Vosges que debe de costar alrededor de millón y medio de dólares. ¡Y es un ministro *socialista*! Por otra parte, ha vuelto a hablar de *Lear* con Mitterrand, de manera que, desde ese punto de vista, sí hay buenas perspectivas. Nadie se opone. Soy yo, que me empeño en un contrato con cierta lógica. No quiero firmar para luego descubrir que el proyecto puede acabar en desastre. Tampoco quiero errores de cálculo y que luego nos vayamos de presupuesto. Por eso he puesto algunas trabas, porque quiero conocer el terreno por donde piso.

HJ: ¿Les has dejado claro que ése es el motivo de que hayas puesto inconvenientes?

OW: Sí, pero no me escuchan. Se escuchan entre ellos. Espero firmar el contrato en una semana o dos. Si no hay contrato, no hay película. Por otro lado, la situación me parece muy delicada. Si cambiasen los responsables del gobierno y la televisión... Están apareciendo en Francia algunos elementos fascistas. Y como el gobierno actual es socialista –aunque, como sabes, de socialista no tiene nada–, todos los

conservadores de centro temen, como siempre, que ésa sea la fisura del sistema por la que irrumpa el comunismo. Los franceses siempre le echan la culpa de todo al presidente. De modo que sí, los conservadores podrían ganar las próximas elecciones, aunque el Partido Comunista se haya convertido en una broma.

HJ: (*Llama a un camarero.*) ¡Oiga! ¡Perdone!

OW: Ése no es nuestro camarero.

HJ: Ah.

CAMARERO: Aquí está su kiwi.

OW: ¡Dios mío, qué hermosura! No es tan bonito como cuando está pelado, pero es precioso. Gracias. He descubierto algo del kiwi.

HJ: ¿Y es?

OW: Que se trata de la mejor fruta del universo, pero que los chefs franceses lo destrozan al cortarlo tan fino. Es imposible apreciar su sabor si no lo comes en trozos grandes. Y es entonces cuando te das cuenta de que es maravilloso. Además, no hay ninguna otra fruta del mundo que tenga más vitaminas.

HJ: Tienes mucho mejor aspecto que antes de irte a Francia. Mejor dicho, tienes un aspecto estupendo, transmites salud, se te ve en forma.

OW:. ¿Qué es eso?

HJ: Una cajita de pastillas de menta. Otros se fuman un cigarrillo, o se meten un palillo en la boca, yo después del café tengo la costumbre de tomar una pastilla de menta. Una pequeña manía, supongo.

OW: Si Ronnie puede comer gominolas en las reuniones del gabinete... Dios, estoy preocupado. Espero que el chequeo le salga bien. Porque quien de verdad me inquieta es [George H. W.] Bush, no Reagan. ¡No quiero que Reagan se muera! Bush es un lameculos, un auténtico lameculos. Sobre todo si lo comparas con Gorbachov. Bush piensa que si presta atención a Gorbachov va a perder al grupo de Jesse Helms, y agacha la cabeza. Lo asombroso, lo verdaderamente asombroso, es que ningún kremlinólogo norteamericano, krem... krem-lin-nólogo... sabe una sola palabra de Gorbachov. Ha aparecido de la nada.

HJ: Lo que más me gusta de Reagan es esa seguridad en sí mismo. Dios sabe de dónde le vendrá.

OW: Pero la tiene, y es totalmente auténtica. Siempre que entra en algún sitio, entra dando saltos. Ya sabes lo que dice Tom Wicker: «Lo mejor de Reagan es que es un verdadero falso»; que es lo que es. Pero sí, está tan seguro de sí mismo... Es algo que no hemos visto en ningún presidente en mucho tiempo. Hasta Eisenhower trastabillaba. No estaba seguro de cómo debía comportarse en el mundo de la política,

¿comprendes?

HJ: La gente siempre le ha querido. Sabe que cae simpático.

OW: Sí. Hace poco dijo algo bastante gracioso. En la reunión del gabinete, dijo: «Tendríamos que poner una placa que dijera: “Ronald Reagan durmió aquí”.» Puede que cometa muchos errores, puede hacer promesas y no cumplirlas, ni siquiera intentarlo, pero la gente le sigue adorando. Cualquiera capaz de retirarse del Líbano como ha hecho él, con doscientos ochenta norteamericanos muertos absolutamente para nada, sin que su popularidad se resienta lo más mínimo... Es impresionante.

24. «JO COTTEN LE DIO A HEDDA HOPPER UNA PATADA EN EL CULO.»

Donde Orson recuerda su relación con Lena Horne, que era negra, radical y tenía talento. Recuerda también que Hedda Hopper le aconsejó que no saliera con ella y la broma pesada que gastó al propietario del 21 porque le dijo que Lena Horne no era bienvenida en su club.

ORSON WELLES: Tengo un compromiso y me da pánico.

HENRY JAGLOM: ¿Adónde vas?

OW: A la fiesta sorpresa por el ochenta cumpleaños de Jo Cotten. En Santa Mónica, a las siete y media y de etiqueta. Como sabes, Jo sufrió un derrame cerebral. Hablé con él hace unos cuatro días y le pregunté: «Bueno, y ¿qué estás leyendo?» Me contestó: «No puedo leer. Puedo mantener una conversación, puedo hablar, pero no puedo leer.» Me parece espantoso. Yo creía que después de un derrame cerebral sí se podía seguir leyendo.

HJ: Dependerá del tipo de derrame cerebral.

OW: Yo pensaba que se podía seguir leyendo después de cualquier tipo de derrame.

HJ: ¿Y por qué no puede? Debe de ser porque...

OW: No lo sé. Por alguna razón es incapaz de completar el proceso por el que transformamos las letras en palabras. Hay que ayudarle con las palabras. Y tiene que ir a terapia cuatro días a la semana para que el deterioro no avance más. Pero tiene a Pat, que es maravillosa. Es una mujer siempre atenta, y le adora. Jo siempre tuvo mucha suerte. Éste es su segundo matrimonio, su primera mujer ya murió. La veneró durante los veinticinco años que estuvieron casados. Lo han mimado toda su vida.

No me apetece nada ir a la fiesta. Por el derrame de Jo y porque habrá gente que ni siquiera conozco. La verdad es que no quiero... Todos esos famosillos de Palm Springs y Santa Bárbara... Además, me odian, porque soy el mejor amigo de Jo, el más antiguo. En realidad, conmigo se entretienen. Y será horrible. Si pudiera ver a Jo otro día... Pero ¿cómo no va a ir su mejor amigo a su fiesta de cumpleaños? La sensación no es «Cuánto me alegro de ir», sino «Pero cómo no voy a ir».

HJ: ¿Has visto esa película de televisión que se titula *Malice in Wonderland* en la que Elizabeth Taylor interpreta a Louella Parsons y Jane Alexander a Hedda Hopper? Salen dos personajes llamados Orson Welles y Joseph Cotten.

OW: Nos mandaron el guión a Jo y a mí. Primero le llamaron a él y le preguntaron: «¿Qué te parece? ¿Te gusta?» Y Jo contestó: «No.» Así que cuando me llamaron a mí, aunque no había leído el guión, también contesté que no.

HJ: Hay una escena en la que el personaje de Cotten se pone furioso porque Hedda comenta algo de su mujer.

OW: Ah, pues no. Lo que hizo Hedda fue publicar que Jo se estaba tirando a Deanna Durbin, cosa que era verdad. En el coche, a plena luz del día, donde todo el mundo podía verlos.^[1]

HJ: Y luego hay una escena estupenda en la que Cotten le estampa a Hedda un plato de comida en la cara.

OW: No. Jo Cotten le dio a Hedda Hopper una patada en el culo. La verdad es que Jo es un auténtico caballero del Sur y siempre ha tenido unos modales exquisitos. Por eso lo que pasó fue tan divertido. Se acercó a Hedda en una fiesta y le dijo: «Hedda, quiero que entiendas una cosa: si vuelves a decir lo que has dicho una sola vez más, te doy una patada en el culo.» Hedda no le creyó y siguió hablando del tema. Así que Jo volvió a buscarla y le dio una patada en el culo. El último hombre de Hollywood a quien uno creería capaz de portarse así con una mujer.

HJ: En la serie, a ti te retratan como a alguien muy razonable. Cosa que tampoco se corresponde con tu fama.

OW: Eso es verdad. Yo le dije a Jo que no, que no le diera a Hedda una patada en el culo, le dije que quería dársela yo. Pero no me hizo caso.

HJ: Y en otra escena Hedda se aproxima a ti pocos días antes del estreno de *Kane* y tú le dices: «¿Qué haces aquí?» Porque, según la serie, ella le fue con el cuento a [William Randolph] Hearst. La retratan como una mujer medio loca que va por Hollywood pisoteando y aterrorizando a todo el mundo.

OW: Y así era. Además, fue ella la que destruyó a Louella. Hedda siempre me defendió, porque yo la contraté como actriz cuando estaba sin trabajo. Siempre decía: «Sé que eres un asqueroso comunista, pero te portaste muy bien conmigo y con mi hijo, así que no voy a...» Una vez me dijo: «Tienes que dejar de follarte a Lena Horne. Tienes que hacerlo si tu carrera y tu país te importan algo.» A quienes conocían nuestra relación no les importaba que Lena fuera negra. A nadie le importaba excepto a Hedda, ¿comprendes? Pero ¿qué iba a hacer? ¿Publicarlo? A mí me importaba un bledo. Así que le dije: «Hedda, por mí puedes irte a tomar por culo.» Se echó a reír, como siempre que la insultaba. Así es el mundo del

espectáculo.

HJ: ¿Tan retrógrada y reaccionaria era?

OW: No te lo imaginas, mucho más que Louella. Era más ingeniosa, más lista. ¿Sabes cómo llamaba Jack Barrymore a Louella Parsons, que era espantosamente fea? «Louella, esa ubre maricona.»

HJ: «Ubre maricona», qué calificativo tan desagradable.

OW: Todas las navidades te mandaba un montón de regalos a tu casa. Y si estabas pensando en divorciarte, la primera a quien debías decírselo era a ella. En caso contrario, no te perdonaba. Los divorcios eran su especialidad. ¡No te haces idea del poder que aquellas dos vacas tenían en esta ciudad! La gente abría el periódico, hacía caso omiso de Hitler y de todo lo demás, e iba directamente en busca de las columnas de Hedda y de Louella.

HJ: ¿Y cómo se enteraba de cosas como, por ejemplo, tu relación con Lena?

OW: Ofrecía cincuenta dólares por cualquier información y la gente la llamaba. No amigos, sino camareros o aparcacoches, cualquiera. Alguien llamaba y le decía que me había visto entrar en casa de Lena. Cosas así. Porque Lena y yo nunca salíamos juntos. En aquella época no se podía salir con una mujer negra. Se podía, no te detenían, pero era una situación delicada. Con Lena..., yo tampoco quería herir sus sentimientos. Una noche la llevé al Club 21 pensando que no habría problema. Jack Kreindler, un hombre que parecía una patata asada, el propietario del club junto con su primo, estuvo muy correcto, pero cuando nos íbamos, se acercó a mí discretamente y me dijo: «La próxima vez, mejor que no vengáis por aquí.» Cuando volví a Hollywood le conté a Charlie Lederer lo que había pasado y me preguntó: «¿Qué vas a hacer al respecto?» Jack Kreindler solía venir a Hollywood de vacaciones y todo el mundo le acogía de buena gana, de modo que Charlie y yo dejamos todo lo que estábamos haciendo y estuvimos dos semanas preparando mi venganza día y noche. Yo di una fiesta en el salón privado de Chasen's, una fiesta de homenaje a «La maharaní de Boroda», e invité a Jack. Nos trajimos a la maharaní de Chicago. Era una puta. Yo tenía claro que no podíamos buscarla en Los Ángeles, la habrían descubierto. Era preciso, además, que la chica no conociera a los invitados a la fiesta. Pero Jack sí los conocía, y muy bien, para que se sintiera absolutamente cómodo y no tuviera la menor sospecha. Lo senté al lado de la maharaní, que no tardó en rozarle con la rodilla por debajo de la mesa, y luego, en ponerle la mano en la pierna, etcétera, ya sabes. Hasta que por fin le dice: «¿Sabes?, he venido sin mi marido. Él vendrá otro día. Pero somos fieles de una religión especial que nos prohíbe alojarnos en hoteles, de modo que tenemos que comprarnos una casa allí donde vamos. Te voy a dar la dirección de la casa en la que estoy. Ven a las dos de la madrugada y da unos golpecitos en la ventana.» Charlie y yo habíamos pasado diez días buscando una casa en Central Avenue. Hasta que encontramos una en la que vivía una de esas negras

pechugonas estilo Hattie McDaniel, ¿comprendes? Era negra como el carbón y así de gorda. Le habíamos estado mandando cartas obscenas. Diciéndole groserías por la ventana. En definitiva, habíamos estado molestando a aquella pobre negra. Después del postre, la maharaní se levantó y dijo que tenía que marcharse. La llevamos en limusina directamente al aeropuerto.

HJ: ¿La llevasteis de Chasen's al aeropuerto en limusina?

OW: Directamente al aeropuerto. Queríamos sacarla de la ciudad cuanto antes para que no hablase con nadie. El caso es que ahí tienes a Jack Kreindler, el gran vividor, un norteamericano hecho y derecho, dando golpecitos en la ventana de la casa de aquella mujer a las dos de la madrugada. Hasta diez policías aparecieron de pronto y le detuvieron, porque, previamente, aquella mujer había puesto una denuncia. Se lo llevaron a comisaría y lo ficharon. Le hicieron fotos que no llegaron a publicarse, pero él llegó a creer que las publicarían. Sus amigos de las altas esferas le sacaron de la comisaría y evitaron que la noticia saliera en la prensa. Y nunca supo quién se la había jugado. Creo que es la mejor broma que he gastado nunca.

HJ: Lo que me estás contando ¿es verdad? ¿No te lo has inventado? ¿Cómo sabíais que Kreindler iría a la casa de aquella mujer? Si no hubiera ido, de nada habría servido todo el tinglado.

OW: Sabíamos que iría. Aquella mujer era la puta más espectacular que hayas visto en tu vida. Tú también habrías ido a aquella casa de Central Avenue. Cualquiera habría ido. Fue una pena que aquella mujer tuviera que marcharse. Además, era muy graciosa y sabía perfectamente lo que tenía que hacer. Y era muy educada. Toda la broma nos costó mucho esfuerzo y mucho dinero, pero valió la pena; Jack se lo tenía merecido. Nunca se lo conté a Lena. No quería que se enterase. Es medio india, ¿sabes? Piel roja. Ninguna negra ha tenido jamás tanta suerte.

HJ: ¿Porque no se le notase en el color de la piel? ¿Por poder ocultar el hecho de que era negra?

OW: Nunca lo ocultó. Era negra desde el primer minuto que estaba en el escenario. Ya te he contado alguna vez lo que Duke Ellington me dijo cuando nos presentó. Dijo: «Ésta es una chica capaz de broncear las primeras diez filas del teatro.»

HJ: Cuando la conocí, me pareció una mujer extraordinariamente reprimida.

OW: Bueno, no más que cualquier negro, sólo que ella estuvo cuarenta años recibiendo salvas de aplausos. Oh, vamos, estoy dispuesto a aceptar que todos los negros lo han pasado mal, pero ella no, no en particular. Nadie la ha obligado nunca a pasar por blanca. Fue una famosa cantante negra toda su carrera, y nada más, por mucho que ahora diga otra cosa. Y su matrimonio fue el primer matrimonio mixto famoso en este país. Y nadie pretendió ocultarlo.

HJ: Pero contaba que en el cine la maquillaban para oscurecerle la piel. Porque no querían que pareciese blanca.

OW: Pero ésa no es toda la verdad. Esas películas en que la maquillaban eran películas para negros, películas de raza, ya sabes, las que se hacían sólo para el público negro. Yo fui a buscarla un día al estudio para llevarla a comer. Estaba rodando *Una cabaña en el cielo* y la maquillaban tal como era, respetando su color de piel. Sólo que con quince años, con dieciséis y con diecisiete, rodó muchas de aquellas películas de raza. Cortometrajes en su mayoría.

HJ: Es increíble que aquellas dos mujeres, Hedda y Louella, tuvieran tanto poder.

OW: Como el de [Walter] Winchell en Nueva York. Winchell era terrible, pero a mí me fascinaba, porque tenía mucho encanto. Y era tan egocéntrico que resultaba muy divertido. Como sabes, después de *Kane*, ningún periódico de Hearst volvió a mencionar mi nombre. El diario del grupo en Nueva York era el *Daily Mirror*, donde trabajaba Winchell, así que él también tenía prohibido mencionarlo. Pero hablaba de un tal «G. O. Welles», George Orson Welles, y nadie decía nada. Además, me mencionaba deliberadamente casi todos los días, sólo por provocar. Bueno, y por ser amable conmigo.

HJ: «George» es tu nombre de pila.

OW: Claro. Winchell era un personaje tan destacado en el Broadway de la época que no estar a bien con él era perderse una gran parte de la vida teatral del momento. Ya sabes, mejor ser su amigo que su enemigo. Por cierto, yo tenía un gran enemigo en la prensa, Lee Mortimer, una especie de Winchell de segunda fila que solía descalificarme en su columna todos los días. Siempre que me lo encontraba, no obstante, yo le saludaba efusivamente, para que creyera que no leía una palabra de lo que escribía.

25. «O ADMIRAS MI OBRA O NO LA ADMIRAS.»

Donde Orson habla con la mujer de Vincente Minelli, cuenta historias de John Barrymore y habla de una oferta por *The Dreamers*. Aunque las perspectivas de encontrar financiación para sus proyectos son cada vez más sombrías.

HENRY JAGLOM: Estoy leyendo un libro sobre la RKO en el que hablan mucho de ti: *The Biggest Little Major of Them All*, de la hija de Jesse Lasky.

ORSON WELLES: Me han hablado de él.

HJ: En la contraportada aparece una foto en la que estáis tú, tu novia de la época y Schaefer, que, supongo, era el director del estudio cuando *Kane*.

OW: Dolores del Río.

HJ: Dolores... En el estreno de *Kane*.

OW: En realidad esa foto debieron de hacérsela en el estreno en Chicago, que fue donde acudió Schaefer. El estreno de verdad fue en Nueva York, en la época en que la gente todavía gritaba: «¡Ya viene! ¡Ahí esta Norma Shearer!» Ya sabes cómo eran los estrenos en aquellos tiempos. Jack Barrymore tuvo una ocurrencia que se hizo célebre. El reportero de una cadena de radio anunció: «Y aquí llegan el señor John Barrymore y Orson Welles, que ha hecho esta película. ¿Tiene usted algo que decir, señor Barrymore?» Y Jack responde: «Ahora ya se puede decir, sí. En realidad, Orson es hijo ilegítimo de Ethel [Barrymore] y del Papa.» En directo, para toda la nación. Sin una sola gota de alcohol en el cuerpo, por pura malicia.

Pero ¿sabes?, Jack estaba bastante loco. Su padre murió a los cuarenta y cinco años en un manicomio. Jack se emborrachaba porque le gustaba más ser el Barrymore borracho que el Barrymore loco. Estábamos en un restaurante y de pronto se sobresaltaba: no sabía dónde se encontraba ni cómo había llegado allí. Era trágico.

Un día me llaman por teléfono: «Jack está en Chicago. Se está muriendo. Coge un tren y ve para allá.» Cogí un tren y me presenté en Chicago. Fui directamente al Ambassador East, donde se alojaba Jack. A él no lo encontré, pero Ethel y Lionel ya habían llegado. Recorrimos Chicago de punta a cabo, buscamos a Jack por todas partes. Por fin lo encontramos en una casa de putas del South Side. Se estaba

muriendo, sin remedio, o eso nos pareció. Nos lo llevamos al hotel y pasamos allí encerrados todo el fin de semana. Yo los observaba a los tres. No dejaban de hablar. Hacía cuarenta años que no se veían. Bueno, se habían visto en algunas ocasiones, pero muy poco. Empezaron a recordar su infancia... Aquellos tres seres extraordinarios, con su risa de gárgola, como criaturas del frontispicio de una catedral. Era increíble.

¿Te he dicho alguna vez que Jack y Katharine Hepburn tuvieron una aventura? Los dos me la contaron cada uno por su cuenta, así que tiene que ser verdad. En el rodaje de la primera película de Katie, *Doble sacrificio*. Jack era todavía una gran estrella. Aún no había descendido a los infiernos, ya sabes. El segundo día de rodaje, él se acerca a ella y le dice, ya sabes, con aquella voz suya: «Señorita Hepburn, ¿le gustaría venir a mi camerino a comer?» Y ella contesta: «Bueno, yo, yo, yo...», pero va. Llega, llama a la puerta y Jack abre... en bata. Katie entra y mira a su alrededor: en el camerino sólo hay un sofá. Y dice: «Me parece... me parece que se trata de un error.» Y Jack, muy circunspecto, responde: «Pues sí, he cometido un error»; vuelve a la puerta, la abre, hace una reverencia y Katie se marcha. ¡Y ahí termina la aventura!

HJ: Todo un caballero.

OW: Para qué insistir si la chica no estaba por la labor. Luego haría películas espantosas, y sólo para saldar sus deudas, cuando, si se hubiera declarado en bancarrota, no habría tenido que pagarlas. El otro día volví a ver *Grand Hotel*, en un canal de televisión por cable. Es una de sus últimas películas. Bueno, una de sus últimas películas de calidad, cuando aún era «John Barrymore». ¿Sabes lo que hizo la Garbo el primer día de rodaje? Cuando llegó John, lo estaba esperando a las puertas de los estudios. Para darle los buenos días y acompañarle al plató. Es lo único amable que he oído de ella.

(*Entra Lee Minelli.*)

LEE MINELLI: Orson, eres una de mis personas favoritas en todo el mundo. Qué voz tan hermosa.

OW: Muchas gracias, muy amable. Te presento al señor Jaglom.

HJ: ¿Qué tal está? Tome asiento, por favor.

LM: Sabrás que Vincente ya ha vuelto a casa.

OW: Sí, me alegro mucho de que haya salido del hospital. Dale recuerdos.

LM: El médico ha dicho que cuando pasen unas semanas ya podrá recibir visitas... Si para entonces no tienes ningún compromiso...

OW: Oh, me encantaría..., si todavía no me he marchado. Nos vamos dentro de unos quince días.

LM: ¿Puedo darte nuestro número de teléfono y nuestra dirección?

OW: Por favor, cómo no. No faltaba más.

LM: Porque significaría mucho para él. Le vendría muy bien ver a sus amigos. No quiero que crea que lo han olvidado.

OW: Pues claro que no.

LM: Vivimos al lado del Beverly Hills Hotel, la primera curva a la derecha.

OW: Perfecto.

LM: Pero, por favor, llama. Será un honor. Tomamos el té a eso de las cuatro y media. ¿Cuándo te llamo?

OW: Verás, voy a darte mi número de teléfono. Si no contesto es que estoy en Italia. Ha sido un placer saludarte.

LM: Bueno, muchas gracias. Significaría mucho para Vincente.

OW: Dale un abrazo de mi parte.

LM: Hasta luego.

(Lee Minelli se va.)

OW: El quid de toda esta comedia es que no conozco a Vincente. No lo he visto en persona ni una sola vez. Ni en la época dorada, ni en una fiesta. Nunca en mi vida. Quizá nos hayamos visto cuando todo... Pero no, recuerdo muy bien a qué personas no conozco.

Por cierto, de pronto han aparecido unas mujeres que afirman que les encanta *The Dreamers*. La primera vez que se lo oigo decir a alguien que no seamos ni tú ni yo. Ya son dos mujeres y dos hombres. Los caballeros están al ciento por ciento con el proyecto. La norteamericana también, pero la francesa es una perra.

HJ: Lo sé, lo sé. Lo que no sé es si merece la pena aun cuando se presenten con el dinero. Es la misma que se quedó mirando a Oja y dijo: «Sí, pero ¿podrá hacer de mujer fría?» Yo le dije: «No tenía ni idea de que querías hacer tú el reparto. ¿Acaso pones en duda que Orson Welles sea capaz de conseguir la interpretación que desea de ella? ¿Acaso estás diciendo que tienes derecho a decirle quién puede y quién no puede hacer un papel?» Me puso furioso.

OW: Ahora que eso ha quedado zanjado, mi querido Henry, han vuelto a decir: «Nos preocupan los demás papeles.» Y yo les he dicho: «Podemos escoger entre los mejores actores ingleses, pero sólo si no tienen compromisos previos.» Ahora no estoy en disposición de ofrecerles un contrato y ponerle un lacito y mandarlo por correo.

HJ: Les he hablado de Rupert Everett..., Jeremy Irons..., Michael York...

OW: Me han dicho que les gustaría tener una opción. Y les he contestado: «Queridos

míos, para tener una opción hay que poner dinero sobre la mesa. Tener una opción es tener la exclusividad de algo. No hay nadie en el mundo que dé una opción a cambio de nada.» Y añadió: «Lo que sí podría hacer por vosotros, si decidiera qué es lo que hay que hacer, si lo decidiera, es escribir una carta de intención. Pero sólo lo haré cuando crea que estáis a punto de conseguir el dinero. Porque, de momento, no creo que estéis a punto de conseguir el dinero, sólo creo que os gustaría estar a punto de conseguir el dinero. En cuyo caso, una carta de intención me ataría las manos.»

HJ: Porque la semana que viene podría aparecer alguien...

OW: ... caído del cielo... Pues mira, sí que ha aparecido alguien, un par de personas a las que también les encanta *The Dreamers*. Una de ellas, por cierto, es un capullo que vive en Hollywood.

HJ: ¿Un capullo? ¿Quién?

OW: A saber. Si echa a correr a nuestro alrededor y asoma la cabeza, ya te lo diré. Pero tiene buenas intenciones. El otro es un asesor financiero, con buenos contactos entre gente de pasta, pero que no se hace pasar por rico. Eso sí, cree que puede conseguir financiación en poco tiempo. Comimos juntos y la conversación discurrió más o menos así: el capullo dijo: «He oído rumores...» Y yo le respondí: «¿Y esperas que aquí mismo, sentados a esta mesa, te dé pruebas de que soy... Ya sabes...»

HJ: ¿De fiar?

OW: Les dije: «Hasta el hombre más loco del mundo es capaz de ser muy convincente. O admiras mi obra o no la admiras.» Y después de una hora y media me dice que cree que no será capaz de reunir el dinero, sobre todo porque a la gente de pasta no les va a gustar *The Dreamers*. Y dice: «Deberías hacer *Lear*, ésa sí que es buena. ¿Tienes alguna otra cosa?» «¿Qué es esto? –dije yo–. ¿Un mercadillo? ¿Es que tengo que poner toda mi mercancía encima de una alfombra para que vosotros decidáis lo que vais a comprar y lo que no?»

26. «ATRAVIESO UNA GRAVÍSIMA SITUACIÓN ECONÓMICA.»

Donde Orson plantea un proyecto en vano, reniega de los amigos que le dan de lado, comenta varios libros sobre su vida y se lamenta de que apenas pueda vivir mientras John Houseman, su bestia negra, nada en la abundancia.

(Susan Smith^[2], de la HBO, se ha unido a Orson y a Henry.)

ORSON WELLES: He estado trabajando en un libro, pero de momento sólo tengo la trama y algunas escenas. Y cuando el proyecto empezaba a emocionarme, mi amigo Henry, aquí presente, me habló de ti y de tu interés por las miniseries. Hay dos formas de acabar lo que he empezado. La primera es escribir una novela, venderla y que llegue a la cadena y la cadena ponga en marcha su proceso de desarrollo de...

SUSAN SMITH: Pero cometerías una injusticia contra la...

OW: ... sin que yo tenga que hacer nada. Porque no soportaría trabajar con ese sistema de comités. Cogería el dinero y echaría a correr. Pero cuando Henry me habló de ti, pensé que, aunque económicamente sería un suicidio para mí, podría escribir la serie directamente para la HBO.

SS: Cuéntame qué has pensado.

OW: En una sola frase: se trata de una miniserie ambientada en Mallorca o Saint-Tropez, un lugar de veraneo de las personas más ricas del mundo. O mejor, ambientada en una dictadura de algún país centroamericano donde estalla la revolución y se produce un golpe de Estado. Gran parte de esto ocurre fuera de escena, pero una parte constituye el telón de fondo de todo lo que va a ocurrir en ese lugar, que sería muy parecido a Acapulco. En la isla hay dos ciudades: el puerto y el *resort*. El *resort* está en la costa que da al Atlántico, y la historia trata básicamente de la vida en un sitio así, frecuentado por personas que van desde [Robert] Vesco a un candidato a presidente. Todo aquel que es alguien.

SS: Me interesa mucho hacer algo sobre la República Dominicana. Porque me parece un interesante...

OW: Pues a mí no me interesa ni remotamente.

SS: ¿Por qué?

OW: Porque ya tengo mi propia historia, en mi propia República Dominicana. Porque yo ya me he inventado mi propia República Dominicana y la historia real no me interesa. Porque conozco la política de Latinoamérica como no te puedes hacer idea. Soy un experto. Y no puedo contar mi historia ambientándola en un país en concreto. Hay que combinarlos todos para contar mi historia como es debido. Y ambientarla en un país imaginario.

SS: Bueno, quería decir que la República Dominicana me parece mejor que Acapulco, porque...

OW: No entiendo qué es lo que no entiendes. Francamente.

HENRY JAGLOM: En la República Dominicana hay una ciudad parecida a Acapulco.

OW: Así no vamos a ningún sitio.

HJ: No, no. Espera, espera, espera... ¡Espera! Sólo estamos intentando comprender...

OW: Pues yo no pienso continuar. Porque si un *resort* no le interesa de inmediato, da igual que continúe, aunque me pase una hora entera insistiendo.

HJ: Espera un momento. No estoy de acuerdo. No estoy de acuerdo.

OW: ¡No le gustan los ricos! No quiere una historia sobre ricos. Eso es lo que no le gusta, ¿o no tengo razón?

SS: Preferiría que continuases. Me gustaría oír tu idea.

OW: No te la voy a vender. No sé vender, se me da mal. No soy un buen vendedor.

HJ: No es cuestión de vender o no vender.

OW: Me voy.

HJ: Cuéntale la historia en lugar de vendérsela.

OW: No, no puedo.

HJ: Vale. En ese caso, le podrías mandar algo y que lo lea...

OW: No tengo nada. Me llevaría meses. No le interesa, así que no tiene ningún sentido contarle nada.

SS: Bueno, sí que me interesa, me interesa mucho. Creo que te equivocas.

OW: La que se equivoca eres tú. Tú sí que estás equivocada. Muy equivocada.

HJ: No estás siendo justo con ella. No estás siendo justo con ella.

OW: Ha desviado la mirada cuando he dicho *resort*.

HJ: No ha desviado la mirada.

OW: Claro que ha desviado la mirada.

HJ: No seas tan susceptible.

OW: Soy susceptible, ¿pasa algo? No sé vender una idea. Olvidémoslo. Ya pensaremos en otra cosa. Tú no comprendes lo que un *resort*... ¿Te gusta *Grand Hotel*?

SS: Me encanta *Grand Hotel*.

OW: Pues ésa es la idea.

HJ: En lugar de en un hotel, en un *resort*.

SS: Eso lo entiendo. Pero me gustaría oír la historia.

OW: No hay ninguna *historia*.

HJ: Espera un momento. Orson, sí hay una historia. Quiero decir, hay una historia sobre un candidato a presidente, hay una historia sobre una revolución, la serie empieza en un avión...

OW: Hay un montón de historias. Pero cuando alguien desvía la mirada así, ¡me mata! No puedo seguir. Empiezo a preguntarme de qué demonios estamos hablando. Necesito cierta ilusión, una chispa en la mirada. Si no veo esa chispa, se acabó. Y estoy perdido, porque no tengo más contactos. Tú eres el único mercado que tengo, la única mesa abierta en todo el casino.

SS: Hay muchas alternativas. Como te decía, hay seis o siete series de capítulos de media hora que...

OW: Yo no podría trabajar con capítulos de media hora. Eso no me lo habías dicho.

SS: Tal vez no. Por eso te lo digo ahora.

OW: ¿Lo ves? No me lo habías dicho.

SS: No me escuchas. Te has enfadado y ya no me escuchas.

OW: Me he enfadado. Claro que me he enfadado.

HJ: No seas injusto, Orson.

OW: Me ha dejado de piedra, helado. Y eso no me gusta nada.

(*Smith se va.*)

HJ: Cambiemos de tema. El *New York Times* me ha llamado. Querían saber mi opinión sobre la biografía de Charles Higham. Ha tenido muy malas críticas.

OW: Higham ha concedido entrevistas en las que dice que le eché a patadas de mi mesa cuando ni siquiera le conozco. He hojeado su libro y no he encontrado una sola página donde no haya algún error factual de bulto, ¿comprendes? Así que no pienso

leerlo. Se equivoca en todo. Pero ¿quién lo recuerda todo con exactitud? Mira, ésa era la idea original de *Ciudadano Kane*: la película que luego rodó Kurosawa, *Rashomon*. Iba a consistir en una sola escena, observada varias veces desde distintos puntos de vista. La biografía de Higham es un libro hecho por un equipo de investigación muy mal pagado. No ha escrito nada, se ha limitado a juntar unos cuantos recortes de periódico. Pero no sé por qué sacan todo esto ahora.

HJ: Porque el libro acaba de salir. Es el segundo de Higham sobre ti.

OW: Ya sé por qué... Porque están furiosos por el éxito de la biografía de Barbara Leaming. Y también están furiosos conmigo, porque soy la primera persona que ha aparecido en la portada de la *New York Times Magazine* que no es amiga del director.

HJ: No me gusta nada el título del artículo: «Promesa incumplida». Hace hincapié en lo negativo.

OW: Se les ocurriría antes de leer el libro y luego no quisieron cambiarlo. El novio de Houseman va a publicar una reseña del libro de Barbara en *The Saturday Review of Literature*. Me va a machacar.

HJ: La crítica la acusa de haberse enamorado de ti. Dice que la tienes totalmente seducida. En realidad, la única crítica que le hacen al libro es su falta de objetividad.

OW: Se lo dije. Le advertí en concreto que había que cambiar el texto de la contraportada. Le dije: «No subrayéis que he colaborado gustosamente con vosotros. Tenéis que restarle importancia, porque es...»

HJ: No pudo evitarlo. Barbara quería que el lector supiera que se trata de una biografía autorizada y que ella...

OW: No es una biografía autorizada. Habría sido una biografía autorizada si me hubiera dado el original, y yo lo hubiera leído capítulo por capítulo y hubiera dicho: «Esto no, esto sí, esto no, esto sí.» Y si yo hubiera tenido la última palabra sobre cualquier hecho u opinión. Pero no leí el original, ni una sola frase. Le dije: «Prefiero reservarme ese placer para cuando sea viejo.» Aunque lo cierto es que no tengo ningunas ganas de leer el libro, porque habrá cosas que no me gusten y no estoy con ánimo para discutir. Lo único que he leído son los pies de foto. Y uno en concreto me puso tan furioso que decidí que... Ya sabes, que mi recuerdo de Dolores del Río es su ropa interior.

HJ: Sí, me acuerdo. Una frase estupenda. Sugiere que era tan erótica que es indescriptible.

OW: Se me ha ocurrido una buena idea para un artículo. Me gustaría refutar esa fama de donjuán que Barbara me achaca. Me gustaría contar todos mis fracasos.

HJ: Ese libro tiene algo verdaderamente fantástico y es que desmiente el mito de tu pulsión autodestructiva, desmenuza película a película lo que ocurrió y lo aclara a la

perfección. Si lo dijeras tú, nadie te creería, pero como lo dice ella, resulta muy convincente.

OW: Ya, pues eso es otra cosa que tampoco me gustaría hacer personalmente: lloriquear. Y hay otro detalle importante del libro, que también desmiente el bulo de la «Houseman-Welles Productions», del que habrás leído un millón de veces. Porque cuando montamos aquellas obras, nadie hablaba de la tal «Houseman-Welles Productions». Me han dicho que Houseman ha montado en cólera. Creo que está profundamente dolido. Y, después de todos estos años, yo me alegro.

HJ: La gente dice: «No sabía que Houseman fuera entonces tan insignificante.»

Lo único que no me gusta del libro es que hable de la intervención, o colaboración, de Joseph Cotten en los cambios de *El cuarto mandamiento*. Donde dice que la RKO le utilizó para convencerte.

OW: Puede tener consecuencias terribles, porque es mi mejor amigo. No me perdonará nunca. Mira que se lo dije a Barbara: «Piénsatelo bien. Piensa que muchos de mis amigos viven todavía y no quiero hacerles daño.» Es un asunto muy serio. Le llamé «Judas» y otras cosas. Fue poco afortunado. Porque Jo lo hacía por mi bien. Y yo le dije: «Sí, como Judas.» Fui demasiado duro. Tengo que escribirle para contárselo. No se lo puedo decir directamente, me cortarían y me dirían que no tiene importancia. Pero sí la tiene.

No quiero criticar el libro de Barbara. ¿Sabes?, le estoy enormemente agradecido. Ha hecho un trabajo impresionante.

HJ: Y logra captar la verdad. Te desmitifica, te hace humano, acaba con esos terribles... Con esa leyenda tan destructiva.

OW: Alex Trauner, ese gran director artístico que me gusta tanto y que trabajó conmigo en *Otelo*, aparece citado en la biografía de Higham, y dice: «El problema de Orson es que es una persona autodestructiva. En cuanto la película está lista, se inventa alguna excusa para no mandarla al laboratorio», etcétera. Pero ¡si no estaba presente! En *Otelo* pasó con nosotros las cinco semanas que estuvimos rodando en Marruecos, y nada más. Vería que el rodaje se detenía y volvía a arrancar y sacaría la conclusión de que era por algún capricho mío.

HJ: Como alguien que emplea parte de su tiempo tratando de conseguir financiación para tus proyectos, sé lo destructivo que puede llegar a ser un comentario así.

OW: Especialmente si proviene de alguien como Trauner. Porque ha trabajado como director artístico con Marcel Carné, Billy Wilder... *Hôtel du Nord*, *Le jour se lève*, *Les enfants du paradis*, *Bésame, tonto*... Y ahora ahí le tienes, poniéndome la zancadilla.

HJ: Y asegura que lo dice con cariño, lo cual es mucho...

OW: Mucho peor, sí. Y que lo dice con admiración, lo cual es peor todavía.

HJ: Sí, porque te hace pensar que tal vez sea cierto.

OW: En realidad, llegó a decirme que siempre me había admirado. Y yo le contesté: «Te creo, pero ésa no es la cuestión.»

HJ: Ha pedido disculpas.

OW: Una disculpa por un comentario así no sirve de nada. Tendría que haber mantenido la boca cerrada. Incluso suponiendo que sea cierto. Pongamos que cree que es así, que cree que tiene razón, pues se tiene que callar, no hay más. No quise discutir con él si lo que dice es cierto o no. Sencillamente, no se dice eso de un amigo. Yo podría ser autodestructivo, pero lo que de ninguna manera puede hacer un amigo mío es destruirme. Por eso me enfadé con Peter Brook. Porque en una entrevista comentó que mis películas carecen de sentido épico. Le dije: «Vale, pongamos que mis películas carecen de sentido épico, pero, aun así, creo que opiniones como ésa hay que dejárselas a los críticos. Con ellos ya tenemos bastante.» Si lo hubiera dicho cualquier otro director, no hubiera pasado nada. Si no le conozco... Pero un amigo íntimo... «Fuiste el padrino de mi boda. ¿Por qué concedes una larga entrevista sobre la falta de sentido épico en mis películas?»

Gallimard va a publicar todas las ilustraciones de Trauner para el cine y quieren que escriba la introducción. Pero no me apetece. He llamado a Alex y le he dicho: «No veo qué podría decir de ti. No estoy enfadado contigo, seguimos siendo amigos, pero no puedo rendir homenaje a tu trabajo después de lo que tú has dicho del mío.» Me he ahorrado al menos dos días de trabajo, porque no hay nada que me cueste más que escribir una introducción.

HJ: Como el comentario de Robert Wise el otro día en la conferencia del Sindicato de Directores: que si le parecías maravilloso, que si habías dejado una honda huella en él..., y a continuación: «Qué lástima que luego...»

OW: Ya. ¿A qué viene eso? Al terminar la conferencia me acerqué a él y estaba temblando. Si no hubiera dicho nada, no estaría temblando. Es como Chuck Heston, que sigue diciendo que *Sed de mal* es una película menor. Lo repite y lo repite. Cada vez que le preguntan, contesta: «No hablemos de *Sed de mal* como si fuera una gran película.» Y se lo cree, lo dice en serio. Es gilipollas, porque es el protagonista de una película mía que a otras muchas personas les parece importante. De modo que ¿por qué no cierra la boca y finge que es una gran película y ya está? Además, ¿qué otras películas importantes ha hecho? Siempre habla bien de mí, con gran admiración, y luego dice: «Pero tiene un lado, del que yo nunca he sido testigo... Porque, asumámoslo, es muy desagradable con los productores.» También lo repite siempre. Se lo he oído decir mil veces. Luego, cuando está totalmente relajado, dice: «Bueno, claro, tenemos que recordar que, en realidad, se trata de una película del Orson actor.» También se siente culpable, porque se negó a volver al estudio para rodar nuevas tomas. Me llamó por teléfono y me dijo: «Acabo de firmar una película con

Willie Wyler:*Horizontes de grandeza.*» Sí, se siente culpable, por eso dice que *Sed de mal* es una película menor.

HJ: También comentó que Ed Asner era «una continuación de lo que le viene sucediendo en Hollywood desde los días de Paul Robeson», que es toda una cita. Una cita bastante racista, por lo demás.

OW: Pero ¿qué demonios está diciendo? La izquierda nunca ha tenido menos presencia en Hollywood que ahora... Heston estuvo en cierta ocasión en una manifestación con Martin Luther King, ¿lo sabías? Hay un largo camino desde manifestarse con Martin Luther King hasta «una continuación de lo que viene sucediendo desde los días de Paul Robeson». Menudo gilipollas.

HJ: ¿Sabes una cosa? Este mes están poniendo *Sed de mal* en una cadena de televisión por cable.

OW: ¡Y han recuperado el metraje perdido! Anoche vi rollo y medio y tuve que apagar la tele. Me emocioné. Ya había olvidado esas escenas. Las creía perdidas para siempre. ¡Qué alegría! En blanco y negro..., es tan hermoso. Ay, Dios.

HJ: ¿Qué te ha parecido el libro de ese catedrático de Indianápolis, Robert Carringer: *Cómo se hizo Ciudadano Kane*?

OW: Houseman lleva treinta años diciendo que no hubo un segundo guión, *mi* guión, que sólo contamos con el de Mankiewicz. Siempre ha sido un celoso y un hijo de puta. Nunca ha superado el hecho de que le diera trabajo para que pudiera ganar algún dinero mientras se abría paso. Pero ese hombre, Carringer, ha encontrado la prueba del delito: el telegrama que me mandó él, ¡Houseman!, para decirme que mi guión era mejor que el de Mankiewicz. A Carringer le han permitido bucear en los archivos de la RKO, y se lo ha leído todo. Y ha averiguado que mi versión de los hechos es verídica.^[3]

Pero me ha decepcionado un poco. Es tan insidioso como Higham. Dice que le di un abrazo mientras estábamos en un restaurante y no es verdad.^[4] Rehúyo el contacto físico, no me gusta. Lo habrá soñado. Su gran descubrimiento es que *Kane* fue obra de muchas personas, no sólo mía. Empieza el libro diciendo: «Le comenté a Orson que el cine es un arte colectivo, y le dio un berrinche.»^[5] A mí no me dan berrinches, no casa con mi forma de ser. Simplemente le dije, de mala gana, que emplear el término «colectivo» no es menos apropiado en cine que en teatro. El cine es un arte colectivo a veces, y a veces no lo es. Tú sabes perfectamente a qué me refiero. Y en cuanto a los títulos de crédito... No había visto el principio de *Kane* desde que lo rodé, ni tampoco el final –me he olvidado de dónde van los créditos–, pero lo vi ayer. Y me fijé en que bajo la etiqueta del director aparece mi nombre y luego el de Toland. Dice: «Dirección de Orson Welles; Dirección de fotografía de Gregg Toland.» En la misma imagen. No creo que haya muchos capaces de hacer algo así. El operador

siempre aparecía a continuación de la maquilladora. ¿Y se supone que soy yo el que reclama todo el mérito? Carringer infla el libro con un capítulo mal concebido sobre *El cuarto mandamiento*. Dice que la película fue un fracaso porque no conté con el mismo equipo y tuve que recurrir a otro director artístico, otro operador, etcétera.

HJ: Ya sabes, la fuente principal de Higham ha sido Houseman.

OW: Sí, ya he visto, le da las gracias por su colaboración. Mira, es incalificable. Enumera diecisiete inexactitudes flagrantes de un artículo mío en *Vogue*. Pero ¿cuáles son las mentiras que supuestamente revela? Yo decía que en el hotel de mi padre era muy difícil encontrar habitaciones libres, que era uno de los hoteles más exclusivos de Estados Unidos. Y él dice: «El hotel de Grand Detour no era uno de los más exclusivos de Estados Unidos.»

HJ: Una trivialidad absoluta. ¿Por qué crees que te odia tanto? ¿Porque tú eres Orson Welles y él no? Yo creo que todos esos libros dejan traslucir la envidia de sus autores. Higham está celoso, nada más. Como Houseman.

OW: ¿Sabes?, al principio yo iba a interpretar a Hamlet, pero Houseman no paraba de decir: «Esa obra no es un vehículo para tu lucimiento. Recuerda, somos una compañía sin estrellas, no los Orson Welles Players.» Por eso fue Martin Gabel y no yo quien al final interpretó a Dantón..., entre otras muchas cosas. Pero en esta profesión mía sólo he sufrido una verdadera decepción: no haber conseguido que me valoren suficientemente como actor. Y ha sido sobre todo por mi culpa, por dedicar tanta energía a la producción en lugar de a la interpretación. Además, por fingir que no era una estrella, que servía para el papel y nada más.

HJ: Siempre me he preguntado por qué no supiste aprovechar las buenas críticas. En aquellos tiempos, en tus primeros tiempos, los buenos papeles eran para Houseman, ¿verdad?

OW: Todos. Pero ¿sabes?, el problema es que yo no ponía ninguna traba, todo me parecía bien.

HJ: El signo de los tiempos dictaba una compañía colectiva, ¿no?

OW: Houseman se ha hecho tan famoso que hasta Rich Little le imita.

HJ: Sí, una caricatura espantosa. Además, Houseman es tan pomposo, tan pretencioso.

OW: Efectivamente, lo es. La pomposidad es su característica esencial.

HJ: ¿Y de dónde ha sacado ese acento tan absurdo?

OW: Es rumano.

HJ: Y judío, ¿no?

OW: Sí. Rumano nacido y criado en Buenos Aires.

HJ: ¿Y ese acento?

OW: En Buenos Aires hay un grupo de población de procedencia inglesa que lleva hablando inglés varias generaciones pero no ha vuelto a pisar Inglaterra. Así que tienen un acento inglés propio, y muy particular. Además, Houseman es rumano. ¿Sabes?, Alfonso XIII dijo: «Ser rumano no es una nacionalidad, es una profesión.»

HJ: ¿Te has cruzado con él alguna vez en los últimos años?

OW: No. Si quiero ir a algún sitio, y sé que va a estar él, no voy. Y no porque no quiera hablar con él, sino porque resultaría muy desagradable.

HJ: En cierto modo, se ha labrado una reputación a tu costa. Ha revisado la historia, lo cual me enfada muchísimo. Está claro que no es cosa sólo de estalinistas. Houseman ha reescrito toda su vida hasta el punto de transformarse en alguien básico en todo lo que tú has logrado. Y ahora disfruta de su estatus de gran actor veterano. Y es un actor espantoso, no sabe decir una sola frase.

OW: ¡Absolutamente espantoso! Pero ¡ha ganado un Óscar! Cotten enfermó de rabia esa noche. Se estuvo riendo toda la ceremonia; como un loco, ¿comprendes? Rodó una película donde también participó Houseman y me dijo: «Jack montó un lío porque no le gustaba el camerino que le había tocado». ¡Jo no puede ni verle! Si alguien nos hubiera preguntado: «En vuestra opinión, ¿quién podría ganar el Oscar?», él habría sido el último por el que habríamos apostado. Mi primera mujer, que era muy inteligente y entendía muy bien la naturaleza humana, me previno desde el principio. Decía que Houseman tiene algo de Yago. «Es dañino. Óyeme bien: querrá acabar contigo», me dijo. Yo le contesté: «Pero eso no es más que malicia, malicia femenina. Houseman es mi socio.» ¡Pues tenía razón! A las tres semanas de conocerle, me dijo: «He soñado varias veces contigo montando a caballo a pelo.» Tendría que habérmelo tomado más en serio. Me reí, simplemente me reí. Pero antes de alcanzar la fama se pasó veinte años prácticamente sin hacer nada aparte de salir a cenar y hablar mal de mí. Y luego, poco a poco, se fue abriendo camino hasta llegar a quien hoy es: un viejo y sabio hombre de Estado, el ganador de un Oscar, un hombre capaz de vender cualquier cosa.

HJ: La vida está llena de sorpresas.

OW: Houseman ha salido en veinte anuncios. Yo en uno. Atravieso una gravísima situación económica y sigo intentando rodar una película decente que, además, me dé dinero.

HJ: Sé que esto te irrita, Orson, pero no dejo de darle vueltas... Para aplacar esa frustración, y mientras no salen otros proyectos, ¿por qué no ruedas una película como *Fraude*, que sabes que puedes hacer con brillantez?

OW: Porque necesito dinero. Cuando rodé *Fraude* tenía dinero.

HJ: ¿Cuánto te costó?

OW: Muy poco. Pero entonces tenía ese poco. No obstante, la película fue un fracaso absoluto en Estados Unidos, como sabes.

HJ: Sigo pensando que, aunque no fuera entendida en su época, algún día la entenderán.

OW: En eso no estamos de acuerdo, ¿ves? Básicamente, yo no creo en las películas que no tienen cierto éxito comercial. El cine es un arte popular. Una película tiene que lograr por lo menos el mismo éxito de esas películas europeas o de las primeras de Woody Allen. Los pequeños cines donde se estrenan ese tipo de películas tienen que llenarse, tiene que haber colas. Nadie hizo cola para ver *Fraude*.

HJ: Entonces, ¿por qué no –y espero que no te moleste que saque el tema– montas una de esas películas que tienes sin terminar y la estrenas? ¿O por qué no retomas la publicidad?

OW: Con las películas de ensayo no se gana dinero, y lo sabes. *Fraude* es la prueba. Si Wesson Oil me permite a mí, en vez de a Houseman, decir que Wesson Oil es una marca estupenda, yo encantado, pero ya nadie me contrata para ningún anuncio. Ésa es una puerta cerrada, aunque no comprendo por qué. Houseman habrá ganado cinco o seis millones de dólares. No llego a entender el éxito de ese hombre. Cuando no hace un anuncio de difusión nacional, vende automóviles para un concesionario de Nueva York. Y, mientras, yo no consigo dar en el clavo. Y no entiendo por qué. Para mí es un misterio: ¿por qué prefieren a Houseman, ese personaje tan petulante, arrogante y desagradable? No sé dónde está el problema. Y es una situación muy incómoda y terrible. Ya no sé a quién dirigirme. Pero no puedo... No puedo...

HJ: Cuando estuvimos organizándolo todo para *Lear*, o para *The Dreamers*... Orson, no quiero... Por favor, no te enfades conmigo.

OW: No me enfado contigo. Te estoy explicando que no es que me pase todo el día sentado sin hacer nada. Estoy trabajando en varios guiones que podrían dar algún dinero. Y me quita mucho tiempo. Llevo muchos años lidiando con esa gente de los impuestos. Los contratos por *Lear* contemplan para mí salarios muy altos, podrían ser la solución a todos mis problemas. Es lo que necesito. No puedo ni pagar el montaje de mis viejas películas. Cuento con un montador muy competente y barato que está deseando trabajar para mí, y no le importaría trabajar por ochocientos dólares a la semana, como favor. Pero no le puedo pagar ni ochocientos dólares a la semana. Y tengo muchas obligaciones, y eso... Eso es lo peor... No soy un alma libre. Estoy haciendo lo imposible por conseguir que películas que no dan dinero lo den.

HJ: Por favor, entiéndeme, no quiero restar gravedad a tu situación. Ya te he dicho

que estoy trabajando en ese problema. Sé que tienes a tu cargo a muchas personas, y...

OW: Como sabes, lo tenía todo cerrado con ese maldito coñac francés.

HJ: Lo tenías todo cerrado, ya lo sé, y luego no salió.

OW: ¿Y sabes por qué? Porque el propietario se marchó de viaje a Hong Kong, encendió la televisión del hotel y vio un anuncio muy antiguo, que, por contrato, no tendrían que estar poniendo en ningún sitio, donde yo salgo anunciando un whisky japonés. La televisión local diría: «Y aquí en Hong Kong, ¿quién nos va a pillar?»

HJ: ¡Dios! Y, claro, los del coñac ya no te quieren.

OW: Pues no. Y era un contrato por cinco años.

HJ: Ya. Bueno, ya conseguiremos otro. Ya conseguiremos otro.

OW: Llevo trabajando para las agencias de publicidad toda la vida. En los viejos tiempos, en la radio, trabajábamos para ellas. Era la publicidad la que mandaba, no la cadena. Y no he visto en mi vida a nadie más cutre y más ansioso de despedir a la gente que los de los anuncios de Paul Masson. En esa agencia me odian simplemente porque traté de mejorar el anuncio.

HJ: Quién había oído hablar de Paul Masson antes de que tú...

OW: Y ahora tienen a John G.

HJ: ¿A quién?

OW: A John Gielgud. Hace su mayordomo ese, el de la película del enano.

HJ: *Arthur*.

OW: Mira, ahí tienes, uno de nuestros más profundos desencuentros: Dudley Moore.

HJ: Yo no tengo nada contra las personas de corta estatura.

OW: Ni yo tampoco, pero sí sé lo que tienen ellos contra mí. No ha existido en toda la historia un dictador alto. Nunca.

HJ: Dios mío.

OW: Dime uno. Todos medían por debajo de la media.

HJ: Mussolini. ¿Era bajo?

OW: Muy bajo.

HJ: ¿Y Franco?

OW: Muy bajo. Hitler era bajo. Y también los que podrían inspirarte ciertas simpatías: Tito... bajo, Stalin... bajo.

HJ: Una nueva teoría histórica.

OW: Recuerda que todos los amantes de la melancolía son gigantes, no enanos. Los enanos tienen delirios de grandeza.

HJ: ¿Cuánto mides?

OW: Antes, uno noventa y dos, ahora uno ochenta y ocho o uno ochenta y siete. Me está desapareciendo el cuello. La ley de la gravedad, ¿sabes? A Elizabeth Taylor le pasa lo mismo. ¡Se ha quedado sin cuello! Tiene las orejas a la altura de los hombros. ¡Y todavía es joven! Imagínate dónde tendrá la cara cuando tenga mi edad. En el ombligo.

HJ: En Beverly Hills hay un hombre que estira el cuello.

OW: Antes de rodar *Jane Eyre* tenía un cuello de cisne. Así es como yo entendí *Lolita*, que leí después. En *Jane Eyre* le pedía que estudiáramos el texto juntos: «¿Te importa que repasemos los diálogos?»

HJ: ¿Cuántos años tenía?

OW: Mejor que no lo sepas.

HJ: Eras un poco como... un poco como...

OW: Un poco como tu amigo polaco.

HJ: Como Roman. Y como Chaplin.

OW: Más como Roman. Chaplin sólo era así al hacerse viejo.

HJ: Volviendo a tu situación económica...

OW: Soy un trabajador asalariado que, como sabes, vive de sus ingresos semanales. Mi mujer y la casa me cuestan seis mil dólares al mes, eso sin contar todo lo demás. Y tengo una hija..., una de mis hijas, a la que hay que ayudar continuamente. Y tengo, como sabes, todo tipo de obligaciones. Y es un infierno. Si estuviera libre de obligaciones económicas, haría películas de ensayo, porque es lo que ahora me gustaría, más que el cine convencional. Porque creo que no se han hecho. Pero una película así es como un ensayo literario, no puede competir con una película de ficción, igual que los ensayos no pueden competir con las novelas.

Ojalá me contrataran para algún anuncio. ¡Me cambiaría la vida! Por eso mi fracaso como actor publicitario me duele tanto, porque, de haber triunfado, mi vida sería muy distinta. ¡Ya ni siquiera me contratan para la radio! Mis ingresos han bajado de... Mira, hace tres años gané un millón setecientos mil dólares... ¿Sabes?, puedo comprender que, en este mundo donde lo que más se valora es la juventud, a mi ex pareja no le pareciera mucho.

HJ: Permíteme que haga todo lo que está en mi mano para averiguar qué ocurre. Porque no termino de entenderlo. Supongo que no saben que ahora estás libre.

Mientras tanto, si pudieras...

OW: No hay «mientras tanto». Hay la cuenta del supermercado. No tengo dinero y es urgente. Me estoy volviendo loco. No puedo permitirme trabajar con la esperanza de obtener ingresos en un futuro. Es hora de esforzarse al máximo. Lo único que hago es sudar y trabajar. Soy prisionero de unas simples cifras. Si consigues meterme en la maldita pequeña pantalla, me cambias la vida.

HJ: De acuerdo, entiendo cuáles son las prioridades.

OW: Las prioridades son personales, no elección artística. Por algún motivo, hay en el mundo personas a las que el dúo Welles-*Lear* les parece buena idea. Así que me pagarán bien. Y, como sabes, hay en todo el mundo cinco o seis personas que creen que el guión de *The Dreamers* es estupendo. Luego está *The Big Brass Ring*. Si salieran adelante, todos esos proyectos me reportarían dinero. Pero aún no hemos firmado ningún contrato.

27. «BURLAR A LA VIEJA DE LA GUADAÑA.»

Donde Orson se da cuenta de que lo más probable es que sus proyectos se evaporen, comenta la evanescencia de la fama, que fluctúa con la regularidad de las mareas, y mira al futuro.

HENRY JAGLOM: Bueno, ¿qué noticias hay de *Lear*? ¿Qué sabemos?

ORSON WELLES: Ha muerto.

HJ: No, no ha muerto. Está ese productor que trata de fijar las condiciones.

OW: Ha muerto.

HJ: ¿Por qué?

OW: Porque no se puede rodar en Francia. Ese productor ha modificado todos y cada uno de los acuerdos a los que ya habíamos llegado.

HJ: ¿Y no serviría de nada hablar con Jacques Lang?

OW: Te lo cuento todo... si me dejas. Así, en lugar de ir contestando a tus preguntas...

HJ: Vale. Lo siento.

OW: Prefiero hacerte un monólogo que someterme a un interrogatorio. Tuve un problema con Jacques Lang. Porque se cree que su productor es el mejor de Francia. Y confía en él en vez de en mí. Por otro lado, Lang tampoco pone tanto dinero como para imponer nada. Se limita a dar sus bendiciones. Ese productor, según me ha dicho un antiguo operador mío, es muy inteligente y ha cosechado grandes éxitos, pero es un veleta. A las diez te dice una cosa y a las doce la contraria.

Teníamos un presupuesto de cinco millones de dólares, pero empezaron a decir que sería muy complicado conseguir el último millón. Y yo dije: «Renuncio a cobrar trescientos mil por anticipado. Ya me los daréis.» Luego insistieron en que la posproducción y el montaje había que hacerlos en París. Yo les expliqué que tengo que pagar atrasos del impuesto sobre la renta y que sólo puedo hacerlo si consigo trabajo en Estados Unidos, que no puedo pasarme un año entero en Francia, alejado de mis otras fuentes de ingresos. Y como lo íbamos a pasar también a vídeo, les dije

que podría avanzar mucho trabajo antes de marcharme, pero que el montaje definitivo y las mezclas los haría en Estados Unidos. Estuvieron de acuerdo. Así que dije: «En toda la correspondencia que me habéis mandado me llamáis “productor”, pero ahora vais y me colocáis a este hombre.» «Estamos obligados, por la ley francesa», dijeron. «Vale, pero yo tengo poder para decidir en qué se gasta el dinero; sin salirme del presupuesto, naturalmente. Y no sólo desde un punto de vista artístico. Si quiero emplear un día en una cosa y diez en otra, la decisión ha de ser mía. Y eso me convierte en el productor.» Y dijeron: «De acuerdo.»

Y ayer, ¡ayer!, llega un télex y resulta que mi salario asciende a setecientos mil dólares en lugar de a un millón más los derechos de vídeo, que es lo que acordamos, y no cobro un centavo hasta que la película esté terminada. Primera noticia, te lo juro, ¡primera noticia! Además, tendría que hacer toda la posproducción en París, lo cual supone una violación absoluta de lo que habíamos hablado. En definitiva, no hay forma de llegar a un acuerdo con Francia. Ahora mi mayor problema son las relaciones públicas. ¿Cómo va a contar esta bomba la prensa francesa? Todos los periódicos de París dirán: «En realidad no quiere hacer ninguna película. Huye después de que nosotros, los franceses... Un millón de dólares le parece poco.» De manera que lo que quiero hacer es decirle a Jacques Lang, y a la prensa francesa, que no dejo tirado *El rey Lear*, sino que mi productor ha cambiado las condiciones por su cuenta, unilateralmente. Ha sido un auténtico *Diktat*. El télex no dice: «Lo lamentamos profundamente, pero nos vemos obligados a cambiar...» Qué va. O lo tomas o lo dejas. Y, otra cosa, el dinero que iba a poner la televisión francesa ya lo han destinado a una miniserie: *Alí Babá*. Así que ahora, para hacer *Lear*, tendrían que retirárselo. De modo que sospecho que ese productor quiere que yo diga que no a *Lear* para no tener que rebajar el presupuesto de *Alí Babá*.^[6] Y bien: ¿qué te parece?

HJ: Me parece que el asunto pinta mal. ¿Qué sabes de los ingleses?

OW: Esta mañana he hablado con la hija del productor, que es mi contacto, y me ha dicho: «Tenemos el dinero en Londres, pero hay que llevárselo a Suiza. Y hasta que no esté en Suiza no podemos darte una fecha de inicio.» Lo cual me parece rocambolesco. Una mala excusa.

HJ: Escucha esto, a ver si te levanta un poco el ánimo. ¿Sabes que ha salido un videodisco de *Kane*, con la narración y la explicación técnica?

OW: No, no sé nada de narraciones ni de explicaciones técnicas. Pero no me gusta un pelo. ¿Por qué no me han pedido a mí que las dé?

HJ: Se las han encargado a un catedrático. Valida todos y cada uno de tus planos, algo que no podías hacer tú.

OW: Ya. En teoría se trata de una idea estupenda para enseñar cine, siempre y cuando no se digan tonterías. «¿Se dan cuenta de por qué esta cámara está mal colocada? ¿Comprenden por qué este corte no funciona? ¿Se han fijado que aquí baja

un poco el ritmo?» Eso es enseñar cine, algo que yo podría hacer perfectamente con una película dirigida por otro... Pero tienes razón, no podría hacerlo con mis propias películas. Porque no puedes explicar lo que está bien, ¡sólo lo que está mal! Se pueden explicar los fundamentos de la gramática del cine con cualquier respetable película mala, ¿comprendes? Cukor sería el director ideal, porque no resiste una mirada en profundidad.

He notado que las nuevas películas hechas directamente para televisión, que, obviamente, están dirigidas por jovencitos recién salidos de la escuela de cine, son técnicamente mucho mejores que hace cinco o seis años. Y mucho más creativas. Están condenadas desde un principio, por supuesto, porque están pensadas directamente para la televisión y hay que trabajar con basura, pero esos directores son muy inteligentes. Además, llega un momento en que... Me ha ocurrido toda mi vida, no sólo ahora... Haces algo lo suficientemente bueno, no una película maravillosa, sino una película estupenda pero mediocre, o un montaje de teatro estupendo pero mediocre... y te conformas.

HJ: Lo increíble del vídeo y de los discos láser es que así el cine podrá perdurar. Cuando tú empezaste, una película tenía una esperanza de vida de veinte, treinta, cuarenta o, como mucho, cincuenta años. Pero a partir de ahora durará mucho más.

OW: Para mí la posteridad es tan vulgar como el éxito. No me fío de ella. No creo que, necesariamente, se vaya a reconocer la calidad. Son muchos los buenos escritores de los que ya nadie se acuerda.

(Entra Gilles Jacob.)

GILLES JACOB: El otro día te vi en la televisión francesa. Te dirigías a unos estudiantes.

OW: Sentían por mí una veneración exagerada, ¿sabes? O esa sensación me dio.

GJ: Bueno, ¿sabes?, no hay demasiada gente a quien venerar. Así que no estamos acostumbrados.

OW: No sé. Me parece propio de la mentalidad francesa: adoración o desprecio, no hay término medio.

GJ: Probablemente.

OW: De pronto, la cultura francesa se ha quedado sin gigantes. Pero no porque hayan sido cuestionados, sino porque han desaparecido. Mira lo que pasó con Anatole France: desaparecido. Malraux: desaparecido.

HJ: Pero si murieron.

OW: Y mira lo que pasó aquí en Estados Unidos con Scottie Fitzgerald; desapareció en vida. Los últimos cinco años de su vida no publicaron ni una sola de sus novelas. No podías comprarlas, desaparecieron de las librerías. Faulkner está desapareciendo,

y llegó a dominar el mundo entero, no sólo Estados Unidos, sino sobre todo Europa. Dios mío, y ahora se está volviendo invisible. ¿Steinbeck? Pobre hombre. Tenía mucho más talento del que le han reconocido, pero sus defectos lo empañaron y desapareció. ¿Sabéis?, era increíblemente cordial y amable. Los escritores no suelen serlo. Robert Frost siempre estaba enfadado; aunque, quién sabe, quizá fuera una pose para espantar a los pelmazos. Cuando alguien se acercaba a saludarle, decía: «¿Sí? Largo.» Mi problema es que digo: «Quédese otros diez minutos.» ¡Y luego dicen que soy desagradable!

HJ: Su vida natural fue más larga que su vida creativa.

OW: No me extraña que Fitzgerald, Hemingway y O'Hara odiaran envejecer. Cumplieron cuarenta y dos años y no lo podían soportar. Temor a la muerte. Querían burlar a la vieja de la guadaña.

HJ: Los cineastas desaparecen continuamente.

OW: René Clair era muy amigo mío. Se le agrió el carácter en sus últimos años. Me decía: «Mira, no ha habido en toda la historia del cine una sola película que no haya envejecido al cabo de quince años. Es como el periodismo, que está escrito en el agua. Se desvanece; no es nada.» Era una figura muy venerada, sobre todo en el mundo de habla inglesa. Dios mío, René Clair fue, ¿sabéis?, lo que Fellini hace veinte años.

HJ: ¿Y a qué se debió su declive?

OW: Al final rodó películas comerciales que nada tenían que ver con su cine. No eran «películas de René Clair». Eso aceleró el deterioro de su reputación, hasta que terminó por desaparecer. Porque todos teníamos una imagen de alguna película de René Clair en la cabeza. Y empezó a rodar películas...

HJ: ... entretenidas.

OW: Y era imposible diferenciarlas de cualquier otra película bien hecha. Es como cuando Olivier prefirió hacer *Drácula* a desaparecer del mapa. Esa película le hizo mucho daño. Con elecciones como ésa, tu reputación se resiente.

GJ: Yo, además, tengo la sensación de que algunos directores tienen diez, quince años buenos, y se terminó, están acabados. ¿No os parece?

OW: Los directores somos pobres, vamos ligeros de equipaje. Llegamos con una maleta de mano y nos vamos sin nada. De esas listas de grandes películas han desaparecido muchos nombres, ¿sabéis? Yo ahora, cuando de mi carrera sólo queda el recuerdo, sigo aquí, como una especie de monumento, pero llegará un momento en que desapareceré por completo, como a través de una trampilla. Aunque yo preferiría terminar como Verdi.

HJ: ¿Cómo terminó Verdi?

OW: Verdi compuso obras magníficas en su juventud. A muy temprana edad, y tuvo un éxito clamoroso. Pero en su etapa intermedia se limitaba a supervisar los montajes de sus óperas, a orquestarlas..., a trivialidades, principalmente. Luego, cuando ya era viejo, alguien le dijo: «Wagner ha muerto.» Y revivió. Y compuso sus mejores óperas, después de décadas sin hacer nada.

HJ: ¿Y quién sería tu Wagner? ¿Quién tendría que morir para que tú volvieras a ser libre?

OW: A esa pregunta no te voy a contestar.

Orson Welles murió de un ataque al corazón el 10 de octubre de 1985, cinco días después de almorzar por última vez con Henry Jaglom. En mitad de la noche, con una máquina de escribir en el regazo.

EPÍLOGO: LA ÚLTIMA RISA DE ORSON

11 DE OCTUBRE DE 1985,
UNA DE LA MADRUGADA, HOLLYWOOD

El sábado 5 de octubre a la hora de almorzar Orson me dijo que ya habían empezado a vituperar los últimos libros que se habían escrito sobre él, sobre todo la maravillosa biografía de Barbara Leaming, que le defiende y que, en su opinión, es muy veraz. El éxito de ese libro, del que van a publicar una segunda edición, le alegraba sobremanera, porque aclaraba su relación con Houseman y otros detalles. Orson, no obstante, se tomaba las críticas con filosofía: «Toman una decisión: o están a tu favor o están en tu contra; y ya no se echan atrás. [Bob] Hope y [Bing] Crosby siempre les cayeron bien. Sinatra y yo, nunca. Y no han cambiado.» Se refería a *Time*, *Newsweek* y *The Washington Post*.

Lamentaba que dentro de año y medio Ma Maison se traslade a un hotel. «¿Qué vamos a hacer?», decía. Kiki gruñó y él le dio una galleta, no sin antes advertirle que, si no dejaba de quejarse, no la volvería a llevar.

Me dijo que Paul Masson le quería otra vez como imagen de su «horrible vino»^[7], pero con un contrato de un año en vez de uno de tres, por menos dinero y con apariciones por todo el país a discreción del cliente. Pensaba rechazar la oferta, pero poco a poco, por ver si podía mejorarla.



Orson Welles nunca dejaba que le hicieran un retrato, pero con Jaglom hizo una excepción. Eso sí, su amigo tenía que utilizar ceras sobre una cartulina negra que Welles mandó a buscar a un camarero de Ma Maison.

Hablamos del bombardeo de la aviación israelí en Túnez y del don de Gorbachov para las relaciones públicas, que se acababa de evidenciar en París, y de que, por esa razón, el dirigente soviético terminaría por conseguir que Reagan pareciera «un aficionado». También comentamos que la chapuza de los franceses con el barco de Greenpeace en Nueva Zelanda le iba a costar el cargo a Mitterrand; lo cual, dijo él, sería una pena. Nos reímos de las pretensiones y pomposidad de algún que otro personaje, de los que contó alguna anécdota, y me obligó a elegir el postre tras leerme el menú con fingido dramatismo. Luego se dio el gusto de pedir un plato a rebosar de sorbete de lima.

En resumen, nada fuera de lo corriente: algunas anécdotas, un poquito de esperanza, alguna que otra idea creativa, cierta tristeza, viejos recuerdos, mucho sobrentendido, mucha sonrisa cómplice... Lo de siempre.

Pero, por alguna razón, ese día no llevé la grabadora. Recuerdo que en el coche pensé que hacía algunos años que habían empezado nuestras conversaciones y tuve la sensación de que ya no era necesario grabarlas. Recuerdo también que me pregunté si Orson se daría cuenta de que se me había olvidado la grabadora y qué significado le daría él a ese olvido.

La grabadora ha sido uno de los dos únicos temas de los que no hemos hablado en estos años. El otro ha sido su exceso de peso y las consecuencias que pudiera tener para su salud. Lo más cerca que llegamos fue: «Tienes buen aspecto», «Estoy flotando sobre la tripa»; o «Eso me lo han prohibido; pruébalo tú por mí y me describes el sabor»; un juego que hicimos mucho en el sur de Francia.

Lo cierto es que ese día parecía algo cansado. Dijo: «Pasa el tiempo»; pero sin ningún énfasis, con cierta tristeza pero sin énfasis, con ligereza más bien. Se refería a las dificultades para encontrar financiación y rodar alguna película.

Aquella mañana me llamaron de la oficina. Corría el rumor de que había muerto; la prensa había telefoneado. Marqué el número de su casa. Respondió Freddie, el criado, dijo que lo sentía mucho pero que era cierto. Lo había encontrado en el suelo de su dormitorio a las diez, y no había podido reanimarle. Luego había llamado a los paramédicos. Se disculpó (en nombre de Orson) por haberlo hecho, como si hubiera violado con ello la intimidad que de alguna forma aún tenía la sensación de que debía honrar.

Orson había muerto.

Los hipócritas se pasaron todo el día elogiándole en la radio y en la televisión. Me daban ganas de llamarle y decírselo: «No te vas a creer lo que ha dicho Burt Reynolds, con qué ha salido Charlton Heston.» Uno por uno, todos los que no le ayudaron cuando podían daban ahora un paso al frente para alabarle. Lloré y lloré. Me habría gustado oír su risa.

Hasta muerto bailó el número del oso danzarín. Yo me enfurecí y, enfadado, también concedí algunas entrevistas.

Luego bajé a la moviola y vi escenas de *Alguien a quien amar*, que estoy montando: sus escenas, cuando dice que nacemos, vivimos y morimos solos.

«Sólo el amor y la amistad crean la ilusión de que no estamos completamente solos», dice en la que, finalmente, ha resultado ser su última aparición en el cine, su último trabajo como actor.

Estos días me resulta mucho más difícil crear esa ilusión.

–Ya tienes el final –me dice, desde la pantalla de la moviola.

–¿No puedo añadir un final después del final? –le pregunto, más o menos.

–No –responde.

–¿Por qué no? –pregunto yo.

–Porque –concluye, con una sonrisa– éste es el Fin.

Y me tira un beso.

Y le grita al operador:

–¡Corten!

Y la pantalla funde a negro.

HENRY JAGLOM

APÉNDICE

Orson Welles dejó muchos proyectos, películas, guiones, tratamientos y borradores inacabados, amén de tráilers, pruebas, cortos y fragmentos de todo tipo; hasta el punto de que es casi imposible saber cuántos. Según el meticuloso inventario que hizo Jonathan Rosenbaum en Orsoniana, *Discovering Orson Welles*, al morir, contaba con unos diecinueve proyectos en diversas etapas de producción. A continuación esbozo los cuatro que aparecen en estas conversaciones con Henry Jaglom y hago un pequeño reparto de personajes.

Proyectos nuevos o inacabados:

Al otro lado del viento

Al otro lado del viento es una película coescrita y coproducida por Welles y Oja Kodar. Rodada entre 1969 y 1976, se trata de la visión satírica de Welles sobre el estado del cine hacia 1970 en una película en clave en la que se burla de enemigos como John Houseman y Pauline Kael. John Huston interpreta el personaje de Jack Hannaford, director veterano que hace mucho tuvo un momento de gloria y que ahora intenta regresar al cine con una película titulada *Al otro lado del viento*, que es una parodia de directores europeos del momento como JeanLuc Godard y Michelangelo Antonioni. La película transcurre durante la fiesta por el septuagésimo cumpleaños de Hannaford, a la que van llegando los invitados y que aparece retratada en toda su extravagante y acuariana gloria. Hannaford muere en un accidente de coche poco después. La película es una acumulación de fotos fijas en varios formatos de película –Súper 8, 16 y 35 milímetros, y vídeo–, y mezcla color y blanco y negro y diferentes géneros. Antes de que estuviera terminada, Welles se vio envuelto en un pleito por los derechos de propiedad con el cuñado del sha de Persia, que era uno de los inversores del proyecto, y, en la actualidad, todavía no ha sido estrenada. Hay pequeñas colaboraciones de Henry Jaglom, Peter Bogdanovich, Oja Kodar, Susan Strasberg, Paul Mazursky, Lilli Palmer, Stephane Audran, Cameron Crowe, Dennis Hopper y Claude Chabrol.

Don Quixote

Welles traslada a don Quijote y a Sancho Panza a la España de Franco. La yuxtaposición de ambas circunstancias pone de relieve que la búsqueda de ambos personajes, anacrónicos ante la marcha de la historia y en particular ante el triunfo del fascismo, resulta a un tiempo patética e intemporal. La pequeña Patty McCormack interpreta a una niña que se encuentra con Welles en Ciudad de México. Poco después de que Welles le cuente la historia de dos personas especializadas en derribar molinos de viento, ella se los encuentra. El rodaje empezó en 1956 en Francia y prosiguió de forma intermitente hasta finales de los sesenta y principios de los setenta. Welles se iba quedando sin dinero. Con el paso del tiempo, Patty creció y hubo que apartarla de la película. Welles cambiaba el enfoque de la historia a menudo. Hubo varios planteamientos: en uno de ellos, don Quijote y Sancho se mueven en un mundo desolado por un holocausto nuclear; en otro, viajan a la Luna. Welles aseguraba que tenía aparcada la película a la espera de la muerte de Franco: «No es *El Quijote*, sino un ensayo sobre España.»^[1] Trabajó en el proyecto, de forma irregular, hasta su muerte.^[2]

The Dreamers

Se trata de un guión escrito en 1978 por Welles y Oja Kodar, su compañera sentimental. Está basado en dos relatos cortos de Isak Dinesen: «Los soñadores» y «Ecos». En el curso de los muchos años que estuvo buscando financiación para este proyecto, Welles rodó dos segmentos de diez minutos en los alrededores de su casa. En el primero, vestido y maquillado como un comerciante holandés judío del siglo XIX, cuenta la historia de Pellegrina Leoni, diva de la ópera que pierde la voz. Está rodado en blanco y negro. En el segundo, rodado en color, aparece Leoni, interpretada por Oja Kodar. Se despide del comerciante. Le dice que parte en busca de una nueva vida.

El rey Lear

Welles tenía verdaderos deseos de llevar al cine su versión de *El rey Lear*, para la que tenía varias ideas. «Hasta ahora, todos, y yo me incluyo, hemos tenido siempre la sensación de que había que ampliar los elementos visuales de *Lear* en vez de hacer lo que nos permite el cine, esto es, reducirlo a lo esencial hasta convertirlo en una historia más íntima y abstracta», explicaba. «*Lear* trata de la vejez, no de alguien que se esfuerza por superar el ruido del trueno como cualquier tenor del Metropolitan.» Pensaba basarse en el principio «menos es más», rodar en 16 milímetros y en blanco y negro, y principalmente a base de primeros planos. También decía: «Creo que la clave de *Lear* y su peculiar conducta al principio de la obra, que es lo más difícil de digerir, es el hecho de que probablemente haya tenido tres mujeres, o como poco dos, y su última mujer muriera en el parto y él lleve veinticinco años viviendo sin compañía femenina. Vive con sus caballeros, está hecho pedazos. La ausencia de

mujeres, el elemento civilizador de la vida, le ciega y desencadena la tragedia.»

REPARTO PARCIAL DE PERSONAJES

Joseph Cotten, uno de los más antiguos amigos de Welles, lo conoció en el montaje de *Horse Eats Hat* [versión de la obra *Un sombrero de paja de Italia*, del francés Eugène Labiche]. Cotten fue uno de los miembros fundadores del Mercury Theatre. Saltó a la fama en Broadway, con su interpretación de C. K. Dexter Haven [papel que luego encarnaría Cary Grant en el cine] en *Historias de Filadelfia*, junto a Katharine Hepburn. Luego interpretó a Jedediah Leland en *Ciudadano Kane* (1941), y tuvo una larga y variada carrera en Hollywood. Interpretó a Eugene en *El cuarto mandamiento* (1942) e intervino en *La sombra de una duda* (1943), de Hitchcock, y en *Luz de gas* (1944), y rodó cuatro películas con Jennifer Jones, incluida *Duelo al sol* (1946). Interpretó el papel de marido de Marilyn Monroe en *Niágara* (1953) y apareció en la célebre *Las puertas del cielo* (1980), de Michael Cimino.

Samuel Goldwyn fundó Samuel Goldwyn Pictures en 1916. En 1924 Goldwyn Pictures se fusionó para formar la MetroGoldwyn-Mayer (Leo, el león que ruge y se convirtió en la imagen de marca de la MGM, era suyo). Luego se convertiría, y con mucho éxito, en productor independiente. William Wyler hizo sus mejores películas para él, incluidas *Cumbres borrascosas* (1939), *La loba* (1941) y *Los mejores años de nuestra vida* (1946). Muchos de los grandes guionistas de Hollywood, como, por ejemplo, Ben Hecht, Dorothy Parker y Lillian Hellman, trabajaron para él. Era célebre también su macarrónico inglés, con el cual forjaba expresiones conocidas como «goldwynismos». Una vez, por levantarle el ánimo a Billy Wilder tras un fracaso de taquilla, le dijo «*You gotta take the sour with the bitter*»,^[3] algo así como «Tienes que extraer lo malo de lo peor.»

Charles Higham, prolífico biógrafo, publicó dos libros sobre Welles: *The Films of Orson Welles* y *Orson Welles: esplendor y caída de un genio americano*. Welles y sus admiradores lo detestaban por perpetuar la imagen del cineasta como un hombre fracasado. A Welles le gustaba cambiarle el nombre y pronunciarlo *Higgam* [algo así como «pierna larga y bien torneada»].

Lena Horne fue la primera estrella de cine de color en una época en que la mayoría de los actores negros estaban relegados a interpretar papeles de criado, doncella, cocinera y caníbal. Empezó su carrera con dieciséis años, en 1933, como corista del

legendario Cotton Club de Harlem. Era célebre su voz aterciopelada, y sustituyó a Dinah Shore en el programa de jazz de la NBC *The Chamber Music Society of Lower Basin Street*. Fue la primera intérprete de color –actriz o actor– que firmó un contrato a largo plazo con la MGM. Apareció en numerosas películas, pero en los estados norteamericanos donde estaba prohibida la exhibición de filmes con actores negros, sus escenas eran eliminadas. Se hizo muy famosa por su papel de Georgia Brown en el musical negro *Una cabaña en el cielo* (1943) y por cantar la canción que da título a *Stormy Weather* (1943). Fue una activa defensora de los derechos civiles y trabajó con Paul Robeson en los años treinta. Durante la Segunda Guerra Mundial actuó ante las tropas, pero se negó a hacerlo con públicos segregados o cuando a los soldados negros se les colocaba detrás de los prisioneros de guerra alemanes, como a veces era el caso. Posteriormente, en los años cincuenta, figuró en la lista negra del macartismo y se vio obligada a marcharse de Hollywood y cantar en clubs y en televisión.

Garson Kanin fue director de cine y teatro, guionista y dramaturgo. Su película más conocida es *Nacida ayer* (1950). Escribió en colaboración con su mujer, la actriz Ruth Gordon, dos comedias de la pareja Tracy-Hepburn: *La costilla de Adán* (1949) y *La impetuosa* (1952).

Elia Kazan fue una figura eminente del teatro y del cine norteamericanos. Se le asocia estrechamente al Método de interpretación basado en las enseñanzas del ruso Stanislavski y no en vano en 1947 fue cofundador del Actors Studio. Dirigió a su más famoso ex alumno, Marlon Brando, en tres películas: *Un tranvía llamado deseo* (1951), la risible *¡Viva Zapata!* (1952) y la brillante *La ley del silencio* (1954), en la que el actor ofreció la mejor interpretación de su carrera. Hasta sus obras menores, como *Pánico en las calles* (1950), *Baby Doll* (1956), *Un rostro en la multitud* (1957) y *Río salvaje* (1960), son interesantes. Dio su primer papel protagonista a Warren Beatty en *Esplendor en la hierba* (1961). Pero Kazan, viejo componente del Group Theatre, un colectivo de izquierdas, mancilló su reputación en 1952 al revelar nombres de viejos amigos y colaboradores, es decir, al echarlos a los lobos, ante el Comité de Actividades Antiamericanas del Congreso. Muchos de sus compañeros de profesión nunca le perdonarían.

Alexander Korda era un director y productor nacido en Hungría. Tras fracasar en varios países (Hungría, Austria, Alemania y Estados Unidos) se estableció en el Reino Unido, donde cosechó un éxito inmediato al dirigir a Charles Laughton en *La vida privada de Enrique VIII* (1933). Luego dirigió muchas más películas, como *Las cuatro plumas* (1939) y *El ladrón de Bagdad* (1940). Compró participaciones de British Lion Films y en 1948 firmó un contrato de coproducción con David O. Selznick. Buen amigo de Welles, le contrató para *El tercer hombre*, que se estrenó en 1949.

Irving Lazar, llamado *Swifty* [Rápido], uno de los primeros grandes representantes

de Hollywood. Le debe su apodo a Humphrey Bogart, que al parecer se lo puso cuando Lazar cerró tres contratos para él en un solo día, y por ganar una apuesta. Hermano gemelo de Mister Magoo, era bajito, calvo y llevaba gafas de pasta negras y de gruesos cristales. Vestía, no obstante, de forma imaculada, y a pesar de su humilde apariencia contó entre sus clientes, en diversos momentos de su vida, con Lauren Bacall, Moss Hart, Ernest Hemingway, Cole Porter, y hasta con Madonna. Era célebre su brusquedad al teléfono, llamaba «chico» a todo el mundo y hasta las mayores estrellas mataban por conseguir una invitación a las fiestas que daba después de los Oscar.

Charles Lederer fue guionista o coguionista de algunas comedias clásicas, o participó en ellas de una u otra forma. Colaboró, entre otras, en *Primera página* (1931), *Luna nueva* (1940), *La novia era él* (1949), *Me siento rejuvenecer* (1952) y *Los caballeros las prefieren rubias* (1953), amén de en el escalofriante debut de Richard Widmark en el cine, *El beso de la muerte* (1947), y en la gran película de ciencia ficción de Howard Hawks, *El enigma... de otro mundo* (1951). Todavía más precoz que Orson Welles, Lederer entró en la universidad con trece años y colaboró con Welles toda la vida. En su infancia lo cuidó su tía Marion Davies, que, como es sabido, era la amante de William R. Hearst y uno de los evidentes blancos de *Ciudadano Kane*. Se casó con la primera mujer de Welles, Virginia Nicholson, en Hearst Castle. Welles y él fueron grandes amigos. Cuando Rita Hayworth dejó a Welles, éste se fue a vivir a la casa de al lado de la de Marion Davies, donde vivían Lederer y Virginia, y cenaba con ellos casi a diario. Cuando Marion Davies se unía a la pareja, Welles no podía entrar y se quedaba en el jardín mirándoles comer por la ventana. En compañía de Welles, era muy aficionado a gastar bromas pesadas.

En 1924, **Louis B. Mayer** se convirtió en el director de Metro Pictures, Goldwyn Pictures y Mayer Pictures, fusión de productoras que pronto daría lugar a la Metro-Goldwyn-Mayer. Tenía un superior en Nueva York, Nicholas Schenk, que nunca le cayó bien y por quien sentía cierto rencor –le llamaba, invariablemente, *Mr. Skunk* [señor Mofeta]–,^[4] pero era él quien dirigía el estudio. Lo convirtió en el más importante de Hollywood, en la joya de la corona de la edad dorada del cine, y tiene el honor, si se le puede llamar así, de ser el fundador del *star system*. Para MGM trabajaron Greta Garbo, Clark Gable, Carole Lombard, Jean Harlow, Judy Garland, John Barrymore, Joan Crawford y otras muchas estrellas a quienes el estudio tenía prácticamente en condiciones de esclavitud. Era muy conservador y fue un fiel votante del Partido Republicano durante toda su vida.

Louella Parsons y Hedda Hopper. Louella Parsons fue la pionera y poderosa autora de la columna de sociedad de Hollywood. Empezó a trabajar para William Randolph Hearst en 1923 y al poco tiempo su columna se publicaba en más de seiscientos periódicos del mundo entero y tenía unos veinte millones de lectores. Fue la reina del chisme de Hollywood hasta que llegó Hedda Hopper en 1937, que desde los diarios

de la competencia fue su rival y quizá llegase a ostentar más poder todavía que ella. Hopper llamaba a su domicilio de Beverly Hills «la casa que construyó el miedo». Mucho antes de que Bob Dylan se burlase de los sombreros de Jackie Kennedy en el tema «Leopard-Skin Pill-Box Hat», Hedda Hopper se hizo famosa por sus llamativos tocados. Fiel partidaria del Comité de Actividades Antiamericanas, de Joe McCarthy y de las listas negras, sus incansables ataques a Charlie Chaplin por ser de izquierdas y por su predilección por las jovencitas son los responsables, al menos en parte, del exilio del actor en Suiza. Se rumoreaba que trató de desvelar que Cary Grant y Randolph Scott eran pareja y que un día de San Valentín recibió como regalo una mofeta, cortesía de la actriz Joan Bennett. Tanto Louella Parsons como Hedda Hopper censuraron *Ciudadano Kane* incluso antes de su estreno en 1941. Parsons fue particularmente injuriosa y participó activamente en la campaña de su patrón por evitar el estreno de la película. Llegó a introducir furtivamente a uno de los abogados de Hearst en una proyección privada.

David O. Selznick se convirtió en jefe de producción de RKO Pictures en 1931. Para RKO produjo *King Kong* (1933). Fichó por la MGM en 1933. La salud del jefe de producción, Irving Thalberg, empezaba a fallar, y Louis B. Mayer concedió a Selznick una unidad de producción propia. Pero Selznick, que se casó con Irene, la hija del jefe, tenía otras ambiciones y dos años después abandonó el estudio para fundar su propia compañía: Selznick International Pictures. Produjo *Ha nacido una estrella* (1937), *La reina de Nueva York* (1937) y, en colaboración con la MGM, *Lo que el viento se llevó* (1939). Se llevó a Alfred Hitchcock a Estados Unidos y produjo *Rebeca* (1940), por la que Hitchcock ganó un Oscar, y *Recuerda* (1945) y *Duelo al sol* (1946), entre otras.

Erich von Stroheim es uno de los grandes directores del cine mudo. Cuando llegó a la isla de Ellis en 1909 declaró que era el conde Erick Oswald Hans Carl Maria von Stroheim und Nordenwall, y que descendía de la realeza austriaca, aunque, en realidad, era hijo de un sombrerero. Trabajó como guionista y director, amén de como actor, en *Corazón olvidado* (1919). Tres años después discutió con Thalberg por la exagerada duración de *Esposas frívolas* (1922). Siempre se le mencionará junto al nombre de su película más célebre, *Avaricia* (1924), epopeya de ocho horas basada en *McTeague*, la novela de Frank Norris. Finalmente redujo el metraje en dos horas, y luego en otras dos, hasta dejarla en cuatro, pero Thalberg se la apropió y la destrozó. Esta acción se convirtió en un símbolo de la estupidez de los estudios, que Welles también llegaría a padecer. Von Stroheim dirigió a continuación *La viuda alegre* (1925) y *La marcha nupcial* (1928), y el resto de su vida se dedicó a la interpretación. Aunque no es más que una nota a pie de página en su extraordinaria trayectoria como director, siempre será recordado por su papel de mayordomo de Gloria Swanson en *El crepúsculo de los dioses* (1950), de Billy Wilder.

La obra maestra de Louis B. Mayer no fue una película, sino un enfermizo niño

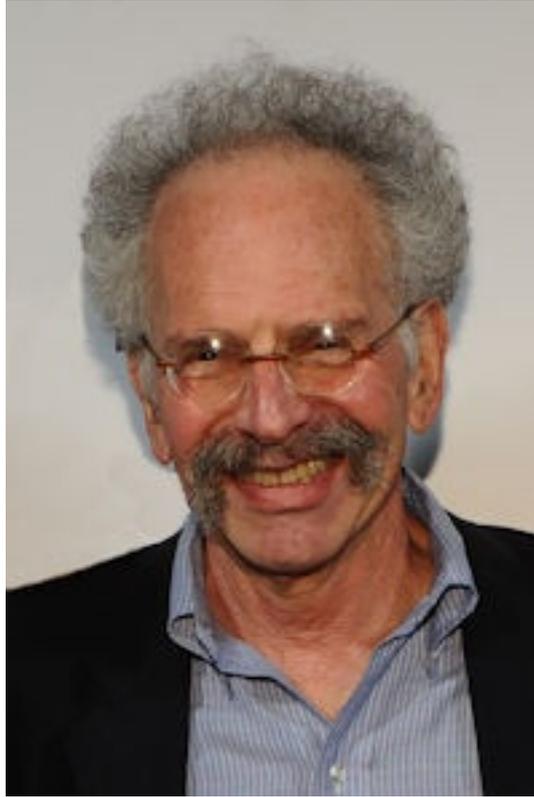
prodigio, **Irving Thalberg**. Thalberg era ya vicepresidente a cargo de la producción de Mayer Pictures cuando este estudio se fusionó con otros dos para crear la MGM. Con menos de veinticinco años se convirtió en una leyenda viva por propio derecho. Fue un innovador en diversos aspectos, introdujo las reuniones de guión, los preestrenos y la repetición, ya en posproducción, de escenas que no le habían dejado satisfecho. Con él como director, la MGM produjo cuatrocientas películas, y es el máximo responsable de que el estudio se convirtiera en la maquinaria que llegaría a ser con la realización de, por ejemplo, *Grand Hotel* (1932), *Rebelión a bordo* (1935), *La dama de las camelias* (1936), *La buena tierra* (1937) y *Ben-Hur* (1959). Sufrió una dolencia del corazón congénita y ya de niño los médicos le dijeron que moriría antes de los treinta. En realidad, murió en 1936, a los treinta y siete. Le sobrevivió su mujer, la actriz Norma Shearer.

Gregg Toland, legendario director de fotografía de Hollywood bajo contrato (a muy largo plazo) de Sam Goldwyn, que se lo prestó a Welles para *Ciudadano Kane*. Su nombre ha quedado indisolublemente asociado a los planos con mucha profundidad de campo (los objetos del fondo y de primer plano aparecen enfocados con la misma nitidez) por los que es famosa *Ciudadano Kane*.

Darryl Zanuck dirigió los estudios que luego serían la Twentieth Century Fox a partir de 1933, hasta que los abandonó en 1956 para rodar en Europa. En sus días de gloria era conocido por producir películas de prestigio que abordaban problemas sociales, como, por ejemplo, *Las uvas de la ira* (1940), *Qué verde era mi valle* (1941) y *La barrera invisible* (1947). En Europa, sus películas se convirtieron en vehículos para el lucimiento de una larga sucesión de novias como Bella Darvi, Irina Demick, Geneviève Gilles y Juliette Gréco. Regresó a la Fox –que se hundía sin remedio bajo el peso del fracaso de *Cleopatra* (1963) para liderar *El día más largo* (1962), un gran éxito. Nombró jefe de producción a su hijo Richard, que, con la ayuda del consejo de administración, lo despidió. Pasó a mejor vida en 1971.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar y ante todo quiero dar las gracias a Henry Jaglom por poner a mi disposición sus conversaciones con Orson Welles y por hacerlo sin pensar en sacar provecho de su estrecha amistad con él. También quiero dar las gracias a Eugene Corey, el heroico transcriptor, que les ha dedicado incontables horas a lo largo de muchos meses y ha transformado lo que en muchas ocasiones no es más que un rumor apenas inteligible en un ruidoso restaurante en un diálogo coherente. Mi agente, Kathy Robbins, lista como el hambre, me ha ayudado en más aspectos de los que pueda enumerar aquí, mientras que Sara Bershtel, buena amiga y genial editora, no ha permitido que se nos escape ni un detalle. Gracias también a dos guerreras de la transcripción de la oficina de Henry Jaglom: Sharon Lester Kohn y Courtney Kirkpatrick. Y gracias por último a Elizabeth Hess, mi mujer, por su paciencia cuando tuve que recluirme para terminar el original de este libro y sólo salía de mi despacho para aburrirla con anécdotas de Orson Welles que ya le había contado.



PETER BISKIND. Ha sido jefe de redacción de la revista *Premiere* y director de *American Film*, y en la actualidad es redactor adjunto en *Vanity Fair*. Sus artículos han aparecido, entre otros medios, en *The New York Times*, *Los Angeles Times*, *The Washington Post* y *Rolling Stone*. Sus libros han sido traducidos a más de treinta lenguas. Entre sus obras caben destacar, *Moteros tranquilos*, *toros salvajes* y *Sexo, mentiras y Hollywood*.

Notas

[1] Jean-Luc Godard, citado por Michel Climent, «Les Enfants Terribles», *American Film*, diciembre de 1984, p. 42. <<

[2] Chris Welles Feder, *In My Father's Shadow: A Daughter Remembers Orson Welles*, Algonquin, Nueva York, 2009, p. 27 <<

[3] Henry Jaglom, entrevista con el autor (en adelante: EA), 23 de julio de 1993. <<

[4] Peter Bogdanovich, citado por Jaglom, EA, 5 de marzo de 2012. <<

[5] Orson Welles, citado por Jaglom, EA, 5 de marzo de 2012. <<

[6] Bert Schneider, citado por Jaglom, EA, 5 de marzo de 2012. <<

[7] Schneider, EA, 19 de febrero de 1995. <<

[8] Jaglom, EA, sin fechar. <<

[9] Jaglom, correo electrónico del 26 de junio de 2012. <<

[10] Jaglom, EA, 5 de marzo de 2012. <<

[11] Jaglom, EA, 23 de julio de 1993. <<

[12] Jaglom, EA, 23 de julio de 1993. <<

[13] Welles, citado por Jaglom en un análisis para Jack Nicholson, 20 de mayo de 1982. <<

[14] Jaglom, EA, 23 de julio de 1993. <<

[15] Jaglom, EA, 23 de julio de 1993. <<

[16] Jaglom, correo electrónico del 8 de junio de 2012. <<

[17] Jaglom, EA, 5 de marzo de 2012. <<

[18] Patrick Terrail. *A Taste of Hollywood: The Story of Ma Maison*, Lebhar-Friedman, Nueva York, 1999, p. 46. <<

[19] Charles Perry, «Ma Maison, the Sequel», *Los Angeles Times*, 25 de octubre de 2001. <<

[20] Terrail, EA, junio de 2012. <<

[21] Terrail, EA, junio de 2012. <<

[22] Terrail, EA, junio de 2012. <<

[23] Terrail, EA, junio de 2012. <<

[24] Jaglom, EA, 7 de marzo de 2012. <<

[25] Jaglom, EA, 7 de marzo de 2012. <<

[26] Jaglom, EA, 7 de marzo de 2012. <<

[27] Gore Vidal, «Remembering Orson Welles», *The New York Review of Books*, 1 de junio de 1989. <<

[28] *Conversaciones con Orson Welles*, p. 97. <<

[29] *Conversaciones con Orson Welles*, p. 213. <<

[30] *Conversaciones con Orson Welles*, p. 285. <<

[31] Jaglom, EA, 10 de mayo de 1995. <<

[32] Welles y Bogdanovich, *This is Orson Welles*, Nueva York, 1998, p. xxi. <<

[33] Barbara Leaming, *Orson Welles: A Biography*, Viking, Nueva York, 1989, p. 81.

<<

[34] Simon Callow, *Orson Welles: The Road to Xanadu*, Viking, Nueva York, 1995, p. 477. <<

[35] Jaglom, EA, 7 de marzo de 2012. <<

[36] Jaglom, EA, 7 de marzo de 2012. <<

[37] Barbara Leaming, «Orson Welles: The Unfulfilled Promise», *The New York Times*, 14 de julio de 1985. <<

[38] Jaglom, «Who was that masked man?», *Los Angeles Times Book Review*, 29 de febrero de 2004, p. 3. <<

[39] Jaglom, *ibídem*. <<

[40] Jaglom, ibídem. <<

[41] Jaglom, EA, 7 de marzo de 2012. <<

[1] La funda antirruído (*blimp*) se utiliza a veces en cine para amortiguar el ruido que hacen las cámaras al rodar. <<

[2] Según un documento que cita Simon Callow en el segundo volumen de su biografía de Welles, la suma ascendía a cinco mil dólares. Cf. Simon Callow, *Orson Welles: Hello Americans*, Viking, Nueva York, 2006, p. 8. <<

[1] Según Samantha Barbas, en su libro *The First Lady of Hollywood: A Biography of Louella Parsons*, Hopper acusó a Cotten de tener una aventura con Deanna Durbin cuando no era cierto. <<

[2] Un nombre falso. <<

[3] En ningún lugar de sus memorias, *Unfinished Business*, niega Houseman tajantemente que Welles escribiera un segundo guión, aunque tampoco lo menciona. Sí afirma que Mankiewicz fue el único autor del guión de *Kane*. En la obra de Carringer no he podido encontrar ninguna referencia a un telegrama de Houseman a Welles comentándole que su guión era mejor que el de Mankiewicz, aunque sí hay una nota a pie de página que remite a un telegrama de Houseman a Mankiewicz en que el primero dice: «Me gustan más las nuevas escenas de Orson» (p. 153). <<

[4] No he podido encontrar en el libro de Carringer ningún pasaje que lo confirme. El propio Carringer no ha atendido mis llamadas. <<

[5] Welles no recuerda las palabras de Carringer con exactitud. El pasaje en cuestión aparece en el ensayo de Carringer «Orson Welles and Gregg Toland: Their Collaboration on “Citizen Kane”», no en su libro sobre *Kane*. Dice: «la sola mención del término colaboración en un momento poco oportuno basta para que monte en cólera». <<

[6] Pudo muy bien ocurrir que a Mitterrand, a quien Welles consideraba su as en la manga, acabara pesándole la «leyenda negra» del director. Al morir el cineasta, Mitterrand mandó un telegrama a Oja Kodar para decirle que Welles «quizá no pudiera o no quisiera llevar aquella película a término». Lo cual supondría, por extraño que parezca, que no financiando *El rey Lear*, Francia cumplía el deseo consciente o inconsciente de Welles. Citado por Jonathan Rosenbaum, *Discovering Orson Welles*, University of California Press, Berkeley, 2007, p. 86. <<

[7] Henry Jaglom, «Orson Welles: Last Take», *Los Angeles Times*, 14 de octubre de 1995. <<

[1] Mary Blume, *International Herald Tribune*, 1983. <<

[2] Mary Blume, *ibídem.* <<

[3] A. Scott Berg, *Goldwyn: A Biography*, Riverhead, Nueva York, 1998, p. 396. <<

[4] Edward Baron Turk, *Hollywood Diva: A Biography of Jeanette MacDonald*, University of California Press, Berkeley, 2000, p. 219. <<

[*] *The Life and Death of Colonel Blimp*, «Vida y muerte del coronel Blimp», se estrenó en España con el título *Coronel Blimp*. *Stairway to Heaven* y *A Matter of Life and Death* son la misma película, sólo que *Stairway to Heaven* es el título con que se estrenó en Estados Unidos y *A Matter of Life and Death* es el título original inglés. En España se llamó *A vida o muerte*. (N. del T.) <<

[*] El título original de *La sombra del actor* es *The Dresser*, es decir, «El ayudante de camerino». (N. del T.) <<