

Orson

por andré bazin



WELLES

se

1/2
1
1 p
n
e a
d a
c g
c r
a o
a
El a
P 4 m c
ee
c m
eo a t
c 6
nr
c o
y

a
m
h
i
p
l
i
e
p
u
a
p
s
p
a
A
N
d
p
u

n
e
i
J



0

A

■

e

2

n

Título original: *Orson Welles*

André Bazin, 1972

Traducción: F. Meliá

Traducción del Prólogo: Gemma Andújar

Diseño de portada: minicaja

Editor digital: minicaja (r1.0)

ePub base r1.0



Prólogo a la edición castellana

Terremoto visto desde lejos

Toda ciencia sería superflua, si la forma de la apariencia de las cosas coincidiera directamente con su esencia.

KARL MARX

Sólo los optimistas son incapaces de comprender lo que significa amar un ideal.

ORSON WELLES

No sería del todo inútil saber cuántos se acercarán a este libro atraídos por la figura de Orson Welles y cuántos lo harán interesados por la de André Bazin. Pero los que lo hagan fascinados por ambos, seguramente convendrán conmigo en que nos encontramos ante una inusitada compañía. Por un lado un cineasta megalómano y genial, capaz de inventar de nuevo el cine para poder reconstruir el mundo a su propia conveniencia; por el otro, un crítico de cine, escritor apenas de una obra fragmentaria y en mucho sentidos inconclusa, obsesionado por la trascendencia de una realidad capaz de superar cualquier artificio. A una personalidad vigorosa, extrovertida y teatral se le acerca un hombre afable, enfermizo y en cierta medida crepuscular. De no conocer de antemano la historia de esta relación, nos costaría creer en la posibilidad de que entre ambos pudiera producirse

algún tipo de encuentro.

Sabemos, de todas formas, que nunca se dio, entre Welles y Bazin, una relación paritaria, un intercambio homogéneo dentro de un mismo universo, si descontamos aquella oportunidad en que, después del fracaso de *Macbeth* (Macbeth, 1948) en el Festival de Venecia, Bazin y sus amigos se fueron a emborrachar con el director al bar Excelsior para consolarse por lo que parecía el fin de la carrera de Welles en Estados Unidos.^[1]

Aparte de esto, la relación que unió a Bazin con Welles fue la misma que puede vincular a un geólogo con un fenómeno de la naturaleza. Así lo manifiesta el mismo Bazin cuando, en su análisis de *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, 1941) y *El cuarto mandamiento* (The Magnificent Ambersons, 1942) , afirma que, tras un primer nivel de aproximación relacionado con el espíritu novelístico de ambas películas, «se descubre el macizo cristalino de la significación moral». El

enunciado conjura para nosotros la escena de una verdadera manifestación telúrica: vemos al científico perplejo ante una gigantesca formación que se levanta frente a él con todo su poder e indiferencia. Con la salvedad de que, en este caso, el fenómeno es menos estable que una simple montaña. En realidad, Bazin tiene ante sí un terremoto, pero el crítico se limita a tomar nota de sus características con enorme frialdad y perspicacia. Mientras tanto, Welles hace simplemente lo que hacen los terremotos: provocar destrozos a diestro y siniestro.

No deja de ser apasionante contemplar ahora las particularidades de este vínculo, tal como se manifiestan a través de la mirada que Bazin proyecta sobre Orson Welles. En esos momentos, el director se encontraba en el apogeo de su carrera, por mucho que lo discutan quienes consideran apresuradamente que ésta se había terminado con el descalabro que supuso la

escapada sudamericana para rodar *It's All True* (1942). Si acaso, la perspectiva histórica nos puede ayudar a comprender ahora que, quizá, una primera parte de la carrera de Welles terminaría justo donde Bazin concluyó su estudio del director, es decir, con *Sed de mal* (*Touch of Evil*, 1957), estrenada poco antes de la muerte del crítico. El resto no es exactamente silencio, por lo que nada nos impide preguntarnos qué hubiera hecho Bazin con la continuación del fenómeno Welles: con *Fraude* (*F for Fake*, 1973), por ejemplo. Ya que, junto a las múltiples facetas que Orson Welles ofreció siempre de sí mismo, se encuentra el Welles de Bazin, aquel que el crítico francés puso al servicio de su propia mirada.

Sí podemos decir que Orson Welles se inventó el cine para su uso particular cuando llegó a Hollywood, después de revolucionar el teatro y la radio, no es menos cierto que André Bazin, acabada la Segunda Guerra Mundial, descubrió de

nuevo el cine, junto a toda una generación a la que él se apresuró a explicar este descubrimiento. La llegada a Francia de las películas norteamericanas retenidas por la contienda, con *Ciudadano Kane* a la cabeza, supuso una extraordinaria revolución perceptiva que coincidió con la renovación que significaba también el neorrealismo italiano. No debe menospreciarse esta confluencia, sin la cual puede que la opinión de Bazin sobre Welles hubiera sido distinta.

La película de Welles, sin embargo, no apareció de improviso en el París de la posguerra, concretamente en 1946, sino que venía precedida por una fama que se concretaba en un famoso, y un tanto despectivo, artículo de Sartre, publicado en el mismo *L'Écran Français* en que colaboraba Bazin. Y lo que quizás es más significativo, el estreno del filme fue sucedido por una intensa campaña de prensa, de la que debemos destacar la publicación por parte de *La Revue du cinéma* de

un artículo de Gregg Toland en el que el director de fotografía explicaba con detalle su concepto de fotografía pan-focal.^[2] Recordemos que el artículo de Bazin «William Wyler o el jansenista de la puesta en escena» fue publicado en *La Revue de cinéma* en 1948 y que la primera versión de «La evolución del lenguaje cinematográfico» apareció en el primer número de *Cahiers* en 1950. En ambos artículos se exponen los trazos principales de la ontología cinematográfica de Bazin, que tiene en la obra de Welles uno de sus pilares fundamentales.^[3] No es descartable que la originalidad de estos escritos tenga en gran medida su origen en el nuevo espacio de reflexión que las revelaciones técnico-dramatúrgicas de Toland ponían de manifiesto.

De Welles, a Bazin le interesa principalmente aquella estructura filmica que él mismo bautizará como plano-secuencia y que el director utiliza especialmente en algunos momentos de *Ciudadano*

Kane y *El cuarto mandamiento*. Esta unidad sintáctica le permite fundamentar a Bazin lo que, según Peter Wollen, son los conceptos clave del crítico, a saber, «la homogeneidad temporal y espacial y la unidad dramática».^[4] En otras palabras, se trata básicamente de un retomo a la dramaturgia aristotélica más clásica, fundamentada en las unidades de lugar, de tiempo y de tema. Una refundación, por lo tanto, del universo clásico que la modernidad, especialmente el cine, habría fragmentado en mil pedazos. Con ello, Bazin rinde homenaje a Bergson, cumpliendo el programa fundamental del filósofo de reconstruir con la intuición el flujo vital que la inteligencia ha destruido fragmentándolo. No deja, pues, de ser extraño que uno de los pilares de esta restauración lo encuentre Bazin en un director que sólo acepta la necesidad de colocar un espejo frente a la naturaleza en el caso de que ese espejo se sitúe de forma sesgada. Ya que lo importante es «el ángulo

según el que sostienes el espejo [...] que está determinado por una orientación moral, estética e ideológica. Ya sabemos hasta qué punto todo depende de este ángulo. El espejo es simplemente un espejo».^[5] Claro está que, si André Bazin fuera sencillamente ese reaccionario cuyos perfiles parece dibujar una lectura precipitada de sus escritos, no estaríamos hablando de él ahora. Nadie se habría acercado a este libro por Bazin, sólo el nombre de Welles habría atraído a los lectores.

Hagamos caso al director norteamericano y veamos, antes que nada, cuál es la inclinación que Bazin le da a su particular espejo cuando lo coloca frente a la realidad. Mucho se ha hablado del catolicismo de Bazin e incluso se ha apelado al misterio de la transustanciación para explicar su creencia en la capacidad que tendría la imagen fílmica de recoger de forma inmaculada la esencia de la realidad.^[6] Pero no es necesario ir tan lejos,

basta con tener en cuenta qué sucedía en Europa a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, cuando en el viejo continente se empezaba a gestar una contrapartida política e ideológica al mundo soviético. Eran los años del surgimiento de las democracias cristianas como muro de contención y de los planes estratégicos de Estados Unidos para dar una imagen positiva de la cultura del país que pudiera atraer a una juventud claramente decantada hacia el lado contrario. No se trata de hacer lecturas simplistas y quitarle a la producción de Hollywood de los años cuarenta el indudable mérito que tiene y que le reconoció más que nadie el senador McCarthy en su momento, pero tampoco estaría de más incluir la tendencia de *Cahiers du Cinema* a glorificar un cine antes denostado en las consecuencias de una batalla cultural emprendida con ahínco desde Washington. Si es verdad, como dice Francés Stonor Saunder, que la *intelligentsia* estadounidense fue capaz de

inventarse el expresionismo abstracto para prestigiar la cultura del país,^[7] la correspondiente operación cinematográfica tuvo que ser un paseo militar. Ni por asomo quiero indicar que Bazin estuviera en la nómina de nadie, él que fue considerado en su juventud el más puro de los mortales, pero sí creo que es posible afirmar que el terreno de juego en el que éste jugaba el partido no había sido elegido por él ni por sus correligionarios, sino que venía configurado desde otras instancias. En resumidas cuentas, si alguien quiere saber cuándo se dio el verdadero pistoletazo de salida a la posmodernidad pura y dura, es decir, a aquella parte de la posmodernidad que se encarga de maquillar el actual rostro del neo-liberalismo, que se deje de pamplinas y averigüe cuál es la fecha de salida del primer número de *Cahiers*. Dicho esto, que quede constancia de que *Cahiers* constituyó, en su momento, una verdadera revolución en el mundo

de la crítica cinematográfica. Pero los síntomas son los síntomas.

Nada es, sin embargo, tan sencillo como parece. Dudley Andrew nos cuenta en su biografía de Bazin cómo éste sufrió una intensa crisis de salud en paralelo a la crisis ideológica que le hizo dejar *L'Ecran Français* y *Travail et culture* para incorporarse plenamente a *Esprit*, el primer órgano socialcristiano de Francia y Europa, donde publicó «El mito del estalinismo en el cine soviético». Este artículo no sólo le enemistó con la izquierda comunista, sino que significó un paso decisivo hacia la plena valoración del cine de Hollywood que luego sería el distintivo de *Cahiers*. También las palabras de su amigo Jean-Charles Tacchella nos recuerdan los pormenores de esta crisis: «Bazin no recibió nada bien los reproches de formalismo, especialmente dirigidos a él, y se sintió muy dolido por los mismos. El hombre que amaba a Flaherty, a Donskoi y que

luchó por un cine que fuera puro, significativo, con resonancias sociales, el hombre que nunca pudo estar del todo de acuerdo con la producción de Hollywood por encontrarla con frecuencia falsa, vacía y excesivamente separada de la vida... acusar a este hombre de ser un esteta que abogaba por un cine inútil, esto era muy difícil de aceptar».

[8] Todo ello es cierto, como cierto es que *Esprit*, aun siendo una revista cristiana, no era del todo ortodoxa. Pero también es verdad que Bazin estaba ligado a ella como lector mucho antes de entrar en la nómina de sus colaboradores y que había quedado marcado por la estela de pensadores católicos que acompañaba a la revista: Maritain, Mounier, Buéguin, Leenhardt, etc.

La historia es, al fin y al cabo, un juego de espejos, como muy bien expresó Welles al final de *La dama de Shanghai* (*The Lady from Shanghai*, 1947), y es muy difícil saber adonde pueden ir a parar mañana las acusaciones o las alabanzas de

hoy. Posterguemos de momento el juicio sobre si Bazin era o no un formalista, y aceptemos que ser acusado de formalismo en medio de los puritanismos estéticos que, en nombre de un innombrable realismo, habían generado Hitler y Stalin no es precisamente una vergüenza, por lo menos a nuestros ojos. Y, sin embargo, no podemos olvidar tampoco que el giro ontológico de Bazin cabe incluirlo dentro del panorama creado por el retomo de un realismo claramente antivanguardista que, de pronto, se había generado a derecha e izquierda en toda Europa. Su pasión por el neorrealismo así lo asevera, como también lo hace su famosa división entre directores que creen en la imagen y directores que creen en la realidad, que dejaba de lado a los que hasta entonces habían sido considerados los verdaderos creadores del cine, especialmente expresionistas y soviéticos. Pero es que Bazin era realmente un formalista, mal que le pudiera pesar a él mismo.

Un formalista que fue capaz de entender el lenguaje cinematográfico como nadie lo había comprendido antes y como pocos lo comprenderían después. Aún hoy en día, la lectura de ensayos como «Evolución del lenguaje cinematográfico» resulta muy esclarecedora, a pesar de su carácter extremadamente sintético. Y la corriente posteórica, impulsada especialmente por David Bordwell en Estados Unidos, a finales de los ochenta, le debe mucho a esa mirada tan especial sobre el cine cuyas bases instauró el crítico francés.

La complejidad de André Bazin, como persona y como teórico, es, pues, paradigmática y, en este sentido, el crítico no está tan lejos, como habíamos dicho al principio, de su admirado Orson Welles. Salvemos todas las distancias que queramos, pero, de pronto, se me ocurre que si Shakespeare y Pascal se hubieran podido encontrar en una imposible ucronía, tendríamos un bonito

antecedente de la reunión entre Welles y Bazin.^[9] Es obvio, porque lo dice en sus textos, que al crítico le entusiasma la inclinación de Welles hacia los personajes ambiguos que expresan, según las mismas palabras de Bazin, un sentido de la vida shakespeariano. Las siguientes consideraciones las podrá encontrar el lector en las páginas del texto que tiene en sus manos: «A la luz de Harry Lime podemos comprender también a Hank Quinlan, pero no me atrevería a decir que la dialéctica del bien y el mal sea aquí más perfecta y más audaz ya que la belleza de Harry Lime, su esplendor de arcángel, lo aureolaba de un prestigio sobrehumano». En palabras de Pascal, «Ja grandeza del hombre consiste en que se sabe miserable».

Una recomendación se hace, pues, necesaria en estos momentos: que nadie dé por agotado a Bazin, después de una primera lectura, que nadie lo juzgue por los tópicos. Por ejemplo, cuando Bazin

se lanza a la conquista de ese «macizo cristalino de la significación moral» que es Welles o la obra de Welles, entiende que en *Ciudadano Kane* y en *El cuarto mandamiento* aparece «la obsesión de la infancia o, si se quiere, su nostalgia. El afán de dominio social de Kane, la arrogancia de Georges Minafer están enraizados en su infancia, es decir, en la de Welles». De inmediato, nos puede parecer que Bazin se olvida aquí de algo fundamental. A saber, que mientras *Ciudadano Kane* se basa en un guión original, que Welles trabajó junto a Hermán J. Manckievicz, en el caso de *El cuarto mandamiento*, nos encontramos ante la adaptación de una novela de Booth Tarkington, es decir, una obra completamente terminada y con su propia carga de significados. Con lo cual podría decirse que, en principio, esa obsesión de la infancia que Bazin detecta en Welles, éste la encontraría *ready-made* en la novela de Tarkington, lo que daría lugar, en todo caso, a una reflexión de segundo

grado. Es decir, no sólo a una reflexión sobre una reflexión, sino, además, a un modo de pensamiento que sería, curiosamente, muy cinematográfico: la capacidad de pensar sobre temas ya pensados, mediante el desplazamiento de los temas a un lenguaje distinto de aquel en el que han sido pensados en primer lugar. Welles está obsesionado con la infancia (su infancia) y esto le lleva a un texto en el que hay inscritos problemas sobre la infancia parecidos a los que a él le afectan, y funde ambos niveles en un discurso en imágenes. Walter Benjamín diría que nos encontramos ante un pensamiento alegórico, parecido al que se daba en el drama barroco alemán.

Podríamos pensar que a Bazin, obsesionado él mismo por la transparencia filmica, todo esto se le escapa. Pero estaríamos equivocados. Si seguimos leyendo la parte del libro que Bazin dedica a este tema nos encontramos con el siguiente párrafo que es crucial para entender tanto a Welles como a

Bazin:

Pero, aún más que una fácil lectura de los entresijos argumentales, lo que puede convencernos de la profunda autenticidad del tema de la infancia en *Ciudadano Kane* y *El cuarto mandamiento*, es la introducción en la historia o la puesta en escena de detalles significativos y notoriamente impremeditados que se imponen a la imaginación del autor por su mera potencia efectiva.

David Bordwell, al referirse a este pasaje de Bazin, encuentra equívoco lo que para Benjamín hubiera sido cristalino: «[Las películas citadas] son claramente autobiográficas y pueden tomarse como reflejo de una niñez desgraciada. De un modo más equívoco, el tema básico de la nostalgia de la niñez emerge a través de símbolos más esquivos: la nieve, estatuas, la figura de la madre». Se trata de típicas imágenes dialécticas, tomadas tanto de la realidad como de la ficción,

que expresan un mundo. No estaría de más releer a Bazin a la luz de la obra de los *Pasajes* de Benjamín (o viceversa), ya que el autor alemán propone en ella una actividad sintomática de las imágenes y los objetos que les permite expresar con una cierta espontaneidad la *naturaleza* de la sociedad que los produce. Una suerte de inconsciente óptico que sin duda podría enriquecer las visiones de Bazin acerca de la capacidad que tiene la técnica para captar la esencia de lo real. Quizá parezca excesivo proponer alguna concomitancia entre un judío protocomunista y un católico liberal, pero a veces la historia profunda no recorre los caminos que los expertos trazan en su superficie. En cualquier caso, mi intención es proponer las ventajas de una lectura de Bazin que se decante más hacia Benjamin que hacia Kracauer, que es adonde propende tradicionalmente.^[10]

Curiosamente, Bazin, que desdeña cualquier

tipo de mediación entre la realidad y los espectadores, se muestra muy interesado por la figura del autor. Uno de los motivos por los que admira tanto a Welles, es que, a mediados del siglo XX, no había en el mundo otra figura tan semejante a un autor romántico como Orson Welles, si exceptuamos a Jean-Paul Sartre. Pero Sartre era un filocomunista y Welles, por el contrario, un liberal. ¿Qué quiero decir con ello? Pues nada que no sea repetir, para dejar constancia, la lectura que entonces y ahora se hace del asunto: ser comunista es estar cegado por la ideología, mientras que ser liberal es, literalmente, estar liberado de ella. Para Bazin no cabe duda del camino que se debe recorrer para refundar un humanismo perdido por los cantos de sirena de las vanguardias estéticas y políticas. Welles, como alegoría, le viene como anillo al dedo. Sobre todo si tenemos en cuenta que el crítico había bebido en las fuentes del personalismo de Mounier, para

quien el hombre se coloca, como solución, «entre dos tendencias opuestas de la filosofía: la sistematización y el solipsismo».^[11] Es por ello que este libro sobre Welles, publicado en principio en 1950 y revisado para una segunda y definitiva edición después del estreno en París de *Sed de mal*, poco antes de morir Bazin, constituye también el primer eslabón de lo que luego ha sido denominada la política de autores. E insisto en lo que antecede, puesto que no considero inútil añadir a otras interpretaciones de la corriente cahierista este eslabón perdido de la filosofía de Mounier. Aunque, en el caso concreto de Bazin, el detonante más inmediato se encuentre en la influencia de André Malraux y sus ideas sobre el papel que desempeña en la historia del arte el genio creador.

Esta apología de la figura del autor corre, sin embargo, paralela al intento de hacer una historia del cine «sin nombres», parecida a la que Paul

Valéry había propugnado para la literatura y que Heinrich Wölfflin había puesto antes en práctica en la historia del arte.^[12] Una historia que, si por un lado es mítica y teleológica —con una cierta dosis de Hegel, filtrado como digo por Malraux, en su condimento—, por otro es perfectamente materialista o, como diríamos hoy, pragmática, puesto que pretende ir en busca de los fenómenos realmente existentes en el filme, más allá de las ideas preconcebidas, de los esquematismos. Y en parte lo consigue.

Puede parecer extraño exonerar a Bazin del pecado de idealismo, que es del que con mayor frecuencia ha sido acusado, pero es que en algunos aspectos Bazin no es en absoluto idealista, de la misma manera que en muchos otros sí lo es y con creces. Es idealista cuando supone que el cine persigue, y debe perseguir, un realismo cada vez mayor o que la imagen y el objeto comparten, o deben compartir, una misma esencia. Es

igualmente idealista cuando postula su tesis principal de que la imagen cinematográfica tiene en su origen un impulso que proviene de la propia realidad. Pero en cambio es muy pragmático cuando se dedica a observar atentamente la estructura básica de las películas y extrae, con su tremenda capacidad analítica, descripciones tan precisas de las formaciones filmicas como las que nos ofrece en su conocida visión de las escenas pertenecientes a *Ciudadano Kane* y a *La loba* (The Little Foxes, William Wyler, 1941), las cuales le sirven de prototipo para delimitar la noción de plano-secuencia.

En la primera, la del envenenamiento de Susan, Bazin entiende que Welles ha resuelto en un solo plano lo que generalmente, con el montaje habitual, hubiera tomado cuatro o cinco. El plano en cuestión nos muestra un vaso en primer término, agrandado por su proximidad al objetivo, la cama en un segundo plano, con la mujer de Kane

agonizando sobre ella por los barbitúricos que se acaba de tomar, y, al fondo, la puerta sobre la cual, desde el exterior, golpea el furibundo Kane, pretendiendo entrar. Todo ello, en una sola toma, compuesta en profundidad. Dice Bazin que «vemos claramente que la secuencia clásica constituida por una serie de planos que analizan la acción, según la toma de conciencia que el realizador quiere que adoptemos, se resuelve aquí en un solo y único plano. Además, en el límite, el *montaje* en profundidad de campo de Welles tiende a hacer desaparecer la noción de plano englobándola en una unidad que podríamos llamar plano-secuencia». Y añade: «Este lenguaje sintético es más realista que el montaje tradicional. Más realista y, a la vez, más intelectual, en cuanto que de alguna manera obliga al espectador a participar en el sentido del filme, desgajando las relaciones implícitas que el montaje no muestra abiertamente en la pantalla», Pero Bazin no tenía en cuenta que

esta ausencia de montaje externo se hacía a costa de una determinada dosis de «montaje interno»: Gregg Toland, a pesar de haber modificado los objetivos para satisfacer las necesidades estéticas de Welles, no podía conseguir la profundidad de campo necesaria para tener enfocado el vaso en un primer término tan cercano y la puerta al fondo. De manera que se utilizó la truca, en la que se unieron dos planos distintos, el del vaso, por un lado, y el del resto de la habitación, por el otro.^[13] Obviamente aquí el realizador controla la mirada del espectador de manera aún más insidiosa que a través del montaje externo.

La penetrante mirada de Bazin tiene, pues, un límite que no lo marca tanto el desconocimiento de una determinada técnica, el trucaje, tan presente por otro lado en la película de Welles, como la necesidad de obliterar otra, el montaje, no menos presente en la película. Ocurre lo mismo en *La loba*, cuya descripción se encuentra en otro de los

textos canónicos de Bazin, «William Wyler o el jansenista de la puesta en escena». En la escena de la muerte del marido (Herbert Marshall) de Marion (Bette Davis), Wyler no busca como Welles la profundidad de campo, si bien en ambos casos se utiliza una idéntica concepción sintética de la escena. Bette Davis en primer plano no se inmota ante la petición de ayuda de su marido, que se ha levantado de su lado al notar los primeros síntomas de un infarto y que, ante la impasibilidad de su mujer, intenta ir a buscar las medicinas que necesita al piso superior. Para ello se dirige al fondo de la escena, sale de cuadro y se le ve entrar otra vez, subiendo las escaleras. Todo ello con un leve desenfoque de la imagen que añade dramatismo a la escena. Dice Bazin: «Wyler tuvo buen cuidado de no pedir a su operador Gregg Toland que aplicara el máximo de profundidad de campo para evitar que la caída de Marshall en la escalera y su muerte pudieran ser claramente

distinguidas por el espectador. Este *flou* técnico aumenta nuestra sensación de inquietud, nos obliga a intentar distinguir a lo lejos, como por encima del hombro de Bette Davis que le vuelve la espalda, el final de un drama cuyo protagonista casi se nos escapa».

Preguntado William Wyler, en una tardía entrevista, por este plano, el director se limitó a encogerse de hombros y a manifestar que el desenfoque era debido a la necesidad de introducir un doble en la escena: Herbert Marshall tenía una pata de palo y no podía, por tanto, subir las escaleras adecuadamente. Era necesario, por consiguiente, hacerle salir de cuadro y, aprovechando el fondo desenfocado, introducir un extra que interpretara el desvanecimiento del personaje sobre las escaleras.^[14]

Pero no nos precipitemos. Esta confesión, como el descubrimiento *técnico* anterior, no va en menoscabo de la inteligencia fílmica de los

directores ni de la capacidad analítica de Bazin. Antes al contrario, son un homenaje a ambas. Tanto Welles como Wyler demostraron su genio al saber aprovechar dramáticamente los inconvenientes físicos del rodaje, mientras que Bazin supo intuir el verdadero resultado filmico de este trabajo. Cualquiera correctamente informado podía haber descrito las escenas citadas tal como fueron realmente hechas, pero sólo Bazin podía intuir en ellas una nueva configuración filmica, lo que el mismo Bazin calificó como de «una etapa decisiva en la evolución del lenguaje cinematográfico» y cuya importancia nada tiene que ver con determinadas circunstancias de rodaje.

Ello se demuestra en la tercera escena prototípica del plano-secuencia, aquella de *El cuarto mandamiento*, descrita en este libro, en la que tía Fanny (Agnes Moorehead) conversa en la cocina con George (Tim Holt). Plano quizá más famoso incluso que los anteriores y en el que «la

cámara permanece inmóvil de principio a fin», y aquí sin matices ni segundas interpretaciones. No hay ningún truco, la tensa conversación se presenta de forma supuestamente desnuda al espectador, al que Welles le «impone con abrumadora objetividad» toda la situación hasta el desenlace final.

En este caso, Bazin tiene otra intuición genial más allá de la configuración de una nueva unidad filmica: «Salta a la vista que la técnica empleada era la única que permitía valorar la acción. Si se quería considerar en todo momento la unidad significativa de la escena, construirla acción no sobre un análisis lógico de las relaciones entre los personajes y su medio, sino *sobre la percepción física de estas relaciones como fuerzas dramáticas*». He subrayado el momento significativo en el que aparece magníficamente condensada en el texto una parte importantísima de la realidad cinematográfica que ha permanecido

oculta por multitud de prejuicios. La lástima es que Bazin utilice este descubrimiento contra la otra mitad del cine, pues es precisamente este fundamentalismo suyo el que origina los prejuicios que impiden comprender la magnitud de su intuición.

Bazin no ha sido del todo comprendido todavía. Y quienes menos lo comprenden son sus más fervorosos seguidores que allí donde el maestro dice teatro, ellos leen simplemente teatro; donde dice actores, leen simplemente actores, y donde dice realidad, leen simplemente realidad. Y es así como se crea esa idea anticinematográfica^[15] que aún empapa a mucha crítica de cine contemporánea que se cree exquisita. Si bien todas las categorías de Bazin son problemáticas, y él no rehuye en ningún momento enfrentarse con esta problematización, la más compleja de todas ellas es la del realismo y su relación con la realidad. Según Dudley Andrew,

Bazin «concluyó que la materia prima del cine no es la realidad misma, sino los trazos que ella deja en el celuloide [...] Esos trazos son directamente comprensibles».^[16] Obviamente, ésta no es la materia prima del cine *per se*. No puede serlo en la era de la imagen digital, pero tampoco lo era en tiempos de Bazin: empeñarse en lo contrario era cometer el pecado de ir en contra de la historia real del cine, es decir, ir en contra de lo que para Andrew es, precisamente, un axioma baziniano, a saber, que «la existencia del cine precede a su esencia».^[17] Pero dejando aparte este inconveniente, debemos darnos cuenta de que esa presencia de la realidad significativa en el filme es crucial para comprender no sólo el sector más documentalista del fenómeno cinematográfico, sino también el otro, el más decantado hacia la ficción. No hay demasiados directores que hayan sabido jugar con este residuo de realidad real que existe en todos los filmes, por lo menos hasta ahora. Y,

sin embargo, precisamente ahora, con las estructuras híbridas que nos ofrecen los nuevos documentales, en los que se mezcla la realidad y la ficción, esta potencialidad dramática aflora a la superficie en todo su esplendor.

A Bazin no le preocupa, por lo tanto, el realismo, es decir, la copia, la mimesis, que es verosímil por recurso a la imitación o a la ilusión, de ahí su desprecio por las técnicas de la perspectiva pictórica. Por el contrario, pretende convocar lo real mismo, su esencia, a través de la cámara. Podría parecer, por consiguiente, que sólo el cine documental es capaz de asimilar esta ofrenda y, en consecuencia, cabría preguntarse cómo puede suceder tal cosa, cómo puede transferirse lo real a la imagen en una película Accionada, donde los actores, los decorados, toda la técnica en fin está allí para simular una realidad que es de procedencia forzosamente imaginaria. Para Bazin está muy claro: convirtiendo a estos

elementos en catalizadores de la situación que el cineasta pretende evocar. No es la imitación o la reconstrucción de algo ausente lo que vale, sino el hecho de que a través de la técnica (incluso la técnica de actuación, pero sobre todo mediante la puesta en escena) se establece frente a la cámara una determinada concordancia espacial, temporal y dramática que es sustancialmente real.

Bazin apela al cine de Flaherty como ejemplo de esta *reconstrucción reveladora*, que actúa como una especie de psico-drama: hay que poner a los sujetos en determinada situación para que surjan los verdaderos gestos, pero también a la postre las verdaderas relaciones. Según Dudley Andrew, Flaherty «filmaba la gente en relación al ambiente (en el espacio real) y al acto que estaban efectuando (en tiempo real)».^[18] Lo que la cámara capta, más allá de la situación ficticia (en el caso de Flaherty o el neorrealismo, reconstruida), es pues una relación real entre los cuerpos y las

cosas en un continuo espacio-temporal concreto. De esta manera, Bazin llega a la paradójica conclusión de que el cine se produce en la propia realidad y no a través de un montaje técnico-artístico. El director de cine actúa sobre la realidad, aunque sea la realidad ficticia de un rodaje, para suscitar la manifestación de lo verdaderamente cinematográfico y la cámara está allí para ser testigo, para captar el milagro de esa transformación. Si cambiamos la cámara por el espectador, nos daremos cuenta de que lo que en verdad tiene Bazin en mente es el fenómeno teatral, por mucho que él prefiera comparar a veces el cine con la novela. En el teatro puede decirse efectivamente que el espectador asiste a una manifestación de la realidad en la escena. En palabras de Benjamín: «El actor de teatro presenta él mismo en persona al público su ejecución artística».^[19] Para Bazin, algo parecido sucedería en el cine, pero no tanto con el actor como con la

propia realidad que se presentaría a la cámara de la misma forma que el actor de teatro se presenta al público, directamente, sin mediaciones. Para conseguir esta manifestación de lo real entre los mismos rescoldos de lo artificial, se hace necesaria una ceremonia casi litúrgica que se ejecuta sobre la propia realidad, en lugar de tener lugar, mediante los aparatos, en el espacio técnico, como sucede en el arte tradicional que Bazin considera superado por la fotografía y el cine. Por este sendero, Bazin viaja acompañado por Stanislavski y por el conocido método del Actor's Studio, que pretenden poder obtener idénticas revelaciones de los actores *puestos en situación*. En resumidas cuentas, la metáfora que utiliza Benjamin en su frase «En el país de la técnica la visión de la realidad inmediata se ha convertido en una flor imposible»,^[20] es refutada literalmente por Bazin, quien considera, como indica Andrew, que la realidad florece en el cine como un

producto directo de la naturaleza. Estas son sus palabras exactas: «La fotografía obra sobre nosotros como fenómeno “natural”, como una flor o un cristal de nieve en donde la belleza es inseparable del origen vegetal o telúrico».^[21]

Restituiría, pues, Bazin la distancia teatral que separa al espectador del espectáculo y que Griffith había eliminado medio siglo antes. Según su dramaturgia, siempre hay una distancia entre la cámara observadora y los hechos que se producen frente a la misma. No importa que la cámara, como en los filmes de Renoir, se mueva por todas partes: nunca salva esa distancia, que a la postre es epistemológica. Por lo tanto, hay algo más que una apelación a la estructura del espectáculo teatral en esta intuición de Bazin. Lo que de verdad existe en el fundamento metafísico de su imaginario es una reactuación del espíritu científico tradicional, que nunca inventa y siempre descubre lo que ya estaba allí esperando a ser descubierto. Un espíritu

científico que ve en los instrumentos técnicos a su alcance herramientas destinadas a provocar estas revelaciones sustanciales de lo real que, según Bazin, consigue por primera vez la fotografía. El viejo ideal de la ciencia de apartar lo humano, lo demasiado humano, del conocimiento, lo halla Bazin en la fotografía y el cine: «No depende ya de mí el distinguir en el tejido del mundo exterior el reflejo de una acera mojada, el gesto de un niño; sólo la impasibilidad del objetivo, despojando al objeto de hábitos y prejuicios, de toda la mugre espiritual que le añadía mi percepción, puede devolverle la virginidad ante mi mirada y hacerlo capaz de mi amor».^[22] *Mugre espiritual* no es precisamente la expresión que uno espera oír de labios de un humanista.

En cierta forma, el encuentro entre Bazin y Orson Welles es el encuentro de dos complejidades, pero de distinto signo. No estoy seguro de que hubieran congeniado, de haberse

conocido mejor. Y esto que digo va más en detrimento de Welles que de Bazin, puesto que mientras que éste consiguió fabricarse un Welles a su medida, eso sí, más pequeño que el original, no creo que Welles hubiera sabido qué hacer con el crítico francés. Seguramente le hubiera molestado su puritanismo, a él que amaba el mestizaje y la inventiva por sobre todas las cosas. Pero de haber sabido profundizar en Bazin tanto como éste profundizó en él, hubiera encontrado un buen personaje para una de sus películas, siempre, claro está, que se hubiera mostrado dispuesto a mezclar la determinación de Vargas y Joseph K. con el idealismo de Jedediah Leland y Eugene Morgan. Pero, para Welles, éstos fueron siempre personajes secundarios, eclipsados por aquellos aventureros egoístas que manifestaba detestar, a pesar de ser tan parecidos a él mismo. «Si tuviera que elegir, elegiría siempre el respeto antes que el egotismo, la responsabilidad antes que la aventura», afirma

Welles, respondiendo a una pregunta de Bazin sobre la necesidad de creer en «algo más grande que el hombre». Parece como si Welles se estuviera refiriendo a la personalidad de Bazin, pero la verdad es que, cuando el director se vio obligado a elegir en su vida y en su carrera, nunca tuvo la menor duda de que no eran los Bazin los personajes humanos que le interesaban y que su idea de la trascendencia era muy distinta de la del crítico francés.

No podemos sin embargo quedarnos con este hipotético juicio de Welles sobre Bazin, a todas luces desvaído. Regresemos, por el contrario, a la obra de éste, tan desperdigada, tan convulsa; una obra a la vez tan lineal y tan contradictoria, y recordemos que el crítico escribió un artículo, «A favor de un cine impuro», en el que celebraba la mezcolanza de medios y estilos de una manera que no hubiera dejado de complacer al Welles maduro, cuando éste se descubrió a sí mismo. En ese

artículo dice Bazin que «en realidad no sabemos si *Manhattan Transfer* o *La condición humana* hubieran sido muy diferentes sin el cine, pero estamos seguros en cambio que *Thomas Garner* y *Ciudadano Kane* no hubieran sido concebidos jamás sin James Joyce y Dos Passos».^[23] Lo dicho: Bazin nunca deja de sorprendernos.

JOSEP M. CATALÁ

Prefacio

¿Qué es el cine moderno?

Algún tiempo antes de su muerte, André Bazin proyectó una nueva publicación del estudio que había consagrado a Orson Welles en 1950 y cuya tirada estaba agotada.^[1] El texto que presentamos es el último estadio —hasta ahora inédito— de este librito, tal y como André Bazin lo rehace y pone al día tras el estreno en París de *Sed de mal*. Se trata, pues, de un texto importante que viene a completar los cuatro tomos de *¿Qué es el cine?*

No creo equivocarme al afirmar que la mayoría de los cineastas de mi generación —la que descubrió el cine en los años cincuenta— hemos conservado intactas en nuestra memoria algunas de esas magistrales críticas que aparecían bajo la firma de Bazin en *Cahiers du Cinema*,

France-Observateur, *Radio-Cinéma* o *Esprit*, y de las que conocíamos al dedillo sus hitos más brillantes. Y podría, ciertamente, a modo de prólogo, convertirme en portavoz de esos jóvenes de veinte o treinta años que serían más tarde los Truffaut, Godard, Rohmer o Rivette, y evocar, como cada uno de ellos podría hacerlo en mi lugar, uno de esos arrolladores momentos que nos hicieron comprender qué era el cine, quiero decir, que nos enseñaron a hablarlo.

Pero el tiempo de los testimonios ya pasó. Ahora sólo el pensamiento de André Bazin da fe de sí mismo.

Me propongo en primer lugar hacer notar aquí lo que de auténticamente original tiene hoy la trayectoria de Bazin (es decir, aquello que fundamenta hoy nuestra apreciación de la obra cinematográfica) y en segundo término, destacar uno de los recursos estilísticos que continuamente encontramos en los escritos de André Bazin; la

metáfora.^[2]

Permítaseme, pues, abrir de nuevo el tomo IV de la edición original de *¿Qué es el cine?* y hacer un comentario de las páginas 31, 32 y 33.

Bajo el título «El realismo cinematográfico y la escuela italiana de la liberación», Bazin hacía el balance provisional del Neorrealismo y volvía de nuevo a la idea central que anima todos sus grandes textos: el realismo. Mucha tinta se ha vertido a propósito de este tema, pero son contados, sin embargo, los que se han esforzado en ver qué supone para Bazin esta vieja palabra, este vocablo gastado que fluye desde hace un siglo en todas las corrientes de la crítica del arte. Palabra clave que orientaba el discurrir del pensamiento de Bazin con tanta seguridad y tan infaliblemente como la aguja imantada señala el norte.

Las páginas citadas anteriormente hacen referencia a *Paisà* considerado por Bazin como el filme de esta Escuela Italiana de la Liberación que

«encierra más secretos estéticos». Después de evocar algunos de sus episodios, Bazin escribe: «Habitualmente el cineasta no desvela todo —por otra parte eso es imposible—, pero su elección y sus omisiones tienden sin embargo a reconstruir un proceso lógico en el que la razón pasa sin dificultad de las causas a los efectos. La técnica de Rossellini conserva indudablemente una cierta inteligibilidad en cuanto a la sucesión de los hechos, pero éstos no encajan unos con otros como lo hace la cadena en el piñón de la bicicleta. La razón debe pasar de un hecho a otro como se salta de piedra en piedra para atravesar un río». He aquí pues planteada la alternativa entre dos formas de cine: el viejo, que se apoya sobre una «lógica», o el moderno, el de Rossellini, por ejemplo. Dos metáforas vienen en ayuda del razonamiento: la de la cadena sobre un piñón y la maravillosa imagen de las piedras en el río, que desvela con absoluta claridad la verdad que la ha engendrado. Pero

antes de formular de modo abstracto en qué consiste la oposición entre estas dos formas de cine, Bazin va a trabajar todavía los términos de su segunda metáfora y lo hace con la ayuda de una tercera, más corriente y por tanto más directamente asimilable: «No constituye la esencia de las piedras permitir a los viajeros atravesar los ríos sin mojarse los pies, así como tampoco la esencia de las rajadas del melón es facilitar un reparto equitativo por el *pater familias*». Ahora las metáforas ya han cumplido sus funciones y el discurso puede reformar su andadura abstracta: «Los hechos son los hechos y nuestra imaginación los utiliza, pero no tienen por función *a priori* el servirla» (como tampoco, señálemoslo, las piedras en un río tienen por cometido *a priori* esclarecer el funcionamiento de un filme de Rossellini).

Detengámonos un instante. Se habrá podido observar que lo que diferencia las metáforas del

piñón y de las piedras en el río, es que la segunda tiene por objeto la introducción de un elemento extraño pero activo, paralelo al «se» que salta de piedra en piedra. A esta razón («que debe pasar de un hecho a otro...») se le da en la última cita otro nombre que hace más evidente su dinamicidad, el de imaginación («los hechos son los hechas, nuestra imaginación los utiliza...»). Dos denominaciones, pues, para una misma idea. Pero prosigamos nuestra lectura.

Bazin continúa su análisis, si bien ahora de forma opuesta, mostrando —siempre con la ayuda de una metáfora— qué es lo contrario de un filme de Rossellini: «En la planificación cinematográfica tradicional (según un proceso semejante al del relato clásico) el hecho es abordado por la cámara, no pierde por completo su naturaleza fáctica, pero ésta queda envuelta en abstracción como la arcilla de un ladrillo por el muro todavía ausente que multiplicará su

paralelepípedo».^[3]

Después, tras dos ejemplos sacados de *Paisà*, viene la serie de conclusiones que vuelven a la intuición primera. El estilo se endurece, se libera de las metáforas (como el cohete de sus fases sucesivas), alcanza su máxima cota de abstracción. Su estilo no es el más profundo (la palabra de Bazin es, si se quiere, la de Voltaire aplicada al cine) pero sí el más directo y el más universal. Con una sequedad que recuerda un diagnóstico médico, Bazin escribe: «La unidad del relato cinematográfico en *Paisà* no es el “plano”, punto de vista abstracto sobre la realidad que se analiza, sino el “hecho”. Fragmento de realidad bruta, en sí mismo múltiple y equívoco, cuyo “sentido” se desprende sólo a *posteriori* gracias a otros “hechos” entre los cuales la razón establece relaciones».

Ya sabemos pues cuál es la función de esta *razón*, de esta *imaginación*, cuya dinamicidad

señalábamos antes: consiste en establecer relaciones entre los hechos y es precisamente a este dominio de la razón sobre los hechos, por el que un sentido cobra vida, al que Bazin llama realismo. El realismo, en efecto, no consiste en «introducir más realidad en la obra» porque «ese suplemento de realidad no es todavía sino un medio más o menos eficaz de favorecer un propósito perfectamente abstracto: dramático, moral, o ideológico». Es por el contrario un intento de expulsar todo vestigio de ideología de un concepto que «no conoce más que la inmanencia».^[4] El realismo no debe ser únicamente estudiado en lo que a la estructura del filme se refiere, sino también —y *probablemente antes*— en relación con ese elemento activo que el filme deja *off* y sin el que esta estructura no tiene vida: el espectador. La intuición central de Bazin —que expone muy pronto, desde sus primeros textos sobre Welles y Wyler, y en la que no cesará

de ahondar durante su vida, a través de sus estudios sobre el neorrealismo, Rossellini, Renoir o Tati— es que el cine moderno ha impuesto una nueva relación filme-espectador, dando lugar a un proceso irreversible que hace a la historia del cine inseparable de la forma de consumirlo.

El mérito de Bazin estriba no tanto según mi parecer en haber propuesto el análisis intrínseco de un cierto número de filmes modernos sino en haber sido el primero, creo, en desalojar al espectador de su legendaria pasividad y en conferirle ese estatus nuevo que será en adelante el suyo: el de engendrador de sentido. Al «cine clásico», a la verdad que el autor profesa a través de una manipulación expresiva, opone un cine polisémico, una verdad (aunque esta palabra pierde aquí su sentido «clásico») que el espectador está llamado a construir. Y cuando Bazin afirma que los hechos no tienen por función *a priori* el servir a nuestra imaginación, no dice

sino que el sentido no concierne ya al autor, sino más bien al espectador. El autor se limita a poner a disposición del espectador un conjunto de medios específicos de producción que llamamos formas. Según Bazin el filme moderno es un dispositivo, un cepo con el que atrapar el sentido. Cepo, los sucesos que yuxtapone Rossellini en *Paisà*. Cepo, la tela de araña tendida por Welles entre los protagonistas de *El cuarto mandamiento*. Cepo, la trama sonora de *Las vacaciones de M. Hulot*.

Por todo esto, poco importa que este libro termine en *Sed de mal* y no incluya *El proceso*, *Campanadas a medianoche* o *Una historia inmortal*. Lo que importa es la trayectoria del pensamiento, la claridad de la demostración, el rigor de un análisis que perfila una vez más esta gran idea del realismo, descubierta aquí a través del estudio de la profundidad de campo (mientras en las páginas que acabamos de leer, el descubrimiento se apoya en la discontinuidad del

relato). Lo que importa es el método.

ANDRE S. LABRATHE

P. S. El texto de Bazin se presentaba originalmente sin divisiones ni capítulos, con el único ritmo dado por los párrafos. Con el fin de facilitar al lector —y particularmente al estudioso— la localización de los temas abordados, nos hemos tomado la libertad de poner títulos y subtítulos a las grandes divisiones naturales. Respecto a la edición de 1972 hemos añadido el texto de François Truffaut «Welles y Bazin» y eliminado la filmografía, ahora totalmente obsoleta.

(A. S. L., 1998)

Prólogo

Welles y Bazin

Este artículo es el prólogo del libro Orson Welles - A Critical View, de André Bazin, publicado por Harper and Row en Nueva York, en 1978. A petición del editor, se trataba de que François Truffaut actualizara el libro de André Bazin, cuyo manuscrito finalizaba en Sed de mal. Este prólogo, redactado en francés con vistas a su traducción, contiene cierto número de anglicismos que el autor prefirió conservar para su publicación en lengua francesa en el número especial de los Cahiers du Cinéma dedicado a Welles, en 1986. Agradecemos a los titulares de los derechos de autor que nos hayan permitido reproducirlo. (Nota del editor francés).

André Bazin era un joven crítico cuando se estrenó *Ciudadano Kane* en París, en julio de 1946. Tenía veintiocho años de edad y llevaba dos años ejerciendo de crítico profesional. Junto con *Le Jour se lève* (1939), de Marcel Carné, *La regla del juego* (*La Règle du jeu*, 1939), de Jean Renoir y *Monsieur Verdoux* (*Monsieur Verdoux*, 1947), de Charlie Chaplin, la película que más le apasionó e inspiró fue, sin lugar a dudas, *Ciudadano Kane*.

Los artículos de Bazin sobre Chaplin y Welles le convirtieron en jefe de filas de la joven crítica de la inmediata posguerra, esa joven crítica que, en aquella época, se expresaba todas las semanas en las páginas de *L'Écran français* y, con una periodicidad mensual, en *La Revue du cinéma*, una publicación que, tras veinte números, iba a desaparecer y renacer con los *Cahiers du cinéma*.

La admiración de Bazin por el hombre que las

revistas apodaban «el niño prodigio de Kenosha» no debió de decaer, ya que dedicó su primer libro a Orson Welles, que en cuatro semanas había rodado *Macbeth* en los Studios Republic, pero que, por entonces, en 1950, no acababa de ultimar su *Otelo*, iniciado hacía más de un año.

Aquél pequeño volumen que se abría con un soberbio prólogo de Jean Cocteau se agotó con gran rapidez y se convirtió en una publicación imposible de encontrar; en 1958, bajo los efectos del entusiasmo suscitado por *Sed de mal* y poco tiempo antes de su muerte, Bazin realizó una nueva versión de la obra, corregida y ampliada: ésta es la versión que les presentamos hoy.

En las Navidades de 1973, uno de los objetos que la gente de Hollywood solía regalar con mayor frecuencia era un cuadrito, enmarcado a la inglesa, con una tira de los Peanuts de Schultz, que se publicaba en *Los Angeles Times*. En los siete dibujos se veía lo siguiente:

1. Charlie Brown está viendo la televisión,
2. Lucy le pregunta: «What are you watching?»
3. Charlie Brown: «Citizen Kane».
4. Lucy: «I've seen it about ten times».
5. Charlie Brown: «This is the first time, I've never seen it».
6. Lucy sale de la habitación y suelta: «Rosebud was his sled».
7. Charlie Brown se retuerce de dolor: «AAUGH!!».

Si fuera necesario, este cómic demostraría la importancia cinematográfica y extracinematográfica de *Ciudadano Kane* en la vida cultural de dos generaciones.

Creo que no supone una exageración afirmar que, a partir de 1940, *Ciudadano Kane* o *La regla del juego*, de Jean Renoir, influyeron en todo lo que contaba en el mundo del cine, igual que *El nacimiento de una nación* (The Birth of a Nation,

1915), de Griffith, *Esposas frívolas* (Foolish Wives, 1922), de Eric Von Stroheim, y las películas en tres rollos de Charlie Chaplin transformaron y estimularon el cine mudo.

En la primera parte de su obra, Charlie Chaplin interpreta el personaje del hombre más pobre del mundo, y también el más oscuro. Para alimentarse, se ve obligado a robar la comida de un bebé o de un perro. En unos años, el éxito de sus películas convierte a Chaplin en el hombre más famoso del mundo y millonario en dólares. Como es lógico, esto le induce a ir abandonando de forma progresiva el personaje de vagabundo miserable. A partir de *El gran dictador* (The Great Dictator, 1940), Chaplin asume por completo su fama; tras considerar el papel de Cristo y, más tarde, el de Napoleón, desafía a Adolf Hitler que, como señala André Bazin, «se atrevió a robar el bigote de Charlot». A Hinkel-Hitler les sucederán Verdoux-Landru, el asesino de

mujeres más famoso del siglo XX {Orson Welles será quien proporcione a Chaplin la idea misma de la película), *Un rey en Nueva York* (A King in New York, 1957), con Chaplin contra la América de Mac Carthy, y por último, el diplomático Ogden Mears de *La condesa de Hong Kong* (A Countess from Hong Kong, 1967). Los que no hayan sentido la curiosidad de leer los relatos de viajes por el mundo de Chaplin, entre 1920 y 1935, y los que no hayan considerado necesario ver la película sustituyendo mentalmente a Marlon Brando por el propio Charles Chaplin no habrán sabido captar el aspecto autobiográfico de *La condesa de Hong Kong*.

Igual que los trabajos de Chaplin, la obra de Orson Welles es autobiográfica en lo más profundo y también gira en torno al tema principal de la creación artística: la búsqueda de la identidad.

La gran diferencia entre los dos hombres —y, por lo tanto, entre sus obras— radica en que Orson

Welles no sufrió la pobreza y, sobre todo, en que la fama precedió su entrada en el mundo cinematográfico, principalmente gracias a las repercusiones que tuvo la emisión del Mercury Theatre on the Air del 30 de octubre de 1938, dedicada a la adaptación de *La guerra de los mundos*, de H. G. Wells. Este acontecimiento radiofónico y el pánico que le sucedió, todo se ha contado mil veces, y no me detendré más en ello; aún así, me limitaré a señalar que la situación de Orson Welles, en vísperas del rodaje de *Ciudadano Kane*, resultaba paradójica y poco frecuente: en lugar de estar obligado a que le conocieran y le reconocieran. Orson Welles, que por entonces, sólo tenía veinticinco años de edad, se encontraba en la situación contraria: debía mantener una reputación que ya había adquirido proporciones inmensas.

Orson Welles, que trabajaba en Nueva York para el teatro y la radio, por todo tipo de razones

fáciles de imaginar, era más famoso que popular en todo Estados Unidos y sus andanzas suscitaban más curiosidad que simpatía. Desde su llegada a California, el mundo de Hollywood iba a alimentar, desde el principio, una hostilidad hacia él que, con los años, nunca llegó a desmentirse. Así que Orson Welles, en 1939, debía de saber muy bien que tenía la obligación de entregar no sólo *una buena película*, sino *LA* película, una obra que resumiera cuarenta años de cine al tiempo que defendiera posiciones contrarias a lo que se había hecho hasta el momento, un filme que fuera, a la vez, un balance y un programa, una declaración de guerra al cine tradicional y una declaración de amor al medio.

André Bazin está en lo cierto cuando escribe: «En definitiva, *Ciudadano Kane* y *El cuarto mandamiento* pueden reducirse a una tragedia de la infancia», puesto que, en efecto, se trata justamente de eso y está muy claro que las

emociones que sintió Welles en su juventud conforman la trama de *Ciudadano Kane*, a pesar de que, como afirma Pauline Kael, el coguionista Hermán J. Mankiewicz (que, en la película, aparece representado, en mayor o menor medida, por el personaje de Jedediah Leland, el crítico teatral, amigo de Kane en su época universitaria, interpretado por Joseph Cotten) le proporcionara el tema y el personaje.^[1]

Orson Welles logra sus momentos más brillantes contando historias familiares; el cine hollywoodiense de la época, sentimental y *boy scout*, abordaba esta temática con frecuencia, pero la visión familiar de Orson no se parece en nada a la de Louis B. Mayer. En la obra de Welles, los padres, los hijos, los tíos y tías, pertenecen al género abusivo y los personajes principales casi siempre padecen un trauma afectivo; por otra parte, sucede lo mismo en las novelas y en las obras teatrales de Jean Cocteau, donde vemos a

familias que se desgarran por amor, sin que el espectador pueda tomar partido a favor de uno u otro personaje, puesto que todos ellos actúan con nobleza. Antes de Welles, las películas de Hollywood apenas habían explorado este terreno de los conflictos adolescentes y las dos líneas de diálogo preferidas por estos filmes parecían ser: «Hijo, eres un buen chico» o «*Daddy*, eres el mejor padre del mundo».

Orson Welles no será exactamente un cineasta hollywoodiense, ni siquiera un cineasta americano, por la sencilla razón de que nunca fue exactamente un chico americano. Igual que Henry James, sacó provecho de una cultura cosmopolita y se permitirá ese privilegio que supone el inconveniente de no sentirse como en casa en ninguna parte: americano en Europa, europeo en América, siempre será, si no un hombre desgarrado, por lo menos un hombre compartido.

En su adolescencia, Orson Welles visitó con su

padre o su madre Europa, China, Jamaica. Su madre falleció durante uno de aquellos viajes, cuando Orson tenía ocho años, la edad en que al joven Charlie Foster Kane le arrancan de su madre: «¿Acaso no utiliza un trineo, cuyo recuerdo, tal vez inconsciente, le atormentará hasta la muerte, para golpear con rabia, en el principio de su vida, al banquero que le obliga a abandonar los juegos en la nieve y la protección materna, que le rapta en su infancia para convertirlo en el ciudadano Kane?» (André Bazin).

A los diez años de edad, Orson Welles se disfrazaba de Rey Lear en su habitación y, precisamente en 1932, debutará interpretando el papel de un anciano en *El judío Süß*, en Dublín. Un amigo de sus padres, el doctor Bernstein, que enseñó prestidigitación al niño y le regaló el tradicional teatro de marionetas, proporcionará numerosas anécdotas sobre la infancia de Orson Welles a los biógrafos, ese Bernstein al que

encontraremos de nuevo con el mismo nombre, interpretado de un modo magnífico por Everett Sloane, en *Ciudadano Kane*. Cuando el investigador Thompson trata de saber algo más de Kane, que acaba de morir, pregunta a Bernstein: «Después de todo, usted estuvo con él desde el principio...», y Bernstein contesta: «Desde antes del principio, joven. Y ahora, después del final».

Es interesante observar que su precocidad legendaria, aunque sólidamente asentada, obligó a Orson Welles a envejecer, a adoptar una voz prematuramente grave y, tal vez, incluso a pintarse arrugas falsas; sus padres le llevaban con ellos a todas partes y le dejaban participar en las conversaciones de los adultos; para que no se burlaran constantemente de aquel chiquillo que pronunciaba palabras de hombre, se vio obligado a *interpretar un papel*; así pues, podemos suponer que la necesidad precedió al gusto por la interpretación y, tal vez, incluso lo generó.

En su libro *The Fabulous Orson Welles*, Peter Noble cita un periódico de Wisconsin que dedica un artículo al Orson Welles niño: «Dibujante, actor, poeta, y sólo tiene diez años de edad». Me inclinaría a desconfiar de las anécdotas sobre la infancia de Orson Welles, puesto que todas suenan muy periodísticas y se copian unas a otras, al tiempo que se van amplificando al pasar de un libro a otro; a pesar de todo, aunque no todas son ciertas, sí resultan todas verosímiles a la luz de lo que conocemos del hombre en la actualidad.^[2]

En 1934, para un programa diario de la NBC, que se esforzaba por relatar la actualidad dramatizándola, Welles tuvo que encarnar la voz de Hitler y Mussolini, precisamente para el *Broadcast Match of Times*, que Welles transformará en noticiario en el primer rollo de *Ciudadano Kane*, a guisa de prólogo. El éxito de esa emisión propiciará que Orson Welles y todos sus colaboradores se trasladen de la NBC a la

cadena rival, la CBS; encontraremos una posible trasposición de ese traslado en *Ciudadano Kane*, cuando todo el equipo de periodistas, que el *Chronicle* tardó veinte años en formar, se incorpora al *Inquirer* de Kane.

Y ahora que hemos mencionado el traslado de equipo, resulta evidente que, en 1939, como la compañía del Mercury Theatre estaba formada por una decena de actores habituales que Orson Welles había reunido y a los que admiraba, la elaboración del *casting* para *Ciudadano Kane* precedió la confección del guión e, incluso, la determinó en gran medida, lo que confirió a la película una homogeneidad que, por entonces, no solía encontrarse en las producciones de las *major companies*. «La compañía del Mercury constituía una soberbia orquesta», declarará Bernard Herrmann, que era el músico del equipo y autor de las partituras de *Ciudadano Kane* y de *El cuarto mandamiento*. En 1935, John Houseman ofreció a

Orson Welles el papel protagonista de *Panick*, una obra de Archibald Mac Leish que narraba, en verso, el *crack* de Wall Street de 1933. Orson interpretaba el personaje de un banquero poderoso y deshonesto. Más tarde, interpretó a un joven idealista francés que se opone a una asamblea de fabricantes de armas en *Ten Million Ghosts*, cuya puesta en escena, según los testimonios de la época, anticipaba lo que iba a ser *Ciudadano Kane*.

No voy a proceder a enumerar los elementos autobiográficos de *Ciudadano Kane* para entrar en polémica con Pauline Kael, que considera a H. J. Mankiewicz^[3] como único autor del material literario de esta película. Al ser escritora, puedo entender su esfuerzo por situar en primera línea de la escena al coguionista Hermán J. Mankiewicz que, es verdad, ha caído en el olvido a este respecto, hasta tal punto que a ningún crítico europeo, ni norteamericano, que yo sepa, se le

ocurrió citar a *Ciudadano Kane* cuando Joseph L. Mankiewicz rodó *La condesa descalza* (The Barefoot Contessa, 1954), que narra las etapas en la carrera de una estrella de Hollywood con una construcción muy similar a *Ciudadano Kane*, y que incluye una gran escena de disputa-separación retomada y sustituida por dos testimonios que se completan en un intervalo de dos rollos. Añadamos a esto que es posible descubrir la influencia de *Ciudadano Kane* en un gran número de películas desde hace treinta y cinco años, y que la mejor de ellas probablemente sea *8 1/2* (Otto e mezzo, 1963) de Federico Fellini.

Salta a la vista que el considerable material visual y argumental] reunido en *Ciudadano Kane* habría justificado de sobras una película de tres horas y en este mundo hay unos cuantos que otorgamos más importancia a *Ciudadano Kane* que a *Lo que el viento se llevó* (Gone with the Wind, 1939). Ahora bien, *Ciudadano Kane* dura

exactamente una hora y cincuenta y nueve minutos, y el menor mérito de Orson Welles no es haber conseguido que tres litros de líquido cupieran en una botella de dos litros. Todo el problema (no, no *todo* el problema, aunque sí gran parte) del cineasta consiste en saber forcejear con la duración. En muchas películas, las escenas indicativas son demasiado largas, las escenas «privilegiadas» son demasiado cortas, lo que implica nivelarlo todo, dando como resultado una monotonía rítmica. Una vez más, constatamos que a Welles le ayudó su experiencia de narrador radiofónico, puesto que le enseñó a diferenciar con claridad las escenas informativas {que se reducen a unos *flashes* de cuatro a ocho segundos) de las auténticas escenas emotivas de tres a cuatro minutos.

En las películas habituales de Hollywood, un guión constituye un material literario que se lee como una obra teatral y que sólo está esperando la

llegada de un director para convertirse en película o, más exactamente, en lo que Hitchcock denomina, con un desprecio justificado, «fotografía de gente hablando». En este caso, en *Ciudadano Kane*, tenemos una película donde las voces cuentan igual que las palabras, un diálogo que deja hablar a todos los personajes al mismo tiempo como instrumentos de una partitura, con frases inacabadas como en la vida real. Este procedimiento antitradicional y, por lo demás, poco imitado después, ya que resulta difícil dominarlo a la perfección, culmina en la escena del «nido de amor», donde se enfrentan las dos actrices de la película, la mujer y la amante, el político Jim Gettys y el propio Kane.

Gracias a esta concepción casi musical del diálogo, *Ciudadano Kane* no «respira» igual que la mayoría de películas; evidentemente, el guión que surgió de la colaboración Mankiewicz-Welles, el *shooting-script*, no constituía en absoluto una

obra literaria, sino ya una primera puesta en escena. La dirección constituía una segunda puesta en escena y el montaje, una tercera. Erigir una estatua póstuma a Hermán J. Mankiewicz denota una gran generosidad por parte de Pauline Kael, pero ello no impide que el guión de *Ciudadano Kane* no sea, en modo alguno, un guión «de guionista», sino un *guión de director*.

Pauline Kael reprocha a Orson Welles haber asumido en solitario la paternidad de *Ciudadano Kane* durante tal o cual entrevista. No obstante, en los archivos de André Bazin, encontré un número del semanario *L'Écran français*, del 21 de septiembre de 1948, que publicó la primera entrevista a Welles realizada por el propio Bazin y Jean-Charles Tacchella, actualmente cineasta. Durante ese primer encuentro, grabado en el Festival de Venecia, donde Welles estaba presentando *Macbeth*, este último declara a Bazin: «Hemos escrito el guión de *Ciudadano Kane* entre

cuatro. Nada más hemos firmado Man-kiewicz y yo, pero hay que decir que Joseph Cotten y John Houseman también son autores de *Ciudadano Kane*».

En resumidas cuentas, siempre según Pauline Kael, Rosebud sería el único elemento cuya paternidad se niegan a reconocer Mankiewicz y Welles, puesto que cada uno declara que es obra del otro; se trataría (según Pauline Kael, Mankiewicz y Welles, y éste es el único punto que suscita la unanimidad de los tres) de un truco freudiano más bien barato, una especie de mancha en la película. Confieso que no comparto este punto de vista; ese Rosebud me parece tan bueno como el «¡Abrete Sésamo!» de Alí Baba. Desde luego, si nadie se apodera de él y extendemos el rumor «Parece que a Truffaut se le ocurrió lo de Rosebud», me comprometo a no desmentirlo.

Tratar de discernir las influencias que han conferido a una obra su forma definitiva no supone

rebajar su valor. En vísperas de comenzar una película, un cineasta se encuentra movilizado por su proyecto hasta tal punto que su atención se agudiza; todo lo que lee, todo lo que ve, todo lo que oye le proporciona material para reflexionar o crear y le parece que está relacionado con su proyecto.

Sin embargo, por lo que respecta a Orson Welles, su espíritu de contradicción resulta tan fuerte que las influencias tienden a manifestarse *a contrario* de modo más natural; es decir, sospecho que no vio las películas de los demás para inspirarse en ellas, ¡sino más bien para adoptar sistemáticamente la posición contraria!

Según una leyenda que circuló durante demasiado tiempo, parece ser que Orson Welles no vio ninguna película antes de empezar *Ciudadano Kane*.^[4] No obstante, en 1934, se encontraron los primeros metros de filme rodados bajo su dirección en Woodstock; ese pequeño

fragmento de película, *The Hearts of Age*, de cuatro minutos (nada más es un rodaje de uno o dos días) se exhibió en Los Ángeles. Como sucede a menudo en una primera película, presenciamos una sucesión de planos rodados sin afán de encadenamiento o de continuidad; todo el esfuerzo creativo se concentra en el maquillaje voluntariamente exagerado (Orson, que contaba con diecinueve años de edad, actúa con un cráneo postizo) y en las actitudes plásticas. No se trata de una película de vanguardia, sino de una parodia de la vanguardia (símbolos sexuales, acumulación de elementos macabros). Al verla, nos recuerda a Cari Dreyer, aunque Welles, cuestionado en la televisión francesa por esta película, explicó que la había rodado para burlarse de dos filmes de vanguardia que, por entonces, sólo podían verse en salas especializadas: *Un perro andaluz* (Un Chien andalou, 1929), de Luis Buñuel, y *La sangre de un poeta* (Le Sang d'un poete, 1933), de Jean

Cocteau; a esto añadía, con evidente sinceridad, que después cambió de opinión y que, en la actualidad, profesaba gran admiración por los dos cineastas.

Esta anécdota me interesa, porque ilustra una dualidad, una contradicción aún válida hoy, que es la causante de que, por ejemplo, cuando un periodista trata de halagar a Welles denigrando a Hollywood, Orson siempre se niegue a montar ese caballo demagógico. La dualidad radica en lo siguiente: Orson Welles es un poeta *a su pesar*, un poeta al que le gustaría ser prosista (de ahí su admiración por De Sica, Jean Renoir, Joseph Conrad, Karen Blixen, Marcel Pagnol, John Ford); dado que, antes de nada, tiene una concepción musical del cine, como tendré ocasión de demostrar en más ocasiones, se vio inducido a hacer películas diferentes de los aspectos que le agradaban en el cine de los demás. Ciertamente, Orson Welles sentía una hostilidad sincera hacia

Cocteau, Buñuel, Eisenstein, puesto que, si bien es un poeta como ellos, tiene una idea diferente de la poesía cinematográfica. Orson Welles, que no sólo llegó al cine a través del teatro, sino también a través de la radio, nunca consideró la película como un objeto plástico (al contrario de Eisenstein o Dreyer), sino como una duración, algo que se va escapando y, además, es el autor de la definición de la película como «a ribbon of dreams».

Su experiencia como hombre de radio le enseñó a no dejar nunca reposar una película, a organizar transiciones sonoras de una escena a otra, a servirse de la música como personaje, para crear intriga o favorecer la atención, a jugar con el volumen de las voces por lo menos tanto como con las palabras y, por este motivo (con independencia del gran placer visual que nos procuran), las películas de Orson Welles también constituyen maravillosas emisiones radiofónicas; podemos comprobarlo grabándolas en cintas de casete. Una

compañía norteamericana ha editado, no hace mucho, la banda sonora original de *Ciudadano Kane* en dos discos, con gran éxito.^[5]

Volvamos a la cuestión de las influencias. Orson Welles nunca trató de disimular los elementos que le aportó el visionado de otras películas; en particular, *La diligencia* (Stagecoach, 1939), de John Ford, que afirma haber visto innumerables veces antes de rodar *Ciudadano Kane*.

En *La diligencia*, John Ford mostró los techos, de modo sistemático, cada vez que los personajes salían de la diligencia para entrar en una posada. A decir verdad, supongo que John Ford filmaba los techos para crear un contraste con los planos generales del trayecto de la diligencia, donde el cielo ocupaba irremediabilmente una amplia superficie de la pantalla.

La utilización de los techos en *Ciudadano Kane* es bien diferente, como explica André Bazin:

«La persistencia del contrapicado en *Ciudadano Kane* ocasiona que, enseguida, dejemos de tener una concepción clara de la técnica, incluso aunque continuemos bajo su influencia. Por lo tanto, resulta mucho más verosímil que el procedimiento se corresponda con una intención estética precisa: imponemos una determinada visión del drama. Una visión que podríamos calificar de “infernial” , puesto que la mirada de abajo arriba parece proceder de la tierra; en cambio, los techos, al vetar cualquier escapada por el decorado, completan la fatalidad de esta maldición».

La explicación que ofrece Bazin de los techos de Orson Welles resulta atractiva y juiciosa; con todo, le añadiría esta hipótesis: el ángulo favorito de Orson Welles le induce a situar la cámara en el suelo, pero, al mismo tiempo, ¿acaso esto no le obliga a presentarnos a sus protagonistas tal y como los veríamos en el teatro si estuviéramos sentados en las diez primeras filas del patio de

butacas? Antes que Orson Welles, directores de todo tipo rodaron películas donde no solamente ocultaban los techos de los decorados, sino que ni siquiera se planteaban si era preciso enseñarlos. Como procedía del teatro (y de la radio), Orson Welles, «inesperado» cineasta, empezó a preguntarse con toda naturalidad acerca de las diferencias y de los puntos comunes entre los diferentes medios. El uso del contrapicado (que aporta el punto de vista del espectador que está en el patio de butacas o del director teatral que dirige los ensayos desde la sala) implicará forzosamente el empleo de objetivos cortos {que posibilitan una visión más amplia), puesto que utilizar cualquier otro objetivo desde ese ángulo sólo habría tenido como consecuencia la eliminación de las nociones de relieve y de espacio.

Así pues, es posible imaginar que el estado anímico de Orson Welles al abordar el cine podría resumirse de la siguiente manera: voy a hacer una

película que tendrá todas las ventajas de la radio y del teatro sin sus inconvenientes; gracias a esto, mi película no se parecerá a ninguna de las que se han hecho hasta el momento. Ponía orgullo en el proyecto, pero ¿acaso el autor de *El desprecio* (Le Mépris, 1963) no dice por boca de uno de sus personajes: «Cuando haces cine, hay que ser orgulloso»?

Antes de abandonar a regañadientes *Ciudadano Kane*, me gustaría añadir que si debemos reconocer a William Randolph Hearst o Howard Hugues tras el personaje de Charlie Foster Kane, o incluso a Basil Zaharoff detrás de Gregory Arkadin, a la gente le da igual, o debiera de darle igual. Volviendo de San Francisco en coche, me enseñaron de pasada el San Simeón de Hearst y me propusieron visitarlo; rehusé, porque lo que me interesa no es San Simeón, sino Xanadú, no el de verdad, sino en la película. Las fuentes autobiográficas ya resultan más interesantes que

las biográficas, aunque expliquen el *porqué* y no el *cómo* y, de todas formas, no constituyen lo esencial. Todos conocemos cineastas autobiográficos cuyo trabajo no interesa a nadie. La única manera de hablar de Orson Welles es enumerar los puntos brillantes de sus películas, una tarea apasionante que una veintena de volúmenes aún no ha concluido. Los excelentes trabajos de Roy Fowler, Peter Noble, Ronald Gottesman, Charles Higham, Peter Cowie, André Bazin, Maurice Bessym, Joseph Mac Bride, Pauline Kael, Bob Thomas, Peter Bogdanovich, Thomas Naremore o Richard France, constituyen un haz de proyectores que iluminan al artista desde todos los ángulos y le acosan, ¡igual que el pobre Tony Camonte acorralado tras la ventana blindada de su guarida al final de *Scarface, el terror del hampa* (Scarface, 1932)!

Tras *Ciudadano Kane*, Orson Welles aborda *El cuarto mandamiento*, basada en una novela de

Booth Tarkington. Contrariamente a lo que se ha escrito en alguna ocasión, se trata de una novela maravillosa y, al leerla, uno se percata de que la adaptación de Welles (que sentía el libro de un modo muy íntimo, al haberlo adaptado ya para su programa de radio) es más bien fiel, teniendo en cuenta el trabajo de síntesis, indispensable si uno adapta una historia que se prolonga mucho en el tiempo. En mi opinión, el mejor cambio de Welles reside en la eliminación del personaje de Fred Kinney, un *boyfriend* de Lucy, la hija de Eugene Morgan (Joseph Cotten). Efectivamente, en la novela, la rivalidad entre George Minafer Amberson y Fred Kinney restaba mucha fuerza al auténtico conflicto que se establece con mayor virulencia entre Tim Holt (George) y Joseph Cotten (Eugene), que quiere casarse con su madre, un conflicto puramente afectivo, donde Isabel Minafer Amberson (Dolores Costello) representa a Yocasta; es decir, el desafío edípico.^[6]

Cuando Orson Welles adapta un material literario ya existente, se esfuerza por dotar a los personajes de una nobleza adicional; se niega de modo manifiesto a mostrar comportamientos mezquinos en pantalla, sin duda porque la mezquindad es lo que más odia en este mundo; este rasgo también puede constituir uno de los numerosos aspectos de la gran influencia shakespeariana en su manera de ver y de mostrar.

Años después, Orson Welles se vuelve menos parco en confidencias personales y cuando, durante una entrevista en la televisión francesa, confesó a Jeanne Moureau que Booth Tarkington había sido amigo de sus padres y que el retrato de Eugene Morgan, pionero del automóvil, era el retrato de su propio padre, que había dedicado su vida a inventar cosas prácticas y anodinas, se confirmaron muchas de nuestras intuiciones; nadie discutirá que el joven Amberson, orgulloso y posesivo, es hermano gemelo del joven Charlie

Foster Kane. *Ciudadano Kane* nos muestra a Charlie con ocho años de edad y, después, salta directamente a los veinticinco; a este respecto, podríamos adelantar incluso que esta gran elipsis de la primera película queda completa, en la segunda, con la evolución del joven Amberson. «Ese muchacho necesita una lección y recibirá más de una» es una réplica frecuente en el diálogo de ambos filmes.^[7]

El cuarto mandamiento, una película a la que la RKO amputó cuarenta y tres minutos tras un preestreno decepcionante, es una obra maestra mutilada. No tuvo la repercusión de *Ciudadano Kane* e, incluso hoy en día, en cualquier cine, *El cuarto mandamiento* siempre tendrá la mitad de espectadores; aun así, cada vez que veo esta película me procura una emoción mayor. Creo que, al rodar *Ciudadano Kane*, Orson Welles se preocupó más por el medio, a diferencia de *El cuarto mandamiento*, donde parece apasionarse

más por los personajes. Si tuviéramos que confeccionar un catálogo del cine más sensible, *El cuarto mandamiento* debería ocupar un lugar destacado junto a las películas de Jean Vigo.

En 1942, llega el turno de *Estambul*, cuyos títulos de crédito nos muestran, por tercera y última vez, el hermoso grafismo de las producciones Mercury: grandes letras huecas de diseño clásico. Para el cinéfilo de hoy en día, el principal placer que procura la película radica en el reencuentro con Joseph Cotten, Ruth Warrick, Agnes Moorehead, Everett Sloane, sin olvidarnos de la resurrección de Richard Bennett, el actor de primera línea a quien habíamos dado por muerto frente a la chimenea tras la escena más hermosa de *El cuarto mandamiento*.

Igual que sucede en *El tercer hombre* (*The Third Man*, 1949), de Carol Reed, no hay duda de que algunas escenas de ejecución perfecta pueden atribuirse a Orson Welles; el resto, por desgracia,

es obra de Norman Foster, el director que aparece en los títulos de crédito.

Estambul no resulta del todo satisfactoria, pero contiene algunos momentos brillantes y más humor que el resto de las películas de Orson Welles, probablemente porque el tema de Eric Ambler no se prestaba a un desarrollo lírico, y también porque Welles tenía en mente de modo manifiesto dos películas inglesas de Hitchcock: *39 escalones* (*The 39 Steps*, 1935), de la que incluso había realizado una adaptación radiofónica, y *Alarma en el expreso* (*The Lady Vanishes*, 1938).

De todas las películas de Orson Welles, *The Stranger*, que tiene guión de Víctor Trivas, Anthony Weiler y John Huston, es la que provoca que resulte más fácil salir de la sala y contar la historia, e imagino que ello debe atribuirse a la influencia del productor Sam Spiegel, que por entonces firmaba como Sam P. Eagle, seguramente para indicar que tema intención de volar alto y

lejos. Es probable que el futuro productor de *El puente sobre el río Kwai* (The Bridge on the River Kwai, 1957) ya participara muy de cerca en la elaboración de los guiones e influyera en el sentido de las simplificaciones.

Esta película, que narra los últimos días de un criminal de guerra nazi refugiado en Connecticut, desde su matrimonio bajo una nueva identidad hasta su muerte una vez descubierto, aún muestra una clara influencia de un filme de Hitchcock: *ha sombra de una duda* (Shadow of a Doubt, 1943). El mismo retrato realista y cotidiano de una pequeña ciudad norteamericana, la misma sucesión de escenas plácidas, familiares y de familia, presentadas en contraste con el terrible secreto del personaje principal, la misma construcción sobre el principio del círculo que se va cerrando: ¡incluso encontramos al abogado de carrera empeñado en que la heroína fracase! A pesar de sus grandes cualidades, *The Stranger* no goza de

tanto prestigio, ni deslumbra tanto como otras películas de Orson Welles; tal vez al cineasta no le convenga la narración lineal y es posible que esto le incitara a sembrar la confusión en su siguiente película.

Cuando se estrenó, *La dama de Shangai* gozaba de gran crédito entre los cinéfilos de mi generación e incluso algunos de nosotros la situábamos al mismo nivel de *Ciudadano Kane*, posiblemente porque a los cinéfilos puros les gusta oponerse a la jerarquía de los géneros y demostrar que un *thriller* de «serie B» puede superar a un «tema importante».

Al adaptar una novela de Sherwood King, realmente floja esta vez, Orson Welles se las ingenió para salvarla película escena a escena transformando cada episodio en una obra efectista. La única razón de ser de *La dama de Shangai* es... el propio cine y, como Orson Welles está detrás de la cámara, eso ya es mucho decir, aunque

el espectador no experimente la misma emoción que sentía al ver *Ciudadano Kane* y *El cuarto mandamiento*.

Con los años, el elemento de la película que sigue pareciendo más sorprendente es la composición de los dos actores que encarnan a los «malos»: Everett Sloane, que interpreta al marido de Rita, el gran abogado Bannister que se apoya en dos bastones para caminar, y Glenn Anders que, en el papel de George Grisby, tiende una temible trampa al primer actor, inocente, cándido y enamorado: el propio Orson Welles.

Si vemos la película prestando atención a la información que proporciona la voz en *off*, nos percatamos de que el guión es mucho más sencillo de lo que parece: ¡toda la historia sucede en un recorrido marítimo que va de Nueva York a San Francisco pasando por las Islas del Caribe, con escala en Aca-pulco! La redacción del guión es muy profesional: cada escena finaliza con un *gag*

visual o sonoro, y la acción nunca descansa.

Desde una perspectiva visual, es una película soberbia y apruebo a Bazin cuando afirma: «Ni que sólo fuera por haber dirigido *Ciudadano Kane*, *El cuarto mandamiento* y *La dama de Shangai*, Orson Welles se merece figurar en uno de los medallones más grandes del arco de *triunfo* ideal de la historia cinematográfica».

Orson Welles dirigió *La dama de Shangai* para demostrar a la gente de Hollywood que era capaz de hacer una película *normal*, no obstante, les demostró lo contrario ¡y primero se lo demostró a sí mismo! La película fue un fracaso comercial. Como a la Columbia no le satisfizo, el filme quedó aparcado para que se estrenara después de *Gilda* (1946), de Charles Vidor, considerada, con toda la razón, un vehículo más adecuado para Rita Hayworth. Por eso suponemos que, de algún modo, al proponer el proyecto de un *Macbeth* rodado en menos de treinta días, Welles

estaba decidiéndose a asumir su condición de director de vanguardia.

De este modo, *Macbeth*, una película con la que recupera la libertad, la sencillez y el genio intactos, inaugura la trilogía shakespeariana de Orson. Jean Cocteau es la persona que mejor ha hablado de esta película: «El *Macbeth* de Orson Welles posee una fuerza salvaje y desbocada. Los protagonistas del drama, tocados con cuernos y coronas de cartón, vestidos con pieles de animales como los primeros automovilistas, se mueven por los pasillos de una especie de metropolitano de ensueño...».

La idea de cuento, de fábula, se ajusta especialmente bien a la noción de universo cerrado: para conservar el encanto y el estilo del universo cerrado, es importante renunciar a los exteriores reales, al cielo auténtico, al sol, a todos los elementos naturales y eternos que sonarían como acordes desafinados en la orquesta, como

incongruencias documentales y antificción. En cambio, todos los elementos del decorado que teatralizan nuestra vida cotidiana son bienvenidos: puertas, ventanas, techos y, sobre todo, los marcos de puertas y ventanas, puesto que vienen a reforzar de modo visual el «Había una vez...».

En *Macbeth*, funciona perfectamente este principio del universo cerrado; la humedad artificial que rezuman las lonas que imitan a rocas, los cascos y las armas están tallados en un hierro viejo primitivo y bárbaro, la máquina de humo suelta una niebla que exagera la luz: en esta película, todo es salvaje y la perspectiva claustrofóbica constituye uno de sus puntos fuertes.

De igual modo, en *Macbeth*, Orson Welles lleva lo más lejos posible un estilo de interpretación que, sin lugar a dudas, procede de sus puestas en escena shakespearianas sobre el escenario y que va introduciendo en sus películas de forma progresiva, sobre todo en *The Stranger* y

en *La dama de Shanghai*. El personaje que interpreta debe caminar hacia la cámara, pero no por el eje, debe moverse como un cangrejo, mirando hacia el otro lado; la mirada no se dirige casi nunca a los ojos del compañero, sino por encima de su cabeza, como si el héroe de Welles sólo pudiera dialogar con las nubes. La expresión de la mirada también resulta muy particular, se trata de una apariencia distraída a la par que melancólica, dolorosamente preocupada, que sugiere pensamientos secretos que vienen a sumarse a las palabras pronunciadas. Este estilo interpretativo, levemente alucinado, único en el mundo, posee una fuerza poética sin parangón. Estamos tan acostumbrados a considerar que Welles tiene una personalidad fuerte que, a menudo, nos olvidamos de que se trata de un actor prodigioso.

Más tarde, cuando Orson Welles deje de interpretar papeles protagonistas, deberá insuflar

(no encuentro otra palabra) este tipo de interpretación a otros actores: Charlton Heston en *Sed de mal*, Anthony Perkins en *El proceso*.

Welles relató en sus entrevistas de qué modo rodó *Otelo*, en lugares remotos a miles de kilómetros, improvisando los decorados y el vestuario, utilizando cinco o seis películas de sensibilidad diferente, filmando por la espalda a los suplentes encapuchados que sustituían a los actores mientras éstos participaban en otros rodajes. Había que ser el gran técnico que ya era en sus comienzos para salir bien parado y no cabe duda de que Welles se apasionó por esta fase del trabajo precisamente cuando montaba esta película, que suma cerca de 2.000 planos (*Ciudadano Kane* sólo requirió 562 y *El cuarto mandamiento*, seguramente menos de la mitad). Orson Welles siempre fue un director musical, pero antes de *Otelo* componía la música *en el interior* de los planos; en cambio, a partir de

Otelo, compondrá la música en la mesa de montaje, es decir, *entre* los planos. Si *Otelo* es una película tan parcelada, es porque las transiciones entre planos se realizan bien en *raccords* de movimiento, bien en puntos de inflexión del texto, o bien en modulaciones de voz o de miradas.

El primer plano largo de la película sólo se produce cuando Vago, que va caminando junto a Otelo, empieza a sembrar la duda en su interior. La cámara les precede en un *travelling* muy largo por todas las murallas. En el papel de Yago, Michéal Mac Liammóir resulta notable y, por la generosa manera con que Orson Welles lo destaca con respecto a la cámara y a sí mismo, apreciamos bien toda la admiración, el reconocimiento y el respeto que debía de profesar por el gran actor irlandés, que le había permitido debutar en el Cate Theater de Dublín en 1931 y que había aceptado fingir que ese joven debutante norteamericano, que tenía dieciséis años y afirmaba tener veinticinco,

era un gran actor de Nueva York.

Si *Otelo* no despertó suficiente admiración en su estreno es porque, al dar la espalda al estilo solemne tipo Eisenstein o al estilo académico y afectado tipo Laurence Olivier, al tratar de no caer en el «género noble», Orson Welles buscó hacer una película *viva y no* tanto una obra maestra. Me parece que, al rodar *Otelo* como *thriller*, es decir, al vincularlo a un género popular, Welles se acerca más a Shakespeare. No me pasa por alto que esta última frase podría suponer mi expulsión del aeropuerto de Londres, pero a pesar de todo, el propio Orson Welles declaró en aquella época: «La famosa tradición shakespeariana, que tan a menudo se invoca, no es tanto un dogma como una leyenda. De hecho, no se trata de una tradición en absoluto: con más frecuencia se trata de una simple acumulación de malas costumbres».

¡Primacía del montaje! Una vez más encontraremos a Orson Welles bajo este signo en

Mister Arkadin, una de mis películas favoritas, posiblemente porque Welles emplea en ella todos sus recursos. Cuando la rodaba, con unos medios míseros, Welles hacía cine después de quince años y en esta película se entrega a una especie de recapitulación de su obra.

Por medio de *Ciudadano Kane*, Orson Welles descubre lo que es la vejez; con *Mister Arkadin*, la experimenta y esto crea la emoción, no sólo cuando observamos el personaje de Arkadin, sino también el de Jacob Zouk, interpretado de un modo magnífico por Akim Tamiroff; igualmente magníficos están Michael Redgrave, la mujer-niña Paola Mori, Frederic O'Brady, Mischa Auer, Patricia Medina y Katina Paxinou que, en el papel de Sophie, representa a la perfección el papel de una baronesa ya admirada por Welles, la baronesa Karen von Blixen-Finecke, alias Isak Dinesen, genial escritora danesa de quien, tiempo después, adaptará *Una historia inmortal*. Toda la vida de

Orson Welles se desarrolló bajo el signo de los encuentros y las coincidencias, y no les sorprenda saber que la propia Karen Blixen, al principio de su novela *Las vengadoras angelicales*, escrita en Dinamarca en 1943, cita los primeros versos de unos poemas de Coleridge que también fueron objeto de paráfrasis al principio de *Ciudadano Kane*, dirigida por Orson Welles cuatro años antes:

«Legendary was the Xanadu where Kubla
Khan decreed

His stately pleasure dome:

Where twice five miles of fertile ground

With walls and towers were girdled round».

Nada de palacios fabulosos para Gregory Arkadin, pero el personaje es realmente mágico; parece capaz de encontrarse al mismo tiempo en Munich, en México, en Estambul; los testigos de su pasado van muriendo uno tras otro, a miles de

kilómetros de distancia, a medida que el joven Von Stratten, contratado por el propio Arkadin para las investigaciones, los va localizando. Las oposiciones y diferencias de decorados, lugares, comportamientos, personalidades, maneras de morir, responden al principio de *enumeración* que gobierna la composición de la mayoría de los cuentos de hadas. Se sabía que Orson Welles era el cineasta de la ambigüedad y aquí lo tenemos convertido en el cineasta de la ubicuidad, en la película donde, igual que el ogro de Charles Perrault, se calza las botas de siete leguas. Cuando, en una escena situada en un aeropuerto, al estar el avión completo, Gregory Arkadin ofrece a voces diez mil dólares al viajero que le ceda un billete, nos encontramos con una bella imagen equivalente a la petición de Ricardo III: «¡Mi reino por un caballo!». Gracias a Welles, Shakespeare se encuentra como en casa en un aeropuerto. Se han dirigido muchas películas

supuestamente «internacionales», pero únicamente los filmes de Orson Welles lo son de veras, me refiero en su esencia.

El nombre de Arkadin es tan bello que, durante mucho tiempo, me pregunté por su procedencia, hasta que un día asistí a una representación de *La gaviota*, de Chéjov, donde el personaje de la actriz se llama Irina Arkadina.

Cuando el uso del vídeo se generalice y podamos ver en casa las películas que nos gusten, quien posea una copia de *Mister Arkadin* será un *lucky man*.

Llegamos ahora a *Sed de mal*, donde Orson Welles envejece y se afea como si quisiera demostrar por la exageración que, de una vez por todas, ha renunciado a interpretar papeles de jóvenes protagonistas; él, que, en aquel momento, en 1957, sólo tiene cuarenta y dos años de edad.

André Bazin, a quien tanto le gustó Orson Welles y que tan bien lo entendió, falleció pocos

meses después de ver *Sed de mal*. A pesar de todo, observen cómo la descripción del inspector Quinlan que ofrece Bazin podría aplicarse a la creación que Orson hará de Falstaff: «Antiguo alcohólico que come bombones para no caer en la tentación del *whisky*, feo, obeso, el arcángel no es más que un pobre diablo y su genio irrisorio se aplica a la menos noble de las tareas». A la inversa, al describir *Macheth* y *Otelo*, Bazin parece analizar *Sed de mal*. «Que no nos sorprenda que las dos películas shakspearianas de Welles sean precisamente las tragedias que más se ajustan a la doble temática de *La bella y la bestia*, ni tampoco que su adaptación defienda la inocencia de Macbeth, la piedad de Otelo. No tanto la grandeza en el mal (a pesar de que la grandeza se encuentre en él), sino la inocencia en el pecado, la falta o el crimen».

A pesar de que Orson Welles se vuelve torpe y viejo a capricho en *Sed de mal*, su cámara

caracolea con la fogosidad de un joven. Todos los planos de esa película revelan su amor por el cine y el placer que le procura hacer cine.

En muchas películas de Hollywood, oímos una enorme música de Tiomkin o de Max Steiner que se agita y alza el vuelo, adherida a unas imágenes desesperadamente fijas y estáticas. En *Sed de mal*, presenciamos el fenómeno contrario: las imágenes de Welles son las que cantan y alzan el vuelo, mientras que la partitura de Henry Mancini permanece clavada al suelo, tal vez por culpa de una mezcla sonora trivial, realizada en ausencia del director.

En los años que siguieron al estreno de *Sed de mal*, a menudo se pondrá de manifiesto la influencia que ejerció esta película; por ejemplo, en *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971), de Stanley Kubrick.

Para concluir, me parece que *Sed de mal* confirma una idea que quedará corroborada si se

revisa *El sueño eterno* (The Big Sleep, 1946), *El beso mortal* (Kiss Me Deadly, 1955) y *Psicosis* (Psycho, 1960). El *thriller* más común, si lo rueda un director inspirado, puede convertirse en el más conmovedor *fairy tale* «Todo gran arte es abstracto», decía Jean Renoir.

Lo confieso, no soy admirador de *El proceso*, que Orson Welles dirigió por encargo, como otras muchas películas tuyas, pero quizá con un respeto paralizador, puesto que esta vez ya no se trataba de un *thriller* que debía magnificar, sino de una obra maestra de la literatura mundial: *El proceso*, de Franz Kafka. Muchas veces, y a pesar de la disolución del Mercury Theater después de *El cuarto mandamiento*, Orson Welles abordó su trabajo cinematográfico con el mismo ánimo que el director de una compañía teatral: «Este año vamos a montar un Shakespeare», Aquel año, 1962, fue un Kafka. La película es más lujosa que el resto de filmes dirigidos por Orson Welles en mucho

tiempo; en todo caso, por lo que se refiere al gigantismo de los decorados y a la abundancia de extras. Las dos explicaciones que daría a mi decepción (aun habiendo notado que, por lo general, la crítica francesa fue excelente) son que tal vez Welles, que se encuentra tan a gusto filmando el poder, el orgullo, la dominación, no esté tan bien dotado para mostrar a sus contrarios: la debilidad, la humildad, la sumisión. Desde la adolescencia, su corpulencia, su estatura, le obligaron a interpretar papeles de envergadura con toda naturalidad. En sus películas, casi nunca le vemos comer o conducir un coche (con excepción de *La dama de Shanghai*). Muchas veces le vemos levantándose; muy pocas, sentándose. Ese personaje prestigioso requiere una puesta en escena prestigiosa; en el juego clásico del plano-contraplano, no nos imaginamos a Greta Garbo filmada en el típico contraplano.

Orson Welles es *bigger than life* Kafka es

smaller than life. Por eso, aunque esté filmado desde los mismos ángulos que Gregory Arkadin o Charles Foster Kane, con la cámara a ras de suelo, el protagonista de Kafka, interpretado por Anthony Perkins, apenas nos conmueve y permanece alejado de nosotros. Ya lo dijo Jean Cocteau: «El poeta es un pájaro que debe cantar en su árbol genealógico». He visto varias veces *El proceso* y, a fuerza de esperar con impaciencia cada aparición de Akim Tamíroff, he llegado a pensar que la película habría resultado *kafkiana* y emocionante si todo el reparto hubiera estado compuesto por actores judíos de la Europa central.

Pero el punto fuerte de *El proceso*, una vez más, es el montaje. En esta época, Welles declara categóricamente: «Para mí, el montaje no es uno de los aspectos del cine, es *el* aspecto». Hitchcock y Robert Bresson dirían o dicen lo mismo, aunque, en la intención y en la ejecución, sus ideas difieran mucho. Para pulir el montaje a su gusto, Orson

Welles entregó la copia de *El proceso* con cinco meses de retraso, ya que es un cineasta más crítico de Jo que pensábamos. Cuando rueda, rebosa instinto, impulso, ímpetu, pero después, como si juzgara con severidad sus arrebatos, se critica sin piedad en la mesa de montaje; esto me indujo a escribir hace ya mucho tiempo: «Las películas de Orson Welles están rodadas por un exhibicionista y montadas por un censor».

Por mi parte, al haber interpretado el papel de censor y sugerido que, posiblemente, el director de *El proceso* fuera Elmyr de Hory, no me extenderé más en esta película, un filme que tal vez a Bazin le hubiera gustado y donde, sin duda, él habría sabido ver momentos brillantes que a mí me han pasado por alto.

Campanadas a medianoche no es una obra teatral de Shakespeare, sino un guión de Orson Welles, elaborado a partir de cuatro obras de su autor favorito. Ya en 1936, Orson Welles había

confeccionado, para la escena, una adaptación de cuatro obras (entre ellas, *Enrique IV* y *Ricardo III*, que encontramos de nuevo aquí) que tituló *Los cinco reyes*. Parece ser que el espectáculo fracasó; en cambio, aquí, en *Campanadas a medianoche*, todo funciona a las mil maravillas, gracias a la idea de centrar la acción en el personaje de Falstaff, interpretado de modo soberbio por Orson Welles. Durante la guerra, al ver la película de Marcel Pagnol *El pan y el perdón* (La Femme du boulanger, 1938), Orson Welles declaró: «Raimu es el mejor actor del mundo», y vuelvo a recordar esta película cuando veo ese Falstaff a quien Welles imprimió una humanidad propia de Pagnol. Alrededor de Welles-Falstaff, muchos grandes actores dan lo mejor de sí mismos: Jeanne Moreau, Keith Baxter, Margaret Rutherford, Fernando Rey, John Gielgud, Walter Chiari; encontramos aquí un reparto tan armónico como el de *Mister Arkadin*, una extraordinaria fotografía

en blanco y negro de Edmond Richard, una manipulación de la cámara y el sonido que roza lo sublime.

A la película siguiente, le haría un único reproche: su brevedad. Efectivamente, *Una historia inmortal* sólo dura cincuenta minutos y, por culpa de este hecho, ha tenido una trayectoria de película marginal, aunque se trata de una bella historia que habría podido conmover a un público normal. En la obra puritana, o en todo caso muy casta, de Orson Welles, *Una historia inmortal* nos ofrece el primer desnudo femenino, de Jeanne Moureau, ¡al servicio de una especie de cuento árabe escrito por una danesa y que se desarrolla en China!

Lo que siempre interesó a Orson Welles no es la psicología, no son los *thrillers*, no son las películas de amor y aventuras como se han hecho desde que existe el cine: lo que le interesa son las historias en forma de cuento, en forma de fábula,

las alegorías; Orson Welles, cuyas películas empiezan todas con «Érase una vez...», sería el director ideal para *Las mil y una noches*.

Una historia inmortal es, a la vez, una historia y la puesta en escena de una historia, ya que Clay (Orson Welles), un rico comerciante de Macao, debe financiarla realización en la vida real de una breve y apasionada historia de amor que los marineros acostumbran a contarse como si hubiera sucedido a alguno de ellos. Es la historia de un hombre rico y viejo que, para tener un niño, ofrece cinco guineas a un marinero para que pase una noche de amor con su mujer. Cuando escucha la historia por boca de su secretaria Elishama, Clay desea que suceda en la realidad y contrata los servicios de una prostituta, Virginie (Jeanne Moreau), y de un marinero para emparejarlos en el intervalo de unas horas. Al día siguiente de Ja noche de amor, que ha sido espléndida e intensa «como un temblor de tierra», Clay muere en su

sillón.

En este filme, nos encontramos ante el «Érase una vez...» elevado al cuadrado y la película, realizada con escasos medios, es una de las más ardientes de su autor. Todos los personajes resultan simpáticos y conmovedores. La historia, que se basa en la fortuna de Clay y el poder que ésta le otorga, gira en torno a la habitual relación de fuerzas, pero como todos los protagonistas resultan consistentes y están colmados desde un punto de vista emocional, el cuento desprende una sensación de dulzura melancólica o, de modo más preciso, de felicidad triste. Welles y Jeanne Moreau están maravillosos en el filme y la imagen del marinero, recién contratado por Clay, corriendo detrás del taxi resulta inolvidable.

Orson Welles, al relevar a François Reichenbach, que había llevado a cabo un reportaje sobre el famoso falsificador Elmyr de Hory, residente en Ibiza hasta que se suicidó en

1977, y a quien Clifford Irving había dedicado un libro antes de hacerse famoso, a su vez, por su falsa biografía de Howard Hughes, elaboró, en *Fraude*, una de sus películas donde el montaje es el rey y la forma de pseudorreportaje sirve para vehicular la poesía. Seguramente Orson Welles pasó más de mil horas frente a la montadora para conseguir que cantaran al unísono más de un millar de planos rodados en un tiempo bastante más reducido.

En una de las escenas finales de la película aparece Picasso mirando cómo deambula la bella Oja Palinkas. Todos los planos de la joven son reales y la muestran en movimiento, caminando por las calles; en ocasiones, la vemos a través de las hojas horizontales de una persiana gris. ¿Es Picasso el que está observando a la bella actriz húngara? Sí y no, puesto que Orson Welles, diabólico, filmó fotos de Picasso, unos retratos donde los ojos del gran pintor están bien abiertos y

se dirigen con toda claridad hacia la derecha, hacia la izquierda o miran directamente al objetivo. En ocasiones, las hojas de la persiana se encuentran frente al rostro de Picasso y, entonces, parece que está mirando a la bella Oja de modo clandestino, como un *voyeur*. Esta escena constituye una soberbia demostración de las posibilidades del montaje, considerado como una broma: éste es todo el tema de una película cuyo tono bromista nos aleja de Shakespeare para acercarnos a Sacha Guitry. *Fraude* (cuyo auténtico propósito oculto sea, posiblemente, una respuesta de Welles a la polémica desatada por Pauline Kael) hubiera podido titularse en Francia *La Romance des triebeurs...*

Mientras estoy escribiendo estas líneas, en julio de 1978, Orson Welles ha dirigido quince películas, de las cuales doce se expusieron al gran público. ¿Qué sucede con las otras tres?

Welles ha dejado inacabada *Don Quijote* por

voluntad propia; el rodaje de la película comenzó hace más de veinte años y el propio director la grabó y fotografió casi por todas partes del mundo, tal vez en 16 mm, o tal vez en 35 mm (también es posible que alternara ambos formatos). El filme está interpretado por el propio Welles, en el papel de sí mismo, por la joven Patty Mac Cormack (que quizás ha sido madre de familia en este intervalo de tiempo) y, sobre todo, por Akím Tamiroff, que falleció hace unos años, presumiblemente sin haber concluido su papel. La razón que ofrece Orson Welles para explicar la inconclusión de la película es la necesidad de rodar, para la escena final, la explosión de la bomba H, que destruirá el mundo por completo, a excepción de Don Quijote y Sancho Panza. Con los años, ha nacido una leyenda tan grande en torno a esta película que no sorprendería que Welles prefiriera ser su único espectador. Además, cansado de que le pregunten por ella tan a menudo, Welles ha decidido que la

titulará: «¿Cuándo terminará *Don Quijote*?».

Dead Reckoning está basada en un *thriller* de serie negra. Welles la dirigió en 1967, en Yugoslavia, y él mismo la financió gracias a la fabulosa retribución que había recibido por intervenir en una gran película patriótica yugoslava. En el reparto, se incluyen: Jeanne Moreau, Laurence Harvey (que ha fallecido no hace mucho, poco después de terminar el doblaje de su papel), el propio Orson Welles y Oja Palinkas, que volveremos a ver en posteriores filmes de Welles. Se trata de una buena novela de Charles Williams, una aventura policíaca que lleva a escena a los pasajeros de dos barcos. El filme se rodó con un equipo muy reducido; el propio Welles sostenía la cámara (excepto cuando actuaba) y Jeanne Moreau, además de su papel, asumió las tareas de *script-girl*. El argumento que esgrime Welles para no exhibir la película es la ausencia del plano final: la explosión de uno de

los barcos en alta mar. Personalmente, ¡deseo que Orson Welles consiga rodar un plano de explosión tan grandioso que también lo juzgue digno de servir como final para *Don Quijote*!

Como podemos ver, la obra reciente de Orson Welles puede parecer una reflexión sobre el cine. Clay, en *Una historia inmortal*, se compra la puesta en escena de una historia que le gusta y muere por ella. La investigación de *Fraude* demuestra que un *montador de primera* debe ser un *mentiroso de primera* y era lógico que Welles llegara a hablar directamente de cine en una película.

En efecto, resulta que la nueva película de Welles, *The other side of the wind*, cuyo rodaje está ultimando mientras escribo estas líneas, cuenta la historia de un viejo director de Hollywood que está rodando, o acaba de rodar, su última película. La filmación empezó en el verano de 1970; después, Welles la suspendió y la retomó

varias veces, con arreglo al método inaugurado en *Otelo*. Orson Welles, que no deseaba que le identificaran con el protagonista, dudó bastante antes de escoger un actor para el papel del director Hannaford: así que rodaba las escenas con amplios «recortes» y reservaba para más tarde los planos de Hannaford. En la primavera de 1974, decidió confiar el papel de Hannaford a su colega John Huston.

Así pues, no habría que ver esta película como un adiós al cine, el equivalente de lo que fue *El testamento de Orfeo* (*Le Testament d'Orphée*, 1960) para Jean Cocteau, a no ser que consideremos que, en la obra de Orson Welles, una de cada cuatro películas tiene un aire testamentario, empezando por *Ciudadano Kane* y siguiendo con *Mister Arkadin* y *Don Quijote*; no pasa desapercibido el gusto de Welles por las biografías, los balances de la existencia, las inmersiones en el pasado. Es fácil prever que

tendrá mucho que decir acerca de Hollywood, los *fans* de las películas, los biógrafos, los reporteros... Incluso creo saber que, durante la película, Hannaford ironiza acerca del número de libros que le han dedicado, más elevado que el número de películas que va dirigido. En otro momento, en una bella frase del diálogo, un personaje dice: «Did you know they had dissolved in Shakespeare?».

En mi opinión, todas las dificultades de taquilla con las que se enfrentó Orson Welles y que, ciertamente, frenaron su impulso creador, son consecuencia de que es un cineasta-poeta. Los financieros de Hollywood (y, para ser justo, el público del mundo entero) admiten la prosa elegante (John Ford, Howard Hawks) o incluso la prosa poética (Hitchcock, Román Polanski), pero es mucho más difícil que admitan la poesía pura, la fábula, la alegoría, el cuento de hadas. No tiene sentido felicitar a Orson Welles por haberse

mantenido fiel a sí mismo y por no haber hecho concesiones, puesto que, aun queriendo, no hubiera podido actuar de otro modo. Cada vez que dice «¡Acción!», transforma la vil realidad en poesía.

Con todo, Orson Welles ha rodado películas con la mano derecha (*Ciudadano Kane*, *El cuarto mandamiento*, las tres de Shakespeare, *Una historia inmortal*, *The other side of the wind*) y películas con la mano izquierda: los *thrillers*. En los filmes de la mano derecha siempre hay nieve; en los de la mano izquierda, llamaradas; pero todos constituyen lo que Cocteau denomina «poesía de cinematógrafo».

En mi opinión, el auténtico drama de Orson Welles radica en haber pasado las tardes desde hace treinta años con productores omnipotentes que le regalaban puros, pero que no le habrían confiado cien metros de película por impresionar.

Ellos son los que le contrataron treinta veces, tal vez más, para interpretar papeles de unos días,

donde le «dirigían» (¡!) unos directores con un talento diez veces inferior al suyo.

Por otra parte, sabemos que David Lean disfrutó de diez meses de rodaje para hacer *Doctor Zhivago* (Doctor Zhivago, 1965), y que Welles rodó *Sed de mal* ¡en cinco semanas!

Si consideramos las cosas desde este ángulo, convendremos en que se vio obligado a forjarse una fuerte filosofía personal para no expresar jamás una queja en público, una palabra desagradable, un pensamiento agrio, una frase amarga.

En la idea que tiene el mundo del cine de Orson Welles, hay un lado «fuera de concurso», un aspecto «fuera de competición», *outsider*, que, en algunas ocasiones, debió de convenir y ayudar al cineasta en su creación, mientras que, en otras, debió de molestarle y herirle. Esto puede explicar su famoso *reluctant release*, cuyas proporciones crecen de un año para otro.

Así pues, la carrera de Orson Welles es difícil, pero no más que la de Cari Dreyer o Jean Cocteau, y su actividad como actor de éxito, su personalidad de primera figura, ciertamente restan urgencia a la búsqueda de financiación, que es el caballo de batalla de todos los cineastas. Si no fuera un gran actor, si no le reclamaran para participar en las películas de los demás, ¿acaso Orson Welles habría dirigido tantas películas? Me inclino a pensar que no; pero, tal y como es, su obra resulta considerable y no debemos olvidar que, sí bien el cine mudo nos ha proporcionado grandes temperamentos visuales (Murnau, Eisenstein, Dreyer, Hitchcock), el cine sonoro sólo ha traído a uno, un único cineasta cuyo estilo se reconoce de inmediato a los tres minutos de película, y se llama Orson Welles.

Esto es lo que André Bazin demostró cuando escribió: «En la obra de Orson Welles, la técnica no constituye únicamente una manera de poner en

escena, pone en tela de juicio la naturaleza misma de la historia. Con ella, el cine se aleja un poco más del teatro, se convierte en un relato y no tanto en un espectáculo. En efecto, aquí, igual que en la novela, lo que crea sentido no es sólo el diálogo, la claridad descriptiva, sino el estilo que se imprime al diálogo».

François Truffaut - Julio de 1978
(en el avión París-Los Ángeles)

INTRODUCCIÓN

El resurgir del cine americano

Para todos los cinéfilos que habían alcanzado la mayoría de edad cinematográfica en 1946, Orson Welles encarna el fervoroso resurgir del cine americano; más aún, toda la joven crítica del momento comparte la opinión de estar asistiendo con Welles a un renacimiento y a una revolución en el arte de Hollywood. *Ciudadano Kane* representa en esta posguerra lo que *La marca del fuego*^[1] en la de 1914-1918, con la diferencia de que el filme de Cecil B. De Mille ilustra los inicios de un arte que en 1941 estaba ya lejos de sus primeros balbuceos. Pero al igual que entonces es en una profunda novedad de estilo y de lenguaje, antes que en la audacia del tema, donde reside la importancia del primer filme de Welles. Al

escribir en *La Revue du Cinéma* «Cabe preguntarse si en la historia del cine Orson Welles no tomará el relevo de los Griffith, Chaplin, Stroheim, Eisenstein...», Jacques Doniol-Valcroze estaba expresando la opinión de muchos críticos, al menos de aquellos que se agruparon poco después en torno a Jean Cocteau, Robert Bresson y Roger Leenhardt para fundar *Objectif 49*, del que el Festival du Filme Maudit de B́arritz constituyó un memorable manifiesto. Orson Welles hubiera podido ser el presidente de honor de este movimiento resueltamente volcado hacia el futuro.

Al reconsiderar hoy, diez años más tarde, mi entusiasmo de entonces, me pregunto qué queda de todo aquello, me pregunto si no nos habríamos equivocado haciendo del autor de *Ciudadano Kane* el símbolo de nuestras esperanzas en un resurgir del cine. Sinceramente no lo creo, aunque sí deba moderar en las páginas siguientes alguno de mis anteriores juicios o relativizar la

importancia concedida a tales o cuales audacias técnicas o estilísticas.

Antes que nada hay que decir que no nos equivocábamos en 1946 otorgando nuestra admiración a un filme de 1940. El tiempo así lo ha confirmado. Los años cuarenta son para Hollywood un crítico período de cambio, que sólo se nos hará patente en la posguerra. La década anterior es notable por la madurez y la perfección de los grandes géneros que dieron gloria al cine sonoro americano: la comedia psicológica o musical, el filme de gángster, el cine cómico y del absurdo (los Marx, Laurel y Hardy) y, naturalmente, el *western*. Hacia 1937, la producción de Hollywood alcanza un alto punto de perfección y sobre todo de equilibrio, es decir, de clasicismo. A partir de aquí las condiciones históricas existentes hacían prever una decadencia que hubiera sido inevitable si algunas obras geniales o al menos profundamente originales no

hubieran venido a regenerar la inspiración y la técnica, a sacudir hábitos que ya rozaban lo convencional, a provocar una de esas transformaciones del gusto que están en el inicio de todas las nuevas corrientes artísticas. Francia tuvo *La regla del juego*,^[2] Hollywood, *Ciudadano Kane*. Sería sin duda excesivo hacer del famoso filme de Welles el punto de partida de todo el nuevo cine americano. Pero sí hay que considerarlo como la más significativa y sobre todo la más eficaz de las agresiones infligidas a los viejos, intocables principios. Además, considerando su faceta positiva, supone una aportación estilística e intelectual considerable y fecunda. Nicholas Ray, que es el director americano más representativo del relevo de los años cincuenta, es decir, de la generación que agrupa a hombres de la talla de Richard Brooks, Robert Aldrich, Anthony Mann y Elia Kazan, ha declarado:^[3] «Welles es un gran hombre de teatro

y un gran director, quizás uno de los más importantes de la historia del cine. Nosotros, los principiantes, nunca le agradeceremos bastante el haber abierto tantos nuevos caminos. Y que nadie ose decir lo contrario».

Así, a diez años de distancia, el juicio de un cineasta americano de la nueva generación viene a coincidir con el de la joven crítica francesa de los años 1946-1950, confirmando que ésta había emitido un juicio justo al considerar la obra de Orson Welles como una de las más auténticas de la vanguardia cinematográfica de posguerra. Aunque no hubiera realizado más que *Ciudadano Kane*, *El cuarto mandamiento* y *La dama de Shangai*, Orson Welles merecería, sin duda, ocupar un lugar preferente en los anales de la historia del cine.

PRIMERAS ARMAS

El teatro y la radio

El niño prodigio

Orson Welles nació el 6 de mayo de 1915, no lejos de Chicago, en Kenosha (Wisconsin), en el seno de una familia acomodada que aunaba una doble tradición, la artística y la técnica. Su padre, Richard Head Welles, era a la vez inventor, industrial y hotelero; su madre, Beatrice Ivés Welles, una reputada pianista. Este ambiente

familiar asegura desde la primera infancia al joven Orson el contacto frecuente con una sociedad de artistas e intelectuales: actores, pintores, escritores, músicos, amigos de sus padres. Gente toda ella que no cree que los niños deban irse a dormir o a comer con el servicio cuando hay visita. Los Welles son más bien del tipo del padre de Montaigne y su hijo guarda de su inteligente benevolencia un recuerdo agradecido, lleno de ternura. «MÍ padre —dirá— era un hombre delicioso, generoso y tolerante, adorado por todos sus amigos. Le debo una infancia privilegiada y la afición a viajar. He recibido de mi madre el amor a la música y a la elocuencia, sin las cuales ningún ser humano es completo». Así pues, de cualquier forma que se interprete la obra de Orson Welles, sería falso ver en ella una rebelión contra una infancia difícil o desgraciada. A menos que se trate precisamente de esa paradójica e inocente rebelión contra la felicidad misma; tal vez el

adulto que no ha sufrido de chico, cuando los niños suelen tener pesadillas, puede ser más tarde un hombre incompleto.

Sea como fuere, los padres del joven Orson Welles no ponen obstáculo alguno a las manifestaciones precoces de su genio. De todas formas, aunque hubiesen dado a luz a un niño ordinario, le habrían proporcionado esta misma educación, liberal y refinada, mediante la que la precocidad del joven prodigio va a poder manifestarse plenamente. Sus fulgores conmueven a la prensa local, pudiéndose encontrar en un periódico de Madison (Wisconsin) un artículo sobre Orson así titulado: «Dibujante, actor, poeta, no tiene más que diez años». Pero ya hace varios que pasa por un niño prodigio en la Washington School de Madison, dirigida por un conocido psicopedagogo, llamado Mueller. Este había descubierto en su alumno un tipo fuera de serie, del que múltiples tests confirmaron una edad

mental monstruosamente avanzada. Existen de su permanencia en la Washington School anécdotas dignas del pequeño genio de la escuela de pedagogía moderna evocada por Chaplin en *Un rey en Nueva York*. El doctor Bernstein, que fue amigo de sus padres antes de convertirse en su tutor cuando quedó huérfano, ha escrito a Peter Noble, biógrafo inglés de Orson Welles, a quien nos referiremos a menudo en este capítulo: «La madurez extraordinaria del niño siempre me ha sorprendido. Ya a los dos años razonaba inteligentemente y por su comportamiento ante los objetos de arte, estaba seguro de que llegaría a ser un artista. Como su madre era una notable pianista, yo pensaba que sería sin duda músico y en su tercer cumpleaños le regalé un violón. Sus brazos eran, desgraciadamente, demasiado pequeños y no lo podía tocar. Le di entonces una batuta de director de orquesta».

Es el propio doctor Bernstein el que inicia a su

futuro pupilo en la prestidigitación. Estas enseñanzas, como es sabido, no le serán en absoluto baldías y le llevarán a cortar en dos a Marlene Dietrich por patriotismo. Tras el equipo del perfecto ilusionista, el buen doctor ofrece a Orson un teatro de marionetas que constituirá, sin duda, el inicio de la vocación del muchacho por el teatro, vocación que irá ganando terreno, según veremos, a sus aficiones a la música y al dibujo.

Esta educación poco convencional no impide a Orson Welles viajar con sus padres. Es precisamente durante un viaje a Europa cuando pierde a su madre, todavía no cumplidos los ocho años. Su padre, viudo, se retirará de los negocios y viajará todavía más, siempre llevando consigo a su hijo, que visitará así casi toda Europa y una buena parte de Asia.

Más tarde, cuando ya no esté en China o en Jamaica, y después de la muerte de su padre, que sobrevendrá algunos años después de la de su

madre, Orson seguirá los cursos de la Todd School, otra escuela célebre por su enseñanza revolucionaria. Si realmente allí no aprende a hacer ni una suma, perfecciona sobre todo su cultura literaria en el campo teatral, y comienza a manifestar, como simple aficionado, sus cualidades de director y de comediante. Consigue de Roger Hill, director de la Todd, el montar los dramas isabelinos y es entonces cuando Orson ideará ese famoso *digest* de varias tragedias de Shakespeare que debía montar más tarde en el Mercury Theatre bajo el título de *Los cinco reyes*. Obtiene finalmente, con *Julio César*, el premio de la Asociación Dramática de Chicago a la mejor realización escolar de la región, no sin que el jurado exigiera antes pruebas formales de que no se trataba de actores profesionales.

Cuando Orson Welles deja la Todd School, tiene 16 años y quinientos dólares en el bolsillo. Sueña todavía con perfeccionarse en el dibujo y la

pintura, pero quiere sobre todo ver mundo y hacer teatro. Parte para la vieja Europa y hace escala en su trayecto en esa austera y pintoresca isla de Arán, tan cara a Flaherty. De Arán pasará naturalmente a Irlanda. Dublín es una ciudad de rica tradición teatral: es allí donde el *wonder boy* de Wisconsin, el niño prodigio y pródigo, empezará a maravillarse al mundo, a título, por fin, profesional.

**Una teatralidad que
desborda la escena**

Antes de llegar a la actividad cinematográfica de Orson Welles, que es evidentemente nuestro principal objetivo, detengámonos todavía un poco en su trabajo teatral. Si juzgamos imposible ceñimos en este terreno a una sucinta enumeración, es sin duda porque el teatro no sólo precede al cine en el realizador de *Ciudadano Kane* y *Otelo*, sino que condiciona profunda y esencialmente todas las manifestaciones del genio de Welles, empezando, naturalmente, por el cine. Veremos esto más en detalle cuando analicemos la puesta en escena de los filmes por él realizados. Tan sólo las muy directas y explícitas relaciones entre el teatro y la filmografía de Welles ya justificarían esta atención. En efecto, no se sabría comprender *Macbeth* y *Otelo*, sin hacer referencia a la experiencia escénica de su realizador. Pero más allá de estas evidentes filiaciones, y más que por la elección de los temas, el teatro informa interiormente muchos aspectos del estilo de

Welles. Es, sin duda, el teatro el que conforma, incluso, hasta su propia vida, pero el teatro entendido en su más amplio sentido de voluntad espectacular de poder, incluida por consiguiente esa afición a la publicidad y al escándalo que puede irritar a algunos. Es indudable que el teatro, en el sentido tradicional de la palabra, está en la base de la cultura y de la sensibilidad de Orson Welles y, más exactamente, el teatro isabelino; pero no es menos cierto que en él la teatralidad desborda la escena e invade la vida. Cuando —lo veremos enseguida— el gobierno prohibió al Federal Theatre representar *The Cradde Will Rock*, y la compañía encontró las puertas del teatro cerradas, Orson Welles improvisó en la calle, para los espectadores en traje de gala, un programa inesperado que permitió aguardar a que el problema de la sala se solucionara. Finalmente se montaron los decorados sobre los camiones. Este increíble desfile se puso en movimiento seguido

por el público, y todo el cortejo llegó así al viejo Venice Theatre donde el último ensayo general pudo realizarse a pesar de los burócratas de Washington. No sé qué alabaron más los críticos en la prensa del día siguiente, si la puesta en escena de *Craddle Will Rock* o esa fabulosa improvisación a escala de la ciudad misma: Orson Welles encaramado en lo alto de un camión y magnetizando a la multitud como Marco Antonio sobre el cadáver de César.

Dublín. Primeros papeles

Así pues, en 1931, Orson, a la edad de 16 años, llega a Dublín (no sin haber antes visitado el resto de Irlanda en un coche de caballos). Asiste allí, maravillado, a una representación de una obra de Synge interpretada por el Gate Theatre. Esta excelente compañía irlandesa dirigida por Hilton Edward y Michael McLiammoir había conseguido en tres años de existencia una reputación internacional. Con gran audacia Orson se presenta a los directores como «una vedette del teatro de Nueva York». «Nos encontramos —cuenta McLiammoir— en presencia de un muchachote mofletudo, de labios carnosos y expresivos, de ojos rasgados. Su voz, con un fuerte acento americano, tenía la poderosa entonación de un predicador o de un líder y en el escenario polvoriento se expandía y resonaba haciendo temblar las paredes y los telares. El se desplazaba descuidadamente y nos observaba con magnífica paciencia, consciente de estar ofreciéndonos una

oportunidad única, la posibilidad de contratarle».

Se le contrata, en efecto, para interpretar el papel del duque Alexandre de Wurtemberg en *El judío Süss*. Este personaje era un anciano de sesenta años, y el adolescente encuentra pues aquí la oportunidad de hacer una de esas caracterizaciones a las que tan aficionado era en la Todd School y la oportunidad, sobre todo, de maquillarse generosamente. La afición de Orson Welles por los postizos y el maquillaje es bien conocida y se remonta a su más tierna infancia. No tenía más que diez años cuando el doctor Bernstein descubrió en la habitación de su protegido a un viejo liliputiense desgredado y de mirada huraña: era Orson que ensayaba *El rey Lear*. Tanto en el teatro como en el cine han sido numerosas desde entonces las oportunidades en las que Orson Welles se ha divertido transformando su rostro y modificando su edad, pero se ha hecho menos hincapié, sin embargo, en lo insólito de sus

interpretaciones sin ningún postizo o maquillaje y, en especial, sin retocar su nariz. Ha explicado esto así: «Laurence Olivier y yo detestamos nuestras narices: dan a nuestros rostros una expresión cómica, cuando nuestro más ardiente deseo es encarnar personajes trágicos. Esto explica nuestro apego a los postizos. En circunstancias habituales mi nariz es más que suficiente e incluso decorativa, pero ha cesado de crecer desde que tenía diez años, lo que la hace absolutamente inadecuada para interpretar *Lear*, *Macbeth* u *Otelo*». Es evidente que esta justificación no se refiere tanto a la forma de la nariz como a su perfil añorado. Volveremos a ocuparnos más detenidamente de esta obsesión de la infancia. Recuerdo también una conversación con Orson Welles en la que me explicaba el placer de actuar en el teatro con una nariz retocada. No invocaba entonces exigencias estilísticas sino la necesidad de la máscara, ese pequeño escudo de cartón o de

pasta de modelar que te protege del público. Interpretar con la nariz descubierta era como avanzar desnudo hacia las candilejas.

Tras *El judío Süss*, Orson hace el papel del espectro en *Hamlet* y del rey de Persia en algo titulado *Mogu del desierto*.

A pesar de su relativa inexperiencia y de su exuberancia en la interpretación, el joven actor tiene críticas suficientemente elogiosas para que su reputación llegue hasta Londres, de donde le llueven las proposiciones. Deja finalmente Dublín y marcha hacia Inglaterra. Desgraciadamente, el Ministerio de Trabajo le niega la autorización para poder trabajar como actor y Welles debe regresar a América, no sin antes haber visitado a Bernard Shaw.

Los principios como director

Pero Broadway está lejos de Dublín y allí no toman muy en serio a este «jovenzuelo». Welles aprovecha este paro forzoso para emprender, aconsejado por su amigo Roger Hill de la Todd School, una edición comentada de las obras de Shakespeare, con numerosas indicaciones de puesta en escena y dibujos del autor. Este trabajo se agrupará en un volumen titulado *Mercury Shakespeare*. Después, se traslada a Marruecos, donde se dedica a la pintura, y a España, donde se apasiona por las corridas de toros hasta el punto de echarse al ruedo varias veces. De vuelta a Chicago sigue inactivo todavía durante algunos

meses, que no le bastan para completar la redacción de una biografía de John Brown, hasta el día en el que el encuentro con Thornton Wilder le permite al fin introducirse en el teatro americano, gracias a una recomendación dirigida a la célebre actriz Katherine Comell, que le contrata para una gira interpretando *Romeo y Julieta*, *Candidato* y *Los Barrett de Wimpole Street*, y le promete hacerle debutar en Nueva York al comienzo de temporada en el papel de Mercutio de *Romeo y Julieta*; de hecho, no conseguirá más que el de Teobaldo. Entre esta gira y el comienzo de la temporada teatral, Welles se distrae en Woodstock montando en el marco de la Todd School, una especie de festival del que es el animador y para el que hace venir de Dublín a sus amigos del Gate Theatre, Hilton Edwards y McLiammoir. Si se exceptúan sus primeros ensayos como aficionado, es en la Todd School, en 1934, donde Welles hace su verdadero debut como director teatral.

El festival de Woodstock tendría, además, otra significación en la biografía de Welles: conoció allí a una encantadora actriz de dieciocho años, Virginia Nicholson, con la que contrajo matrimonio algunos meses más tarde. No tenía más que diecinueve años. La pareja tendrá en 1939 una hija que él llamará Christopher, como el niño esperado. Con el grupo de Katherine Cornell en el que no tuvo, sin embargo, la satisfacción de hacer primeros papeles, Welles comenzó por fin a hacerse conocer en Broadway. El promotor de una compañía de vanguardia, John Houseman, se fijó en él y le ofreció trabajo. Se trataba de montar una obra en verso, social y progresista, evocando el *crack* de Wall Street: *Pánico*, de Archibald McLeish. El espectáculo no aguantó más de tres representaciones, pero la recién nacida colaboración Welles-Houseman sí duraría algunos años.^[1] Por de pronto va a proporcionar un momento glorioso al Federal Theatre.

El Federal Theatre era una iniciativa realmente simpática de la política rooseveltiana. Para remediar la crisis del teatro, y sobre todo, el paro que desde 1933 existía entre los actores, Washington decidió subvencionar en cada Estado grupos teatrales. En Nueva York se constituyeron más de cinco compañías, entre ellas el Negro Theatre, que dirigió precisamente John Houseman. Este llamó, como es natural, a su amigo Orson Welles, que mientras tanto se había hecho un nombre en la radio, donde su voz de oro hacía maravillas.

Entonces Welles tuvo la genial idea de montar su famoso *Macbeth* negro, trasladando la acción de Escocia a Tahití, en la época del emperador negro Jean Crístopher, convirtiendo las brujas en hechiceros «vudús». «Nuestra idea no era extravagante —ha escrito Orson Welles—, queríamos dar a artistas negros la ocasión de interpretar papeles que fueran auténticos en vez de

confinarlos a los eternos personajes de nodrizas almidonadas o de tíos Tom». Con la música de Virgil Thomson y el vestuario de Nat Karson, este *Macbeth* fue un espectáculo memorable, en el que Orson Welles pudo dar la medida de su genio y afirmar su joven autoridad.

Después de *Macbeth*, Welles monta, siempre para el Federal Theatre, bajo el título *El caballo se ha comido el sombrero*, una versión bastante libre de *El sombrero de paja de Italia*, en recuerdo del filme de René Clair que le había hondamente impresionado; después, el *Fausto* de Marlowe. En esta misma época actúa en otro escenario de Broadway en una obra tan indigesta como idealista contra los comerciantes de armas, titulada *Diez millones de fantasmas*. Constituye un simpático fracaso que no desanimará a Welles para montar en el Federal Theatre otro espectáculo social y progresista: una especie de sátira de la vida política americana en forma de ópera titulada

The Craddle Will Rock. Esta vez, los enemigos del Federal Theatre y de la política rooseveltiana encontraron razones de oposición más sólidas y Washington anduvo un tanto revuelto. Welles y Houseman reciben, finalmente, la orden de abandonar su ópera. Se niegan a obedecer y la policía cierra la sala la noche del estreno. Dos mil personas se quedan en la calle ante las puertas cerradas y para ellas Orson Welles improvisará la maravillosa manifestación que hemos evocado más arriba. El Federal Theatre había muerto, pero la gloria de Orson Welles daba un paso de gigante.

El Mercury Theatre

Esto le iba a permitir por fin, en 1937, crear, siempre con Houseman, su propia compañía. Los dos amigos encontraron, sin grandes dificultades, un socio capitalista. El Mercury Theatre había nacido. Su originalidad estribaba en la ambiciosa idea de ofrecer alternativamente obras modernas y clásicas, siguiendo el ejemplo de varias compañías europeas; este proyecto no se había podido llevar a cabo en Broadway, donde todavía perdura la costumbre de que las obras se mantengan en cartel varios meses.

El Mercury Theatre empezó montando *Julio César*. Haciendo de la necesidad virtud, Welles, que interpretaba a Bruto, ideó representar la tragedia de Shakespeare con vestuario de calle. En el apogeo político del fascismo europeo esta innovación resultaba profundamente audaz. El drama se representaba, además, sin decorados, únicamente con un sistema de practicables dispuestos en plataformas ante un muro de

ladrillos, al fondo de la escena. El estreno de *Julio César*, el 11 de noviembre de 1937, dio mucho que hablar a la crítica neoyorquina, que le dispensó, sin embargo, mucho menos entusiasmo del que cabía esperar al confrontarlo con una suntuosísima y efectista puesta en escena de *Antonio y Cleopatra* de Tallulah Bankhead. El éxito de *Julio César* fue tal que rápidamente hubo que hacer una alteración en el programa. Se llevó el espectáculo a una sala más grande y más céntrica, donde estuvo en cartel varios meses, hasta reintegrarse al Mercury Theatre, donde alternó con una obra de Thomas Dekker: *Shoemaker's Holliday*. En la primavera de 1938, el Mercury Theatre presentó todavía *Heart Break House* de Bernard Shaw, en la que Welles gozó recreando al octogenario capitán Shotover. Esta difícil obra obtuvo sólo un discreto éxito. Los negocios no iban demasiado mal aunque Orson Welles no contaba apenas, y de cualquier forma la

empresa estaba a merced de un fracaso comercial. Éste sobrevino con *La muerte de Danton* de Büchner, que Welles había montado con más riqueza de medios que *Julio César*. Había hecho construir una especie de escaleras rodantes, mediante las cuales los actores emergían en el escenario, y colocar mil setecientas máscaras al fondo de la escena a modo de coro. Fue un distinguido y considerable fracaso, a pesar de la prodigiosa interpretación de Welles como Saint-Just. Finalmente el siguiente proyecto, en la primavera del 39, fue un desastre: se trataba de una síntesis de *Ricardo II*, *Enrique IV*, *Enrique V*, *Enrique VI* y *Ricardo III*, que titula sin más *Los cinco reyes*. A lo largo de los ensayos ya le faltaban quince mil dólares y *Los cinco reyes* nunca vieron la luz de las candilejas.

El Mercury Theatre había muerto. ¡Viva el Mercury Theatre! En realidad, este honroso final tras dos años de espléndida actividad, no

constituía sino un minúsculo fracaso. Por breve que haya sido su vida, el Mercury Theatre ha desempeñado un papel capital en el teatro americano de anteguerra, y se puede comparar su influencia a la del Cartel en Francia. Pero sobre todo, desde el punto de vista que aquí nos interesa, ha significado para Orson Welles una etapa decisiva en su carrera. Es en el Mercury Theatre donde ha podido, al fin, dar a los 23 años toda la medida de su genio teatral. Es también en el Mercury Theatre donde Orson Welles ha sabido reunir a este maravilloso grupo de actores, casi todos famosos algún tiempo después, que enmarcarán con una sorprendente unidad interpretativa su posterior trabajo en Hollywood: Joseph Cotten, Georges Colouris, Agnes Moorehead, Everett Sloane, Paul Stewart, Erskine Sandford, Ray Collins...

El fin del Mercury Theatre nos ha aproximado al día en que Hollywood va a llamar a Orson

Welles con todos los honores. Es lógico, de todas formas, suponer que el teatro haría desembocar al brillante director de Broadway en la meca del cine. No será éste el único caso. Después de la guerra los intercambios son frecuentes entre Broadway y Hollywood, no solamente en lo que concierne a los guiones, caso usual en América, sino también y, cada vez más, a actores y directores. Es de todos sabido lo que el cine americano de los años cincuenta debe al famoso Actor's Studio de Elia Kazan, del que han surgido actores como James Dean y Marlon Brando. Con anterioridad, dramaturgos como Clifford Odets y Thornton Wilder trabajarían en Hollywood tras haber sido la vanguardia teatral de Nueva York. Hoy, después del ya citado Elia Kazan, es a uno de los más célebres directores de Broadway, Joshua Logan, al que Hollywood debe algunos de los filmes más interesantes y prometedores para la salud del cine americano. Por tanto, Welles habría

sin duda llegado algún día a Hollywood, pero es más que probable que esto hubiera ocurrido mucho más tarde y en condiciones muy diferentes, que no le habrían concedido, tal vez, la libertad que le valió una celebridad extrateatral: la que había adquirido hacía ya tres años en la radio y que coronaría la famosa emisión de los marcianos.

Los marcianos en las ondas

La experiencia radiofónica de Orson Welles es quizá tan decisiva para su obra cinematográfica como la teatral. El hecho de recordarla es, pues,

más que mera anécdota. No obstante, como es aún más famosa que sus éxitos dramáticos y, sobre todo, más conocida, nos permitiremos relatarla brevemente. De cualquier forma, se suele ignorar hasta qué punto la increíble aventura de la invasión imaginaria de Nueva Jersey por los marcianos había sido impremeditada.

Desde la época del Federal Theatre, Welles era una de las estrellas de la cadena CBS (Columbia Broadcasting System), donde progresivamente actuaba con mayor libertad. A partir de 1938 dirigía una emisión semanal en la que participaba su grupo teatral, «El Mercury Theatre en antena», emisión que presentaba cada vez, con Welles como coordinador, una adaptación de una obra clásica. Tras *La isla del tesoro*, *Jane Eyre*, *El hombre que fue jueves*, *Julio César*, *La vuelta al mundo en 80 días*, y otras emisiones sobre temas no demasiado impactantes, Welles tuvo la idea de poner en antena una obra de

«ciencia-ficción», como diríamos hoy. Pensó primero en libros tales como *La nube púrpura* de Shiel y *El mundo perdido* de Conan Doyle, antes de fijarse en *La guerra de los mundos* de su casi homónimo H. G. Wells.

Hasta tal extremo el argumento decepcionó a los adaptadores, que el programa estuvo a punto de no ser emitido. Encontraban estas historias de marcianos completamente idiotas. Pero Orson dirigía los ensayos de *Danton*, debía hacer frente a su contrato radiofónico y no podía permitirse el lujo de sustituir *in extremis* su programa. El 29 de octubre de 1938, desesperado por la mediocridad de los registros realizados en los ensayos, Welles piensa con sus amigos del Mercury Theatre que el único medio de hacerla historia más viva es acentuar el realismo de los sucesos actualizándolos, y pasa toda una noche retocando la adaptación, infundiéndole un carácter de autenticidad, mediante la localización de la acción

en diversos puntos de América. Aun así el resultado no le parece demasiado brillante y éste es también el parecer de todos los que oyen el último ensayo, actores o técnicos. Pero ya es demasiado tarde para mejorarlo.

El resto es de sobra conocido y si el acontecimiento no hubiera dejado pruebas objetivas y no hubiera sido motivo de rigurosos estudios científicos, nos costaría mucho creer hoy en su existencia y, por supuesto, en su magnitud. Este extraordinario fenómeno de paranoia colectiva a escala nacional se nos antojaría desmesuradamente hinchado por la publicidad o por la leyenda welliesiana. Pero los hechos están ahí. Bastó que un locutor anónimo anunciase durante la emisión, como noticia de última hora, el aterrizaje de marcianos en Nueva Jersey, que después se sucedieran comunicados similares al respecto e, incluso, un discurso «dramático» del Ministro del Interior, más tarde otro del propio

presidente, confirmando y agravando la noticia, para que miles, centenares de miles, millones de radioyentes creyesen en el fin del mundo. Las consecuencias de este pánico son tristemente célebres. Las gentes huían no importaba dónde, los de las ciudades al campo y a la inversa. Los caminos eran surcados en plena noche por innumerables vehículos. Los sacerdotes eran llamados en confesión. Hubo abortos, heridos en las aglomeraciones, síncope: los hospitales y los centros psiquiátricos no sabían cómo hacer frente a tan calamitosa situación. En Pittsburgh, una mujer prefirió poner fin a sus días antes que ser violada por los marcianos. En el sur se rezaba en las plazas públicas. El pillaje comenzó en las ciudades medio abandonadas. En Nueva Jersey, se llamó a la Guardia Nacional. Varios días, o tal vez semanas más tarde, socorristas de la Cruz Roja y cuáqueros tuvieron que ir hasta lo más recóndito de Black Hills, en Dakota, a convencer a pobres

familias aterrorizadas de que podían volver a sus casas. Hubo, sin duda, junto con Orson Welles, al menos otro beneficiario de esta histeria colectiva, el honorable Mr. Hadley Cantril, profesor de psicología de la Universidad de Princeton, que disfrutó lo indecible estudiándola y la describió, en una muy docta obra, como «la primera manifestación moderna de pánico observada hasta hoy a la luz de materiales de investigación adecuados a los sociólogos». Sin embargo, mientras media América enloquecía y la policía cercaba el estudio cuyas líneas telefónicas estaban bloqueadas por las incesantes llamadas, Orson Welles proseguía, imperturbable, esta «mediocre» emisión, para trasladarse precipitadamente al teatro y continuar allí, junto con sus actores, los ensayos nocturnos de *Danton*. Sólo a la mañana siguiente, y con gran estupor, descubriría la magnitud del desastre... o de su triunfo.

Las consecuencias de este increíble pánico fueron múltiples y variadas, y es incluso probable que Orson Welles se hubiera tenido que lamentar amargamente de este hecho si no hubiera tenido un excelente abogado, sumamente meticuloso en la redacción de sus contratos. El que le ligaba a la CBS, afortunadamente, eximía a Welles de las responsabilidades relativas a las posibles consecuencias de las emisiones, salvo en lo concerniente a las tentativas de plagio o de calumnia. Fue pues la CBS quien hubo de hacer frente a más de un centenar de demandas interpuestas por las víctimas de la ficción del 30 de octubre de 1938.

Sólo unas palabras todavía, que no intentan prejuzgar las teorías del honorable Mr. Cantril de Princeton. Es conveniente, si no para explicarlo, sí al menos para situarlo en su contexto histórico, recordar que este «fin del mundo» doblemente wellesiano estallaba en una América

hipersensibilizada por la inquietud de una próxima guerra. Era la época de Munich, y no tardaría en llegar el día en que un locutor anónimo interrumpiría una emisión de variedades para anunciar con voz temblorosa que Pearl Harbour acababa de ser destruido por los japoneses. Pero entonces, muchos americanos, que ingenuamente habían caído en la trampa de Orson Welles, creyeron que era otra broma de pésimo gusto.

HOLLYWOOD, 1939-1941

El gran díptico

Un contrato sin precedentes

Tras este espectacular incidente que convirtió a Welles en estrella nacional, Hollywood se le rindió por entero. Fue a la RKO, en la persona de Georges Schaeffer, su presidente por aquel entonces, a quien cupo el honor de tratar con la joven y exigente celebridad. Sus pretensiones, por lo demás, no eran tanto financieras como jurídicas

y artísticas. Welles estaba firmemente decidido a obtener aquello que más horroriza a Hollywood, una completa libertad. Tampoco admitía el que se le separara de sus compañeros del Mercury Theatre. Las conversaciones fueron, consecuentemente, muy trabajosas, pero finalmente Orson Welles ganó la partida y se le hizo, en agosto de 1939, un contrato insólito en los anales de Hollywood. Se estipulaba en él que haría un filme al año, como productor, director, guionista o intérprete, o todo esto a un tiempo. Se le reservaba el 20% de los beneficios brutos de cada filme, con un anticipo de 150.000 dólares.

Estas condiciones excepcionales consiguieron indisponer vivamente a Hollywood contra el «genio», que pretendía trastocarlo todo. Se burlaron de él y, sobre todo, se le hizo el vacío; no asistió, en efecto, mucha gente a la recepción que había organizado para celebrar su asentamiento en Hollywood. Su desaliñado atuendo y una barba

que se había dejado crecer con vistas a la interpretación de uno de los personajes del filme que iba a rodar, agudizaron enormemente el ingenio de los caricaturistas. En pocas palabras, la envidia iba haciendo su obra.

Welles, aparentando indiferencia, se refugió con un ejército de secretarías en una lujosa villa, en la cima de Brentwood Hill, donde preparó con verdadero entusiasmo la adaptación cinematográfica de la obra que había elegido: *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad. Se trataba de un relato de aventuras en África central. Welles debía interpretar el papel de Kurtz, al que el héroe y a su vez narrador de la historia, Marlowe, intenta encontrar. La originalidad de Welles consistía en conservar en el cine la primera persona literaria de la novela: el espectador, pues, nunca vería a Marlowe, que quedaba identificado con la cámara. Es más que probable que Welles tuviera esta idea a raíz de las emisiones

radiofónicas, en las que era a la vez realizador y protagonista. Sea lo que fuere, ya sabemos qué sucedió. Hacía falta un Orson Welles; sin embargo, fue Robert Montgomery quien la llevó a cabo, algunos años más tarde en *La dama del lago*^[1] de la forma menos convincente imaginable. Pero quién sabe, quizá se trataba de una idea sólo aparentemente buena y no deberíamos lamentar tanto que Welles tuviera que abandonarla.

Todo estaba casi listo para el rodaje de *Heart of Darkness* cuando estalló la guerra, privando a la RKO del mercado europeo, perspectiva nada halagüeña para un filme de más de un millón de dólares. Por otra parte, la estrella prevista y contratada, Dita Parlo, era «internada» en Francia, como súbdita austríaca. Muy molesto, Schaeffer desistió y sugirió a Welles a cambio una intriga policíaca más clásica: *The Smiler with a Knife*, que el poeta inglés Cecil D. Lewis había escrito como divertimento. Pero este nuevo proyecto

fracasó, a su vez, por culpa de Carole Lombard y Rosalind Russell, previstas ambas como protagonistas, y que sucesivamente rehusaron arriesgarse a trabajar con un joven tan singular e inexperto. Gracias les sean dadas, ya que fue su prudencia la que hizo posible un tercer proyecto concebido por Welles y Mankiewicz: *Ciudadano Kane*.

Ciudadano Kane

Era la primavera de 1940. Houseman, Mankiewicz y Welles trabajaron más de tres meses

en el nuevo guión, cuyo rodaje dio comienzo solemnemente ante toda la prensa en pleno el 30 de julio de 1940. En el *Motion Picture Herald* el artículo comenzaba al día siguiente así: «Silencio, un genio trabaja». Hacía un año exactamente que Orson Welles había llegado a Hollywood. Un año que, pese a las apariencias, no había transcurrido en vano.

Conocemos la famosa frase de Welles al visitar por vez primera los estudios de la RKO: «Este es el más hermoso tren eléctrico que un muchacho haya podido nunca soñar». Eran palabras de «niño», como puede apreciarse. Pero esto no fue todo. Esos largos meses de semiinactividad y de aplazamientos entre el verano de 1939 y el de 1940, fueron aprovechados por Welles para iniciarse sistemáticamente en los mecanismos del estudio y en los secretos de las tomas, y para hacerse proyectar numerosos filmes. Así, abordó la realización de *Ciudadano Kane*

con una rica cultura técnica y artística que no habría poseído si hubiera tenido que iniciar inmediatamente el trabajo. El rodaje de *Ciudadano Kane* duró quince semanas. La película estuvo lista para montar el 23 de octubre de 1940. Su realización estuvo envuelta en un impresionante secreto y en este sentido es bien conocida la anécdota del comando de productores que habiéndose atrevido a entrar en el plato durante el rodaje encontró a los actores preparándose para jugar al béisbol por orden de su director. Sin embargo, o más bien a causa de esta discreción, circularon rumores sobre la escandalosa naturaleza del guión. La famosa «columnista» Louella Parsons, ligada a los periódicos del magnate de la prensa William Randolph Hearst, y que hasta entonces había apoyado a Orson Welles, tuvo que prevenir a su jefe. Se pretendía que la imaginaria biografía del protagonista del filme estaba en gran medida inspirada en la vida del

propio Hearst. Se probaría posteriormente que estos rumores no carecían de fundamento. A pesar de las negociaciones de rigor por parte de Welles y de la RKO, Hearst consiguió que sus abogados y Miss Parsons vieran el filme, ya en última fase de montaje. Lo que vieron les fue suficiente* mente revelador y Hearst intentó por todos los medios impedir su estreno. De hecho, el argumento legal era muy débil y tanto Schaeffer como Welles lo sabían muy bien. Mantuvieron su postura y el estreno de *Ciudadano Kane* fue incluso anunciado con gran despliegue publicitario para el 14 de febrero de 1941. Hearst, desilusionado del procedimiento judicial, buscó uno mucho más oficioso, pero de mayor eficacia. Sus periódicos boicotearon los filmes RKO e incluso comenzaron una campaña difamatoria contra dicha firma, en tanto que las otras grandes empresas de Hollywood sufrían fuertes presiones. Se llegó incluso a considerar la creación de un consorcio

destinado a rescatar el negativo para destruirlo.

Welles, impávido, declaraba, sin embargo, que si continuaban calentándole los cascos iba a realizar un filme inspirado en un fabuloso guión basado en... la vida de William Randolph Hearst.

Las cosas quizá no hubieran llegado tan lejos si el fuego no hubiese sido fervorosamente atizado por otra maestra en escándalos, Miss Hedda Hopper, que sostuvo a Welles frente a su rival Louella Parsons, hasta tal punto que acabó por sembrar la discordia en el seno del estado mayor de la RKO, del que Schaeffer hubo de dejar las riendas. El estreno de *Ciudadano Kane* fue demorado semana tras semana y Welles, inquieto, decidió amenazar públicamente a la RKO con un pleito de ruptura de contrato en su nombre y en el del Mercury Theatre. Felizmente no llegó a cumplir su amenaza; además la RKO, que había ya gastado en el filme más de ochocientos mil dólares, estaba también muy interesada en

amortizarlos. A despecho de los denuestos de Hearst, *Ciudadano Kane* fue presentado a la prensa el 9 de abril de 1941 simultáneamente en el Broadway Theatre de Nueva York y en el Ambassador Theatre de Los Ángeles. Constituyó un enorme éxito y, al día siguiente, la crítica deliraba de entusiasmo. La resonancia de este triunfo contribuyó sin duda al restablecimiento de Orson Welles, al que su médico, temiendo una depresión nerviosa, había prescrito una cura de reposo en una clínica de Palm Springs.

Desgraciadamente, este éxito sería sólo de crítica, que el gran público no secundaría. «Filme adulto», *Ciudadano Kane* estaba decididamente por encima de la edad mental del espectador americano y a lo sumo contribuyó a elevarla. En resumen, a pesar del escándalo y de la crítica, el primer filme de Welles fue para la RKO una funesta inversión económica. En espera de un análisis más detallada, nos limitaremos por el

momento a recordar el argumento del filme. Mejor todavía cedamos la palabra al propio autor: «*Ciudadano Kane* cuenta la investigación emprendida por un periodista llamado Thompson para descubrir el sentido de las últimas palabras de Kane. Pues, según él, las últimas palabras de un hombre deben explicar su vida. Aunque esto sea probablemente cierto, él no descubre nunca lo que Kane quiso decir. Pero sí el público. Su indagación le lleva a cinco personas que conocían bien a Kane, que le amaban o le detestaban. Ellas le dan cinco versiones distintas todas muy parecidas, de tal forma que la verdad de Kane, como la de cualquier ser humano, no se puede deducir, más que por la suma de todo cuanto de él se dice».

»Según algunos, Kane no amaba más que a su madre, según otros sólo a su periódico, a su segunda mujer, a él mismo.

Tal vez amaba a todos, tal vez a ninguno. El

público es el único juez. Kane era a la vez egoísta y desinteresado, a la vez idealista y estafador. Un gran hombre y un individuo mediocre. Todo depende de quien habla de él. Nunca es visto por la mirada objetiva de un autor. El propósito del filme reside, por otra parte, más en la presentación del problema que en su solución».

Lo único que conviene añadir, porque no aparece claramente en este fiel resumen, es que estos relatos fragmentarios permitieron a Orson Welles recrear libremente la cronología, sin respetarla en absoluto. Los diversos testimonios, al incidir sobre tales o cuales hechos, cabalgaban fatalmente unos sobre otros, entremezclándose las vueltas al pasado con el presente vivido por el periodista. Desde *Ciudadano Kane* el procedimiento conocido con el nombre de *flash-back* ha sido frecuentemente utilizado y no era en verdad original en 1941, pero había sido empleado hasta entonces sólo en contadas

ocasiones y en general] sin superposición cronológica (véase, por ejemplo, en *Le jour se lève*,^[2] realizada poco antes de *Ciudadano Kane*). Además, la mayoría de las veces, la vuelta atrás ha sido empleada de forma mucho más elemental, como técnica que facilita el relato, mientras que, como veremos, en *Ciudadano Kane* se eleva a la dignidad de categoría metafísica. En todo caso, si el filme de Welles no ha inventado por completo el *flash-back*, sí lo ha introducido en el lenguaje cinematográfico habitual. La trama argumental queda de esta forma profundamente alterada. En cuanto a la puesta en escena, veremos que ocurre otro tanto.

Detalle chocante es que la Academia que concede magnánimamente hoy quintuples Oscars a pretenciosas empresas pseudointelectuales no tuviera a bien otorgar más que uno al autor, actor y director de *Ciudadano Kane*: el del guión.

Orson Welles vuelve a Hollywood a fines de

1941 para continuar la realización de su contrato, que preveía tres filmes más. En principio, el programa habría debido estar perfectamente delimitado pero, tras la aventura de *Ciudadano Kane* y las reticencias del público, la autoridad de Welles había quedado un tanto quebrantada, así como tal vez la confianza de Schaeffer. Resumiendo, no se le iban a consentir ya audacias del tipo de *Heart of Darkness*, ni siquiera de *The Smiler with a Knife*.^[3]

Por un momento se habló de *Los papeles del club Pickwick*, pero finalmente se conformaron con una novela poco inquietante de Booth Tarkington: *El cuarto mandamiento*.

El cuarto mandamiento

Menos famosa, al no estar envuelta en un aura de escándalos, y también porque Welles renunció a intervenir en ella como actor, *El cuarto mandamiento* no es, sin embargo, menos importante que *Ciudadano Kane*, a la que cabe, incluso, preferir. Este es, por lo demás, el punto de vista de Orson Welles, a quien he oído oponer la unidad y simplicidad de estilo de *El cuarto mandamiento* al «batiburrillo» de *Ciudadano Kane*. Se puede afirmar que, invirtiendo el orden acostumbrado, Welles había hecho su película «barroca» antes que su obra clásica. Pero, en el fondo, los hallazgos estilísticos esenciales de la primera se vuelven a encontrar, tratados con una

maestría si cabe mayor y con genial sobriedad, en la segunda, llevados todavía más lejos. No fue esto, sin embargo, lo que llamó poderosamente la atención de la crítica, sino el interés social del tema, que quizá no volveremos a encontrar tratado con tanta sutileza y profundidad como en esta evocación a la vez realista y crítica de la América de fines del siglo XIX y comienzos del XX.

Es la historia de una adinerada familia en una pequeña ciudad del Sur, cuya privilegiada posición social se ve gradualmente amenazada por la promoción de las industrias llegadas de Europa y de los Estados del Norte. George Minafer Amberson es el orgulloso retoño de esta estirpe; Isabelle, su madre, había estado prometida antaño con un tal Eugene Morgan, al que rechazó un buen día considerándolo poco para ella. Veinte años después, viudo, Morgan vuelve con su hija Lucy. Se ha convertido en un industrial acomodado, dedicado a la fabricación de automóviles. Su

fortuna no hará sino crecer, mientras que la de los Amberson se consume. Pronto la viudez de Isabelle permitirá una relación amorosa con Eugene, a quien nunca, en realidad, había dejado de amar. Ambos podrían, con veinte años de retraso, llevar a cabo su viejo sueño de felicidad, sí el orgullo de George, y quizá un cierto complejo de Edipo, no se opusieran a ello. Sin embargo, George se enamora de Lucy, a quien corteja torpemente, pero esta alianza de la tradicional arrogancia sureña y de la nueva burguesía industrial, que no le hiere en Lucy, le parece, tratándose de su madre, una mancha humillante. Por ello se dedica a obstaculizarla, en complicidad con su tía Fanny, solterona enamorada sin esperanzas de Eugene. Inconscientemente George será el causante del infortunio de todos, de Morgan, de su madre, de su tía Fanny y del suyo propio, pues su orgullo decepcionará a Lucy. Suprema humillación, después de la muerte de

Isabelle, se verá obligado a ganarse la vida: las propiedades de los Amberson, situadas en la nueva zona industrial, han perdido casi todo su valor. Un relativo *happy end*, del que Welles, probablemente, no es responsable, viene a dulcificar *in extremis* la amargura de su destino: al volver del trabajo George es atropellado por un coche y llevado al hospital donde Lucy, conmovida por su desgracia, se reconcilia con él.

Es innegable que la intriga sentimental, que ocupa un puesto importante en *El cuarto mandamiento*, es bastante convencional. Está en la línea de *La usurpadora*^[4] y de *Tú y yo*^[5] pero el estudio psicológico y, sobre todo, la descripción social, le dan una nueva significación y le confieren una perspectiva intelectual y moral que la justifican plenamente.

Es, sin duda, esta profundidad psicológica la que motivó el fracaso comercial de *El cuarto mandamiento*, cuyo clasicismo, aparentemente

más convencional, alimentó la reticencia del público aún más que las audacias de *Ciudadano Kane*. Los profetas de la RKO ya lo habían predicho y se relevó a Orson Welles del montaje de su filme. Algunos *raccords* fueron de nuevo rodados para modificar el guión. Varios de ellos se notan fácilmente. El montaje final, además, tuvo lugar mientras Welles estaba en Sudamérica, rodando *It's all True*.^[6]

El cuarto mandamiento fue interpretada por Dolores Costeño, viuda de John Barrymore, que no había hecho prácticamente nada desde el cine mudo, en el papel de Isabelle; Joseph Cotten en el de Eugene Morgan; Agnes Moorehead hizo una espléndida tía Fanny; Ray Collins era el tío Jack y Richard Bennet el mayor Amberson. Ann Baxter era una maravillosa Lucy Morgan con una sonrisa a la vez dolorosa y sutilmente fría. En cuanto a George, era interpretado por Tim Holt, cuyo nombre no había figurado más que en los títulos de

crédito de *westerns* baratos. Era, evidentemente, el sustituto de Orson Welles, con el que tenía un cierto parecido físico. Basta decir que esta inevitable referencia no le anuló, hasta tal punto el realizador había sabido infundirle su propia personalidad.

EL GRAN DÍPTICO

Geología y relieve

La obsesión de la infancia

Antes de continuar con la biografía artística de Orson Welles, parece llegado el momento de hacer un alto y reflexionar sobre la significación crítica de su obra. Es indudable que aunque sólo hubiera realizado *Ciudadano Kane* y *El cuarto mandamiento*, Welles ocuparía un lugar en la historia del cine. Sin disminuir la importancia de

sus posteriores filmes, cabe afirmar que, al menos en un nivel formal, lo fundamental de la aportación de Welles se encuentra ya en sus dos primeros filmes.

El análisis y la reflexión revelan una sorprendente unidad de estilo. En toda la filmografía de su autor, estas dos obras constituyen un poderoso macizo estético del que tanto la geología como el relieve justifican un estudio simultáneo.

Empezaremos por su significación. *Ciudadano Kane* y *El cuarto mandamiento* constituyen lo que podríamos denominar el ciclo del realismo social, a distinguir, por una parte, del ciclo shakespeariano, integrado por *Macbeth* y *Otelo*, o de Los «divertimientos éticos» de *La dama de Shangai* y *Mister Arkadin*)^[1] «Divertimiento» no en su aceptación peyorativa, ni siquiera restrictiva. Aún así, es cierto que los dos últimos filmes citados se basan en historias policíacas

convencionales, concebidos como un conjunto de artificios humorísticos. En otras palabras, la seriedad del mensaje queda oculta tras la apariencia fútil del juego.

Ciudadano Kane y *El cuarto mandamiento* son, por el contrario, el equivalente en el cine de las novelas realistas a lo Balzac. Son, antes que nada, poderosos testimonios críticos sobre la sociedad americana.

Pero superando este primer nivel, se descubre pronto, bajo este sedimento social, el macizo cristalino de la significación moral. La obra de Welles es, desde este punto de vista, una de las más indiscutibles de la historia del cine, equiparable a los grandes paisajes espirituales pintados por Stroheim, Chaplin, Eisenstein, Renoir, Flaherty, Rossellini... Sin proponernos aquí un análisis y una descripción exhaustiva de este mensaje intentaremos profundizar en uno de los grandes temas de la imaginación de Welles tal

como se revela, de forma originalísima, en sus dos primeros filmes: la obsesión de la infancia, o si se quiere, su nostalgia. El afán de dominio social de Kane, la arrogancia de George Minafer están enraizados en su infancia, es decir, en la de Welles. Hemos visto, sin embargo, que ésta fue básicamente dichosa, pero tal vez paradójicamente frustrada a causa de esa misma felicidad. Demasiados buenos augurios le impidieron ser un niño como los otros. Así, no es sorprendente que *Ciudadano Kane* y *El cuarto mandamiento* nos remitan en definitiva a una tragedia de la infancia. La última voluntad de Kane, el superhombre, el superciudadano que derrocha su fabulosa fortuna en jugar con y contra la opinión pública, su «proyecto fundamental», como dirían los existencialistas, se encierra todo él en una bola de cristal en la que copos de nieve artificial caen copiosamente sobre una minúscula casita. Ese anciano canoso que tiene prácticamente en sus

manos el destino de su país estrecha contra él antes de morir ese recuerdo pueril, ese juguete rescatado del cuarto de muñecas de su mujer Susan. La palabra final, la misma que la del comienzo, ese «Rosebud» cuya significación se busca en vano en la aventurera vida de Kane, no es sino una palabra escrita en un trineo de niño. Cuando el orgullo y las justificaciones del éxito se han relajado, cuando ese anciano, en el umbral de la muerte, se abandona hasta dejar resbalar en una última fantasía la llave más secreta de sus sueños, su mensaje definitivo no es más que una palabra de la infancia. Es precisamente con ese trineo, cuyo recuerdo tal vez inconsciente le obsesionará hasta su muerte, con el que golpea rabiosamente al inicio de su vida al banquero que llegó un día a arrancarle de sus juegos en la nieve y de la protección materna, que le arrebató su infancia para convertirlo en el ciudadano Kane. «Un gran ciudadano», Kane lo ha llegado a ser en efecto

como su fortuna lo auguraba; al menos se ha vengado de la frustración de su infancia haciendo uso de su poder social como de un formidable trineo para embriagarse con el vértigo de la fortuna o golpear en el rostro a aquellos que osaban poner en duda la bien fundada moral de sus actos y de su placer. Desenmascarado por su mejor amigo y por la mujer a la que más creía haber amado, Kane confiesa antes de morir que no sirve de nada conquistar el mundo si se ha perdido la infancia.

Si dudáramos, según el testimonio de un único filme, de la obsesión de la infancia en la obra de Welles, *El cuarto mandamiento* aportaría una confirmación decisiva. Aunque se trate, esta vez, no de un guión original, sino de una novela cuya trama le había sido impuesta *a priori*, Welles ha conseguido infundir al personaje principal encamado por Tim Holt la misma obsesión de Kane. No se trata en absoluto de que George

Minafer sea un duplicado de Forster Kane. El contexto social, el momento histórico, las condiciones biográficas en las que se debate el heredero de los Amberson otorgan a su personal drama una apariencia muy distinta.

Pero a través del tiránico sometimiento a su madre y su oposición al amor de Eugene Morgan, el industrial que encarna a la vez la evolución económica y social, se adivina claramente una «fijación» egotista al mundo de su infancia, a ese mundo en el que era el rey (la escena en la que el joven George, tocado con un curioso atuendo Luis XIV, rehúsa excusarse, es altamente significativa).

Pero, aún más que una fácil lectura de los entresijos argumentales, lo que puede convencernos de la profunda autenticidad del tema de la infancia en *Ciudadano Kane* y *El cuarto mandamiento* es la introducción en la historia o la puesta en escena de detalles significativos y notoriamente impremeditados que se imponen a la

imaginación del autor por su mera potencia afectiva. Igualmente esa constante afición por la nieve, característica de un ensueño infantil (las bolas de nieve de *Les Enfants terribles*). La nostalgia de la nieve está íntimamente unida a nuestros primeros juegos (a lo que cabría sin duda añadir su simbolismo específico, cuya blancura amenazada, promesa de lodo, conviene particularmente a la culpable inocencia de la infancia). En *El cuarto mandamiento* es precisamente una caída en la nieve el pretexto del primer beso de amor de George a Lucy. Otro detalle, esta vez del guión, la relación de Kane con Susan, se remonta a un encuentro en el que Kane, solitario, se dirigía hacia un porche de los arrabales para volver a ver objetos que habían pertenecido a su madre. Indirectamente relacionado con el tema de la infancia por el egotismo y la necesidad de afirmación social, está la debilidad de Kane por las estatuas, a través de

la cual persigue claramente su propia e imposible monumentalización.

Una vez más, esta interpretación, digamos existencial, no pretende de ningún modo agotar el sentido de los primeros filmes de Welles, cuyo laberinto sería ocioso recorrer siguiendo otras pistas que tal vez difícilmente nos llevarían a encontrar un último y definitivo sentido. La obra de Welles es una obra atormentada: esto es todo lo que había que demostrar.

La intuición del plano- secuencia

Pero más que al contenido intelectual y moral que precisará y tal vez enriquecerá todavía en su producción posterior, es a su audacia formal, a su arrebatadora originalidad de expresión, a la que *Ciudadano Kane* y *El cuarto mandamiento* deben su importancia histórica y la influencia decisiva que han ejercido en el cine mundial. Podemos analizar indiferentemente su técnica de puesta en escena porque a pesar de variaciones no despreciables entre el estilo de los dos filmes, lo esencial de sus medios de expresión se nos muestra análogo. Esta analogía es tanto más verdadera cuanto que el equipo técnico y en particular el operador son diferentes. Por supuesto, no hay que infravalorar los méritos de Gregg Toland, el cual ha demostrado antes y después de su colaboración con Welles una habilidad con la cámara a la que el director principiante, sin duda, tendría mucho que agradecer, pero la elegancia refinada y un poco

sofisticada de la fotografía de Stanley Cortez está en las antípodas de la áspera franqueza de Toland. Sin embargo, la planificación de *El cuarto mandamiento* está basada en principios idénticos, que son, por consiguiente, claramente dependientes de la voluntad del autor. Cuando se ha visto y asimilado *Ciudadano Kane*, y meditado, aunque sea poco, sin prejuicios, sobre su realización, las acusaciones de plagio o de excentricidades gratuitas para impresionar a los burgueses, parecen francamente irrisorias. Existen, entre las posturas formales adoptadas y la significación del filme, tantas inevitables conexiones que el afán de asombrar y de singularizarse parece infinitamente menos probable que la necesidad de recrear un lenguaje apropiado capaz de plasmar en la pantalla unas realidades nuevas. Intentemos reconstruir uno de esos procesos lógicos que van de la intención a la forma.

Es verosímil, por ejemplo, pensar que Welles,

hombre de teatro, construyera su puesta en escena a partir del actor. Se puede imaginar que la intuición del plano-secuencia, de esta nueva unidad de la semántica y la sintaxis de la pantalla, nace de la visión de un director habituado a relacionar actor y decorado y para el que la planificación tradicional no supone ya una facilidad de lenguaje sino una pérdida de eficacia, una mutilación de las virtualidades espectaculares de la imagen. Paca Welles, una escena forma un todo en el espacio y en el tiempo. La interpretación de un actor pierde su sentido, pierde su sangre dramática, como un miembro mutilado, al cortarse su íntima relación vivificante y sensible con los protagonistas y el decorado. Por otra parte, la escena se va progresivamente cargando como un condensador, hay que mantenerla cuidadosamente aislada de todo contacto parásito, guardarse bien de concluirla antes de que alcance el voltaje dramático suficiente que hará saltar la chispa hacia

la que toda la acción se encamina. Tomemos por ejemplo la escena preferida de Welles en *El cuarto mandamiento*: la de la cocina entre Fanny, George y más tarde Jack. Dura casi el tiempo de una bobina completa. La cámara permanece inmóvil de principio a fin, frente a Fanny y George, el cual, de vuelta de un viaje con su madre, se precipita en la cocina para devorar las tartas de crema preparadas por su tía. Distingamos en esta escena lo que podemos llamar «acción real» y «acción pretexto». La acción real es la inquietud contenida de tía Fanny (secretamente enamorada de Eugene Morgan) que, con fingida negligencia, intenta saber si George y su madre han viajado con Eugene. La acción pretexto que invade la pantalla es voluntariamente insignificante, y encubre las tímidas pero dolorosas veleidades de tía Fanny: es la pueril glotonería de George. A estas dos acciones corresponden dos diálogos: el verdadero, hecho de escasas preguntas insidiosas,

camuflado de alguna forma en el otro groseramente banal, o en el que Fanny le dice que no coma tan deprisa o que ponga azúcar en la tarta. Tratada de forma clásica, esta escena hubiera sido montada en varios planos a fin de permitirnos distinguir claramente la acción real de la acción aparente. Algunas de las palabras de Fanny hubieran sido realizadas mediante un primer plano que nos hubiera permitido a la vez apreciar la interpretación de Agnes Moorehead en ese preciso instante. Resumiendo, la continuidad dramática hubiera sido justamente la opuesta a la lograda por Welles quien, para conducirnos con la máxima eficacia a la crisis nerviosa final de Fanny, que estalla brutalmente en ese diálogo insignificante, nos la impone con una abrumadora objetividad. ¿No hubiera sido más hábil irnos haciendo poco a poco intolerable esta tensión que se establece segundo tras segundo entre los sentimientos reales de los protagonistas y su comportamiento

aparente? El dolor y los celos de Fanny estallan al fin como una tormenta esperada, pero de la que no se podría prever exactamente el instante y la violencia. El menor movimiento de la cámara, un primer plano para aclararnos la evolución de la escena, hubiera roto ese encanto denso que nos impide participar íntimamente en la acción. Tendremos ocasión, cuando volvamos a considerar desde otro punto de vista la planificación de Welles, de analizar escenas análogamente construidas. Salta a la vista que la técnica empleada era la única que permitía valorar la acción. Si se quería considerar en todo momento la unidad significativa de la escena, construir la acción no sobre un análisis lógico de las relaciones entre los personajes y su medio, sino sobre la percepción física de estas relaciones como fuerzas dramáticas, hacernos asistir a su evolución hasta el momento en que toda la escena explota bajo esta presión acumulada, hacía falta

que la pantalla pudiera abarcar la totalidad de la escena. Por eso Welles pidió a su operador que resolviera este difícil problema. Igualmente en toda la admirable secuencia del baile, al principio de *El cuarto mandamiento*, secuencia cuya planificación es por lo demás muy similar a la de la persecución en *La regla del juego*, varios centros de interés atraviesan continuamente la pantalla, obligándonos a saltar de uno a otro lamentando tener que abandonar el precedente.

La técnica de los grandes angulares

Pero la nitidez en profundidad de la escena era insuficiente para Welles, hombre de teatro. Le era necesaria también una profundidad de campo «lateral». Debido a ello, Gregg Toland utilizó objetivos con un gran angular, abarcando un ángulo muy similar al de la visión normal del ojo. Estos grandes angulares caracterizan, aún más todavía que la profundidad de campo, las imágenes en *Ciudadano Kane* (en *Los mejores años de nuestra vida*,^[2] Gregg Toland parece más bien haber recurrido a objetivos de gran distancia focal, consiguiendo un ángulo estrecho y un efecto de teleobjetivo). A la excepcional abertura del ángulo de visión se debe la utilización de techos, indispensables para ocultar las superestructuras del estudio. Su colocación complicó notablemente los problemas de iluminación; tanto es así que, con diafragmas tan cerrados, hubo necesidad de emplear una luz de gran intensidad, de ahí los fuertes contrastes de la imagen. Hubo que

atenuarla varias veces utilizando techos falsos de tul que permitían iluminar a su través. El gran angular, por contrapartida, deforma sensiblemente la perspectiva. Da la impresión de un estiramiento en longitud que agudiza todavía más el efecto de la profundidad de campo. No aventuraré la hipótesis de que Welles buscara deliberadamente este efecto, pero de cualquier forma ha sabido sacar partido de él. El estiramiento en profundidad de la imagen unido a unas tomas casi constantemente en contrapicado crea en todo el filme una impresión de tensión y de conflicto, tales como si la imagen fuera a desgarrarse. Nadie podría negar que hay una convincente afinidad entre esta física de la imagen y la metafísica dramática de la historia. En cuanto a los techos contribuyen sobre todo en *El cuarto mandamiento* a situar a los personajes en un universo cerrado envueltos en un decorado que les abruma por todos lados. En un notable y capital estudio sobre el espado en el cine,^[3] Maurice

Schérer ha señalado perfectamente el papel de las estructuras espaciales en la imagen cinematográfica. Además la significación de las direcciones de movimiento está reconocida desde hace tiempo en pintura y todo el mundo coincide hoy en maravillarse de las famosas deformaciones verticales de El Greco. Y ¿por qué lo que se proclama cargado de sentido y de alto valor estético en un arte tradicional ha de dejar de ser de repente un procedimiento noble en cuanto se trata del cine? ¿Por qué Orson Welles habría de ser simplemente un fanfarrón y un jactancioso por imprimir a toda una obra la misma característica formal? Ciertamente Orson Welles no es ni el inventor del contrapicado ni el primero en utilizar los techos, y además cuando ha querido hacer alardes técnicos y maravillarnos por la variedad de sus innovaciones formales, ha hecho por ejemplo *La dama de Shangai*. La persistencia del contrapicado en *Ciudadano Kane* consigue, por el

contrario, que dejemos de tener clara conciencia de él a la vez que seguimos inmersos en su fascinación. Es pues mucho más verosímil que el procedimiento corresponda a una intención estética precisa: imponemos una determinada visión del drama. Visión que se podría calificar de infernal, ya que la mirada de abajo arriba parece provenir de lo más hondo de la tierra. Los techos, al impedir toda escapatoria, completan la fatalidad de esta maldición. La voluntad de poder de Kane nos abruma pero es a su vez abatida por el decorado. A través de la cámara, en la misma mirada con la que Kane intenta comunicarnos su poder, adivinamos su inevitable fracaso.

El montaje en profundidad

Nos hemos dedicado hasta ahora a sugerir la elección de la técnica empleada por Welles a partir de su psicología de creador en función de su pasado y de sus aficiones. Abandonemos ahora este punto de vista subjetivo, so pena de limitar el alcance de nuestro análisis. Cualesquiera hayan sido las intenciones, conscientes o no, de Welles, ahí quedan sus filmes independientemente de lo que sabemos de su autor. La influencia de *Ciudadano Kane* en la evolución del cine, su ejemplar importancia, sobrepasa largamente la admirable lección de puesta en escena que hemos intentado comentar. Más allá de la revalorización original de una acción concreta, lo que Welles ha

venido a trastocar son las estructuras mismas del lenguaje cinematográfico tal como eran poco más o menos universalmente practicadas hacia 1940 y siguen siéndolo a menudo hoy.

Deliberadamente, no me detendré en la originalidad del relato de *Ciudadano Kane*, en la descomposición del tiempo y en la multiplicidad de puntos de vista. Welles no es el inventor absoluto de todo esto, y el procedimiento está visiblemente tomado de la novela. Pero está al menos admirablemente adaptado a las posibilidades del cine, y nunca hasta entonces se le había sacado tanto partido.

Pasaremos pues, por alto, estas cualidades de los filmes de Welles cuya apreciación para el espectador, incluso profano, no ofrece ninguna especial dificultad. Un poco de atención y de reflexión son suficientes.

Más vale detenernos, para terminar, en las novedades más específicas y cuya apreciación en

la unidad de la obra exige tal vez un cierto hábito del análisis cinematográfico. Comprobaremos, además, que están íntimamente vinculadas a los temas y a su tratamiento.

Hemos visto que el interés de la profundidad de campo, tan apasionadamente rebatido por algunos, residía probablemente para Welles en una cierta forma de disponer el decorado y los personajes. Pero todo esto lleva consigo otras muchas consecuencias, además de la construcción de techos y un estilo más denso de interpretación. Sus servidumbres técnicas, para empezar, hacen mucho más difíciles los cambios de pía-no. No obstante, Welles no era hombre que se arredrara ante tal dificultad, a no ser que la decisión de hacer intervenir el conjunto de la escena en el campo de visión distinto de la cámara no fuera en sí misma contradictoria con la práctica clásica del cambio de plano. Más aún, Welles insiste muy a menudo en el mantenimiento de esta unidad

dramática que restablecería por medio de encuadres sucesivos una planificación ficticia. Pero quizá sea necesario, para mayor claridad, recordar lo que entendemos por planificación.

Cualquiera que sea el filme, su finalidad estriba en proporcionarnos la ilusión de asistir a sucesos reales que tienen lugar ante nosotros como en la vida cotidiana. Pero esta ilusión encubre una superchería esencial, ya que la realidad existe en un espacio continuo y la pantalla nos presenta de hecho una sucesión de pequeños fragmentos llamados «planos» cuya elección, orden y duración constituyen precisamente lo que denominamos «planificación» del filme. Si intentamos, mediante un consciente esfuerzo de atención, percibir las rupturas impuestas por la cámara al desarrollo continuo del suceso representado y comprender por qué nos son naturalmente insensibles, nos damos muy bien cuenta de que las toleramos porque permiten de

todas formas que subsista en nosotros la impresión de una realidad continua y homogénea. En la realidad tampoco vemos todo a la vez: la acción, la pasión, el miedo nos hacen proceder a una planificación inconsciente del espacio que nos rodea, nuestras piernas y nuestro cuello no han esperado al cine para inventar el *travelling* y las panorámicas, así como nuestra atención para hacer primeros planos. Esta experiencia psicológica universal basta para hacer olvidar la inverosimilitud de la planificación y permite participar al espectador como si de una relación natural con la realidad se tratara.

Estudiemos, ahora, una secuencia típica de Welles: la del envenenamiento de Susan en *Ciudadano Kane*. Aparece en la pantalla la habitación de Susan vista desde detrás de la mesita de noche. En primer plano, pegado a la cámara, un vaso enorme, ocupando casi un cuarto de la imagen, con una cucharilla y un tubo de

medicamentos abierto. El vaso nos oculta casi por completo la cama de Susan, sumergida en una zona de sombra de donde únicamente escapan unos vagos estertores, como de un durmiente drogado. La habitación está vacía; al fondo de este desierto privado, la puerta, aún más lejana por la falsa perspectiva del objetivo y, *detrás* de esta puerta, golpes. Sin haber visto otra cosa que un vaso y oído más que dos ruidos, en dos planos sonoros diferentes, hemos comprendido de golpe la situación: Susan se ha encerrado en su cuarto para envenenarse; Kane intenta entrar. La estructura dramática de la escena está esencialmente basada en la distinción de los dos planos sonoros: el estertor, cercano, de Susan, y los golpes de su marido tras la puerta. Una tensión se establece entre estos dos polos, mantenidos a distancia por la profundidad de campo. Ahora los golpes se hacen más fuertes: Kane trata de derribar la puerta con los hombros, lo consigue. Le vemos aparecer

minúsculo en el marco de la puerta y precipitarse hacia nosotros. La chispa ha estallado entre los dos polos dramáticos de la imagen. La escena termina.

Para comprender mejor la originalidad de esta puesta en escena, que puede parecer natural por la soltura con que consigue su propósito, imaginemos lo que hubiera hecho, más o menos, alguien distinto de Welles.

La escena se compondría, como mínimo, de cinco o seis planos. Por ejemplo: primer plano de Susan, sudorosa y en estertores en su cama (en este momento, sonido en *off* de golpes contra la puerta), plano de Kane golpeándola, creación de un suspense por un breve montaje paralelo, es decir, una serie de planos del interior, después del exterior, hasta el plano de la puerta que cede bajo la embestida de Kane; en este momento, nueva toma de Kane, de espaldas, precipitándose hacia la cama y tal vez, para terminar, primer plano de

Kane inclinado sobre Susan.

Vemos claramente que la secuencia clásica constituida por una serie de planos que analizan la acción, según la toma de conciencia que el realizador quiere que adoptemos, se resuelve aquí en un solo y único plano. Además, en el límite, el montaje en profundidad de campo de Welles tiende a hacer desaparecer la noción de plano englobándola en una unidad que podríamos llamar el plano-secuencia.

Naturalmente, esta revolución en los hábitos del montaje interesa sólo por lo que significa y permite. Digamos, para simplificar, que este lenguaje sintético es más realista que el montaje analítico tradicional. Más realista y, a la vez, más intelectual, en cuanto que de alguna manera obliga al espectador a participar en el sentido del filme, desgajando las relaciones implícitas que el montaje no muestra abiertamente en la pantalla.

Obligado a hacer uso de su libertad e

inteligencia, el espectador percibe directamente, en la estructura misma de sus apariencias, la ambivalencia ontológica de la realidad. Considerada desde este punto de vista, una escena como la del plano fijo de la cocina en *El cuarto mandamiento* es particularmente significativa. Parece como si durante toda la secuencia, la cámara rehusara obstinadamente venir en nuestra ayuda para guiarnos en el discernimiento de una acción que sentimos aproximarse pero de la que no sabemos exactamente dónde y cuándo va a surgir. ¿Quién sabe si no es precisamente en el momento en que miramos a George cuando Fanny va precisamente a hacer un gesto revelador? Y durante toda la secuencia, los objetos insultan temen te extraños a la acción, monstruosamente presentes (los pasteles, los víveres, la batería de cocina, una cafetera, etc.) solicitan nuestra atención sin que el más mínimo movimiento de la cámara permita mitigar su presencia.

Contrariamente a lo que se podría creer a primera vista, el montaje en profundidad tiene una mayor carga semántica que el montaje analítico. No es menos abstracto que el otro, pero el suplemento de abstracción que aporta al relato, le viene precisamente de un aumento de realismo. Realismo de alguna forma ontológico, que devuelve al objeto y al decorado su contenido existencial, su carga de presencia, realismo dramático que se niega a separar al actor del decorado, el primer plano del conjunto de la escena, realismo psicológico que vuelve a situar al espectador en auténticas condiciones de percepción, nunca determinada *a priori*. En oposición a esta puesta en escena «realista» mediante «planos-secuencia» considerados por la cámara como bloques de realidad, Welles utiliza frecuentemente un montaje abstracto, metafísico o simbólico para resumir largos períodos de la acción (la evolución de las relaciones de Kane con

su primera mujer, la carrera como cantante de Susan). Pero este procedimiento muy antiguo y del que abusó el cine mudo, encuentra aquí un nuevo sentido, precisamente por contraste con el extremo realismo de las escenas en las que los sucesos son íntegramente respetados. En vez de un montaje bastardo, en el que el evento concreto está medio disuelto en la abstracción de los cambios de plano, tenemos dos modalidades esencialmente diferentes de relato. Se capta esto muy bien cuando, tras la serie de sobreimpresiones que resumen tres años de suplicio de Susan y que terminan sobre la lámpara que se apaga, la pantalla nos arroja brutalmente en el drama de su envenenamiento. J. P. Sartre ha hecho notar espléndidamente en un artículo de *L'Écran Française* que se trataba aquí del equivalente de la forma frecuentativa inglesa: «Durante tres años la obligó a cantar en todos los escenarios de América. La angustia de Susan aumentaba, cada espectáculo le suponía un

suplicio, un día no aguantó más...»: ¡envenenamiento de Susan!

Un estilo creador de sentido

Sin duda todas las grandes obras cinematográficas reflejan más o menos explícitamente la visión moral, las tendencias espirituales de su autor. Sartre escribía a propósito de Faulkner y de Dos Passos que toda técnica novelística implicaba necesariamente una metafísica. Si tal metafísica existía, el antiguo montaje no podía contribuir a expresarla: el mundo

de Ford y de Capra puede ser definido a partir de sus guiones, de sus temas, de los efectos dramáticos buscados, de la elección de las escenas. No está en el montaje como tal. En Orson Welles, por el contrario, el montaje en profundidad de campo se convierte en una técnica constitutiva del sentido del guión. No es solamente otra forma de puesta en escena, sino que pone en cuestión la naturaleza misma de la historia. En dicha técnica, el cine se aleja un poco más del teatro, es menos un espectáculo que un relato.

Como en la novela, en efecto, aquí no es sólo el diálogo, la claridad descriptiva, el comportamiento de los personajes, sino el estilo que se imprime al lenguaje, el que crea el sentido.

Lejos de ser, como algunos mantienen, especulando sobre la falta de atención del espectador, una «vuelta al plano fijo» practicada desde los comienzos del cine por Méliès, Zecca o Feuillade, o no sé qué redescubrimiento del teatro

filmado, el plano-secuencia de Orson Welles es una etapa decisiva en la evolución del lenguaje cinematográfico, el cual después de haber pasado por el «montaje» del cine mudo y la «planificación» del sonoro[^] tiende en efecto a volver al plano fijo, pero por un progreso dialéctico que integra todas las conquistas de la planificación en el realismo del plano-secuencia. Ciertamente Welles no es el único promotor de esta evolución que testimonia también la obra de Wyler. Renoir, por ejemplo, no ha cesado durante su producción francesa de trabajar en el mismo sentido. Pero Welles ha aportado una contribución vigorosa y original que ha conmovido, se quiera o no, el edificio de las tradiciones cinematográficas.

HOLLYWOOD, 1941-1944

Un genio costoso

Samba y melodrama

Después de dirigir *El cuarto mandamiento* sin figurar en el reparto, Welles interpretó un pequeño papel en un filme no realizado por él: *Estambul*, según una novela policíaca de Eric Ambler. Se trataba de una historia de espionaje bastante divertida y rocambolesca, cuya acción transcurría en Turquía durante la guerra. Joseph Cotten,

detentador de un importante secreto, intenta abandonar el país, siendo obstaculizado en su propósito por un asesino a sueldo al servicio del espionaje enemigo. Es ayudado en esta empresa por una cantante de cabaret de gran corazón (Dolores del Río). Orson Welles hacía de coronel Haki, jefe de la policía secreta turca.

En principio, Welles sólo era director de producción e intérprete de este filme realizado por Norman Foster. De hecho, parece evidente que *Estambul* es manifiestamente obra de Welles, que ha dejado su impronta en el guión y en numerosos hallazgos de puesta en escena, particularmente en la melodía que acompaña siempre al asesino, donde encontramos de nuevo la afición de Welles por los efectos musicales y las ambientaciones sonoras. Además, después de la presentación a la prensa, Orson Welles consiguió volver a rodar la última secuencia del filme, que no le satisfacía.

Pero a despecho de sus nada menospreciables

encantos *Estambul* no es, evidentemente, más que un agradable divertimento sobre un tema ultracomercial. Existía un abismo entre este tercer filme de Welles y las ambiciones de *Heart of Darkness*. El *Daily Express* comentó: «Orson, el orgulloso rebelde, el gran denostador de los filmes convencionales, ha dejado su torre de marfil y ha rodado un filme de espionaje muy brillante».

El cuarto proyecto destinado a liquidar el contrato Welles-RKO fue algo muy distinto. Welles, que siempre se ha interesado por los problemas políticos, estaba desde hacía mucho tiempo preocupado por el de las relaciones entre Estados Unidos y América Latina, relaciones que la guerra hacía tanto más importantes. Supo persuadir al secretario de Estado de las relaciones interamericanas para que financiara un gran filme de propaganda indirecta sobre América del Sur. Washington garantizaba trescientos dólares. Valiéndose de esta subvención, Welles logró que

la RKO se lanzara a esta aventura fuera de serie. *It's all True* debía comprender tres historias básicamente documentales. La primera sobre el carnaval de Río y los orígenes de la samba. La segunda, *Jangadieros*, contaba la vida de cuatro pescadores brasileños convertidos en héroes nacionales; finalmente, *My friend Bonito*, según guión de Flaherty, transcurría en un México de corridas de toros.

Lo acontecido con *It's all Truee* evoca, tristemente, las vicisitudes de *¡Que viva México!* Welles pasó cuatro meses recorriendo México, Argentina y Brasil. El carnaval de Río le entusiasmó hasta tal punto, que rodó sobre este único episodio de la samba unos ciento veinte mil metros de película en color, rebasando naturalmente el presupuesto asignado.

Desgraciadamente en el seno de la RKO se produjeron durante este tiempo una serie de intrigas de las que Schaeffer, el protector de Orson

Welles, iba a ser la víctima. El nuevo estado mayor estimó que la empresa ya había perdido demasiado dinero con su genio particular y decidió suspender el rodaje. Los ciento veinte mil metros de película regresaron, para nunca más salir, a las arcas de la RKO, y los seiscientos mil dólares ya comprometidos en el asunto se perdieron total y definitivamente, puesto que el gobierno no debía pagar la subvención hasta ver el filme terminado. No queda sino esperar que un mecenas avisado o algún elocuente «cinematecaro» logre un día sacar a la luz el único filme inédito de Welles, tal como acaba de hacerse por fin con el negativo de *¡Que viva México!*^[1]

Así pues, la ruptura con la RKO, previsible hacía mucho tiempo, se había producido definitivamente. Sin embargo, Welles no estaba desacreditado como actor, y fue objeto de proposiciones diversas. Aceptó la de su amigo

Houseman, ahora director de producción, para interpretar el papel de Rochester en *una Jane Eyre* que había adaptado Aldous Huxley y que dirigía Robert Stevenson. Welles había ya hecho el papel de Rochester en la radio e incluso pensó en otro tiempo llevar a la pantalla este sombrío drama romántico.

Pero bajo la pobre y desvaída dirección de Stevenson, este filme no reportaría a Welles más que un incremento en su reputación como actor, el placer de aparecer con una nariz postiza y la oportunidad de pagar algunos impuestos atrasados. Aunque se haya pretendido que el intérprete dirigió a su propio director, *Jane Eyre* se nos antoja mucho menos wellesiana que *Estambul* por ejemplo, o incluso que *The Stranger*.

Entretanto Welles no permanecía inactivo. La política le ocupaba gran parte de su tiempo y de muy diversas formas. Paradójicamente declarado inútil por asma, este coloso de pies planos se

lanzó a la propaganda rooseveltiana y a montar obras para el ejército. Con el Mercury Theatre convertido en el Mercury Wonder Show montó un espectáculo circense, cuyo punto culminante era su número de ilusionista, en el que se veía a Welles cortar en dos a Marlene Dietrich y que había de ser un poco más tarde intercalado en el filme *Sueños de gloria*.^[2]

Además, Welles trabajaba en la campaña electoral de Roosevelt; escribió incluso durante un tiempo el editorial político del *Post* y emprendió una gira de conferencias sobre los peligros del fascismo en Europa.

Pero el año 1944 le vio volver a Hollywood para un filme que no había de contribuir, hay que reconocerlo, sino muy modestamente a su gloria: *Tomorrow is for Ever*. Es un melodrama patriótico-sentimental en el que un soldado al que se daba por desaparecido en la Primera Guerra Mundial regresa al comienzo de la Segunda. Había

permanecido en Austria después de sufrir horribles heridas que le habían desfigurado, pero unas operaciones estéticas le devolvieron su antiguo aspecto y encuentra casualmente a su mujer casada otra vez y a su hijo, cuya dicha, sin embargo, no quiere turbar. No obstante, ellos hubieran acabado por descubrir su secreto, si el aparecido no muriese oportunamente llevándose consigo a la tumba.

Este pésimo melodrama dirigido por Irving Pichel, y relativamente salvado por la interpretación de Claudette Colbert, obtuvo sin embargo mucho más éxito que *El cuarto mandamiento* en América y en Inglaterra y contribuyó, después de *Jane Eyre*, a hacer de Welles una gran estrella comercial.

El productor William Goetz asistido, en esta ocasión, por Sam Spiegel, estuvo un poco más afortunado en su segundo filme con Welles. Se trataba de un guión de Victor Trivas y en el cual

debían trabajar además John Huston y Anthony Weiller. Era la historia de un criminal de guerra nazi refugiado en una pequeña ciudad americana donde se hace pasar por un inofensivo profesor. Ha logrado incluso casarse con la dulce Loretta Young, la cual, de todas formas, no deja de inquietarse ante algunos rasgos de crueldad y cinismo de su marido. E. G. Robinson, el agente del FBI, está al acecho del sospechoso cuya esencial maldad acaba por desenmascararle. El filme termina con una escena de un «coraje» muy welllesiano, en lo alto de un campanario al que el criminal, en su fuga, ha sido llevado. En el guión inicial, debía, naturalmente, suicidarse pero, siendo el suicidio contrario al Código de Censura, se cambió por un desenlace más espectacular, aunque no más verosímil: Welles, antes de caer al vacío, es horriblemente ensartado por la espada del autómatas de bronce que sale dos veces por hora del viejo reloj.

La oportuna ausencia del realizador previsto permitió a Orson Welles dirigir *The Stranger*, en el cual volvemos a encontrar el sello del supervisor de *Estambul*. Welles se había sometido esta vez con fidelidad al plan de trabajo previsto y al presupuesto de la cinta. Sí bien este esfuerzo de prudencia contribuyó a hacer el estilo de *The Stranger* un poco más convencional que el de otros filmes de Welles, le permitió, tal vez, realizar la obra más disparatada de su carrera. Peter Noble cuenta, en efecto, que Spiegel, encantado de su colaboración con Welles, convenció por completo a Harry Cohn, director de la Columbia, que todavía dudaba en confiar al marido de Rita Hayworth la realización de *La dama de Shanghai*. Spiegel se manifestó tan calurosamente a favor de las cualidades de método y economía de Welles que el productor colgó el teléfono persuadido de haber encontrado al realizador modelo.

Un filme para Rita

Ha llegado, sin duda, el momento de volver sobre la vida privada de Orson Welles, de la que sólo hemos mencionado hasta aquí su matrimonio con Virginia Nicholson en diciembre de 1934. Se divorciaron cinco años más tarde, antes de la marcha de Welles a Hollywood. Virginia se volvería a casar con el sobrino de Marion Davies, la amiga de William R. Hearst. Entre las múltiples «novias» que se le adjudicaron a Welles desde entonces, Dolores del Río pareció durante bastante tiempo ser la más seria. Pero *It's all True* provoca su separación y ante la sorpresa general, Orson termina por volverse a casar, en septiembre de 1943, con Rita Hayworth, *vedette* n° 1 de

Hollywood a la que cortaba en dos, de vez en cuando, en su Magic Show. Este matrimonio del genio y la beldad no durará más que cuatro años, aunque Orson Welles se mostrase muy enamorado de Rita, de la que estaba muy orgulloso. Reconciliaciones y tempestuosas separaciones se sucedieron hasta el divorcio acaecido en noviembre de 1947. Rita conservaba naturalmente la custodia de Rebecca Welles, nacida en diciembre de 1944. Parece que *La dama de Shangai* fue el resultado de una de esas reconciliaciones. Rita Hayworth, *vedette* de la Columbia, insistió para que la dirección de su próximo filme le fuera confiada a su marido. Los directores de la empresa creyeron sin duda tomar suficientes garantías contra la fantasía de Welles, limitándole a una novela policíaca de lo más comercial, de Sherwood King, de la que Welles escribió una adaptación de unas quince páginas solamente. La preparación del filme se vio

envuelta por una escandalosa publicidad. Welles anunció al mundo entero que iba a revelar a una Rita Hayworth desconocida y para empezar, le hizo cortarse el pelo en presencia de la prensa. Después, partió para México con todo el equipo y permaneció allí varios meses durante los cuales los dirigentes de la Columbia estuvieron a veces varias semanas sin noticias. Para las escenas marítimas, Welles había alquilado a precio de oro el Zaca, el famoso yate de Errol Flynn que conducía el célebre actor en persona. Lo aprovecharon para hacer alegremente un crucero de siete semanas por el golfo de México. En tierra, las operaciones no fueron menos costosas. La situación del pueblo indígena que Welles había elegido para rodar varias escenas presentaba algunos inconvenientes y Welles lo hizo reconstruir íntegro en otro emplazamiento. Se cuenta además que los habitantes, encantados de este cambio, se negaron luego a volver a su

ancestral domicilio. Resumiendo, la región entera fue movilizada para esta «pequeña producción» en blanco y negro, que estuvo a punto de costar tan cara ala Columbia como una superproducción en Technicolor.

Tal vez Harry Cohn, muy desengañado de las amistosas garantías de Spiegel, se hubiera al menos consolado de tan vertiginosos excesos si la película recibida de México le hubiera permitido esperar un buen filme comercial, pero los rollos eran desoladores. Por fin, una vez terminado el filme por Welles en el barrio chino de San Francisco y los interiores en los estudios de la Columbia, el resultado fue entregado al examen de los jefes. Lo que vieron les aterró. Harry Cohn no recuperó su voz más que para ofrecer mil dólares a quien le explicara esta historia. No arriesgaba gran cosa: Welles no ocultaría más tarde que él hubiera sido incapaz de hacerlo.

La dama de Shangai

A falta de una intriga perfectamente hilvanada, *La dama de Shangai* revela, sin embargo, una acción de una fuerza poco común aunque podríamos decir subterránea. La intriga policíaca no es sino puro pretexto. Lo que cuenta son las personas y sus relaciones y, sobre todo, su simbolismo moral. Digamos que es poco más o menos la historia de un honrado muchacho, el irlandés Michael O'Hara, contratado como marino en un yate de lujo donde se ve envuelto en horribles y oscuras intrigas criminales a las que la bella Elsa Bannister, mujer de uno de los dos pasajeros del yate, no es del todo ajena. Elsa intenta arrastrar a O'Hara a su doble juego

serviéndose hábilmente para ello de sus encantos y el pobre muchacho tendrá gran dificultad en escapar de ese avispero tras una terrorífica persecución en un parque de atracciones desierto, en el que abandonará a Rita agonizante.

Con *La dama de Shangai* Welles abandonaba las investigaciones y novedades técnicas de *Ciudadano Kane* y de *El cuarto mandamiento*. Considerado estrictamente desde el punto de vista de la planificación y de la fotografía, este filme es relativamente clásico, pero el contenido de las imágenes no lo es en absoluto. Se podría incluso afirmar que *La dama de Shangai* es, paradójicamente y en proporción a la insignificancia del guión, el filme de Welles de mayor contenido semántico: al no entorpecer la intriga la profundidad de la acción, los temas se nos muestran en su estado más puro. Temas fundamentalmente morales y que revelan las obsesiones esenciales de la ética welliesiana y ante

todo una sensibilidad eminentemente agudizada con respecto a la libertad de elegir el bien o el mal, el sentimiento también de que esta libre elección, a pesar de todo, no depende exclusivamente de la voluntad del hombre, sometido de alguna forma a una versión moderna de la fatalidad. El filme queda enmarcado por estos dos comentarios pronunciados por el irlandés: «Cuando empiezo a comportarme como un imbécil, nada en el mundo me puede detener» y el que acompaña, en el amargo día de las ilusiones perdidas, la huida del héroe abandonando tras él a Elsa agonizante: «Muerta, tengo ahora que intentar olvidarla. Mi inocencia es clara como la luz del día... pero inocente o culpable, eso nada significa, lo esencial es saber envejecer bien».

Como ha señalado con agudeza Jacques Doniol-Valcroze, el espectador medio americano no podía perdonarle a Welles el asesinar a Rita. Menos todavía el dejarle morir como una perra en

el parquet de una habitación infernal de la que sale indiferente, apremiando por terminar de una vez, sin haber pensado en esta regla elemental, en esta elemental cortesía: la-heroína-debe-morir-en-brazos-del-rudo-marino. Desde hace algunos años, la misoginia del cine americano ha llegado a ser un lugar común de la crítica intelectual. Rita Hayworth fue sin duda una de sus primeras víctimas y permanece, merced al genio de Welles, como su más gloriosa mártir.

La crítica acogió bien *La dama de Shangai*, pero el público no respondió en absoluto. Esta vez la causa de Welles estaba juzgada. Hollywood estaba harto del genio que le había costado en siete años varios millones de dólares.

GIRA POR EUROPA

Obstinación y versatilidad

Orson Welles, que de hecho nunca había perdido el contacto con Broadway, volvió a Nueva York. Para su reaparición teatral, sugirió a Michael Todd montar *La vuelta al mundo en 80 días* en una espectacular versión musical. Sabemos que la idea de Welles le impresionó vivamente. Sin embargo, Mike Todd, ante las costosas fantasías de la escenificación de Welles, abandonó el proyecto, no conservando más que los derechos de la música de Cole Porter que acompañará al filme producido en 1955. *La vuelta al mundo...* fue presentada bajo los auspicios del Mercury Theatre. El éxito fue, al principio, bastante alentador, pero el interés del público no alcanzó a amortizar una empresa tan onerosa y Orson Welles

dejó en ella toda su fortuna personal. Datan de entonces sus problemas con el fisco, muy a tener en cuenta en su decisión de marchar a Europa.

Macbeth

Pero antes de dejar Hollywood, Welles se esforzó en demostrar que sabía ser, tanto en el cine como en el teatro, un director metódico y económico. Venía insistiendo hacía ya tiempo en la posibilidad de llevar a la pantalla a Shakespeare con un reducido presupuesto, a condición de preparar minuciosamente la realización mediante

largos ensayos y rodando casi continuamente cuando los actores dominasen a fondo sus papeles y sus movimientos, bajo iluminaciones cuidadosamente reguladas, etc. En suma, lo que Welles estaba a punto de inventar, con una anticipación no adecuadamente valorada en aquel momento, era la técnica de puesta en escena de la televisión. Logró incorporar a este proyecto, atractivo al menos por lo módico de su coste, al director de la Republic Píctures, que no era entonces más que una pequeña compañía especializada en *westerns* de tercera categoría. Ya que Welles se había comprometido a ello, *Macbeth* se rodó en veintiún días, pero después de cuatro meses de ensayos sobre un plato improvisado. No costó más que 75.000 dólares.

La obra en principio iba a ser interpretada por el grupo de Mercury Theatre, pero de hecho lo fue por un equipo de segunda clase, que no se podía comparar con los viejos diseminados por

Hollywood. ¡Qué Lady Macbeth hubiera podido ser Agnes Moorehead! En su ausencia Welles confió el papel a Jeannette Nolan, una actriz de la radio que no dio en absoluto la talla. El propio Welles encarnó a Macbeth.

A pesar de algunas irregularidades en el reparto, *Macbeth* es una obra enormemente atrayente, tanto desde un punto de vista shakespeariano y teatral, como desde el propiamente cinematográfico. La consciente y acusada pobreza de medios, su voluntaria teatralidad, la extremada tosquedad del vestuario, la rusticidad de los decorados de cartón piedra y de la iluminación, sorprendieron desfavorablemente a la crítica, y tanto más cuanto que el filme concurrió al Festival de Venecia de 1948 junto con el *Hamlet* de Laurence Olivier, que había sido realizado con extremado lujo y según una planificación rigurosamente inversa. Welles intuyó una opinión netamente favorable al famoso

intérprete de la tradición shakespeariana y retiró en el último momento su *Macbeth* de la competición.

Cuando se estrenó en Francia (no fue hasta 1950), el filme todavía dividió a la crítica. No encontró defensores apasionados más que entre los más jóvenes, que se entusiasmaron ante esta obra y, creo ahora, que tenían razón en preferir, al *Hamlet* freudiano de Laurence Olivier, el *Macbeth* de Welles, desgarrado entre el cielo y el infierno. Ese decorado de cartón embreado, esos escoceses bárbaros, vestidos con pieles de animales, blandiendo una especie de lanzas-cruces de madera nudosa, esos parajes insólitos desbordantes de agua, cubiertos por brumas que nunca permiten adivinar un cielo en el que las estrellas puedan posarse, constituyen literalmente un universo prehistórico, no el de nuestros antepasados, los galos o los celtas, sino una prehistoria de la conciencia al nacer del tiempo y

del pecado, cuando el cielo y la tierra, el agua y el fuego, el bien y el mal, no se han diferenciado aún nítidamente. Macbeth está en el corazón de este universo equívoco, como su conciencia naciente, a imagen de ese cieno, mezcla de la tierra y del agua, en el que el encantamiento de los brujos lo ha sumergido. Este decorado, que puede parecer feo, evoca, al menos por ese drama telúrico cuyas metamorfosis muestra, el drama metafísico de Macbeth. La ambigüedad psicológica de Kane está aquí totalmente purificada de sus incidencias biográficas. La de Macbeth, sumido en sus crímenes, pero en el que sentimos, sin embargo, palpitar un misterioso hálito de inocencia y como la fortuna de una gracia y de una salvación, traslada al plano más elevado de la ética y de la poesía el drama inicial de Kane.

El tercer hombre

Sea como fuere, apenas terminado el rodaje de *Macbeth*, Welles se llevó la cinta debajo del brazo con la intención de acabar su montaje en Roma y se embarcó hacia esa Europa de la que aflúan propuestas para filmes normalmente más remuneradores que gloriosos. Pero Welles estaba decidido a explotar sin ningún escrúpulo su faceta comercial de actor, con la intención de realizar los proyectos que acariciaba y que el sistema cinematográfico americano, cuando no el fisco, le impedía totalmente llevar a cabo. Así pues, aceptó por cien mil dólares, y el derecho a dirigir las escenas en que interviniera, hacer el papel de Cagliostro junto a Nancy Guild y Valentina Córtese

en el filme de Gregory Ratoff, muy vaga y libremente inspirado en Alejandro Dumas.

Después, fue Gengis Khan en *La rosa negra*,^[1] con Cecile Aubry y Tyrone Power, y César Borgia, otra vez con Tyrone Power. Tras Roma y algunos proyectos parisinos abortados, Welles rodó sobre todo en Londres: *El enigma de Manderson*,^[2] de Herbert Wilcox, *Lío en el valle*^[3] y *Three cases of murder*.^[4] En 1954, volvió a Francia para hacer de Benjamin Franklin en *Si Versalles pudiera hablar*,^[5] Pero el único filme que realmente contribuyó a su gloria, a la vez que a su fama, fue sin duda el célebre *El tercer hombre*^[6] de Carol Reed, sobre un guión de Graham Greene.

Independientemente de su calidad cinematográfica, que tal vez se ha sobrevalorado, *El tercer hombre* merece ocupar, sin ninguna duda, un lugar destacado en la carrera de Welles, no tanto por la calidad de su interpretación, por lo demás limitada a poco más de diez minutos, como

por el sorprendente fenómeno de identificación operado en Welles a partir del personaje de Harry Lime. Por primera y quizás única vez, este actor tan popular daba con el personaje con el que el público le identificaría en adelante. Todos los demás habían sido de «composición», incluso el de Kane. Es significativo que Welles hiciera de Harry Lime sin postizo, aunque no sin maquillaje. Cuando aparecía en el hueco de una puerta, el cuello del abrigo subido, parecía salir de su propia vida. Y, sobre todo, el guión de Greene, muy actual, incorporaba la ambigüedad de su héroe a nuestro desgarrado mundo. Fascinante bandido, personificación del desbocado romanticismo de la época, arcángel de las cloacas, contrabandista de la frontera del bien y del mal, monstruo digno de ser amado, Harry Lime-Welles era esta vez más que un personaje, un mito.

Sin embargo, a excepción de *El tercer hombre*, la actividad cinematográfica de Orson Welles

como actor, después de 1947, no merece en absoluto figurar en la historia del cine. Felizmente no podemos decir otro tanto de su trabajo como realizador.

Otelo

Se han proporcionado tantos proyectos a Orson Welles que resulta difícil saber cuáles son los que él ha forjado realmente y, sobre todo, por cuáles se ha apasionado. Son innumerables las anécdotas referentes a la versatilidad de Welles en sus empresas, o más exactamente a la fantasía que

desbordan sus proyectos más entusiastas. A propósito de esto Peter Noble cuenta una historia muy cruel que tiene como protagonista a E. Borneman, el muchacho canadiense que adaptó para Welles una leyenda de Ulises. Uno repara en que a menudo viejos proyectos abandonados vuelven a surgir de forma inesperada. Si es probable que Welles soñara llevar a la pantalla *Guerra y paz*, *Julio César*, *El rey Lear*, *Cyrano de Bergerac*, *Retrato de un asesino* y *Noé*, es seguro que preparó con mucho más cuidado *Moby Dick*, del que además escribió una adaptación teatral, pero el filme de Huston echó por tierra este proyecto. A título de amistosa compensación Huston le propuso el papel del padre Mapple, el predicador, del que hizo una inolvidable interpretación, haciéndonos lamentar que fuera Gregory Peck y no el propio Welles quien encamara al legendario capitán Achab.

Sea como fuere, debemos ceñirnos a las

realizaciones, que testimonian, a la vez que la obstinación de su autor, una extraordinaria coherencia ideológica y una increíble capacidad de despilfarro e indecisión. Con toda seguridad, el diario de la realización de *Otelo* y de *Mister Arkadin* daría pie a una novela bastante sorprendente.

Otelo era un antiguo proyecto que se remontaba a su época de Hollywood y que cristalizaría en Venecia. Welles decidió que aprovecharía su estancia en Italia y su sueldo de actor para producir y realizar *Otelo* en la ciudad de los Dux. Aunque es difícil fijar el comienzo del rodaje de este filme, pienso que se puede situar en 1948. Welles estaba entonces prometido a Lea Padovani, que fue su primera Desdémona. Pero los resultados de los planos rodados aquel año con un Yago italiano no dejaron satisfecho a Welles, que decidió durante el invierno cambiar el reparto. Comienza entonces a hacer pruebas a algunas

actrices inglesas y llama para interpretar a Yago a su viejo amigo McLiammoir del Gate Theatre de Dublín, a quien no había visto desde 1934. Vencido su estupor inicial, McLiammoir aceptó, debutando en el cine bajo la dirección de Welles. Sin embargo, Desdémona nunca fue encontrada. Cécile Aubry, con la que se contó inicialmente, desistió al tercer día de ensayos. Anatole Litvak sugiere entonces a Betsy Blair, que acababa de intervenir en su película *Nido de víboras*.^[7] Welles se entusiasma con esta nueva intérprete, pero ahora es dinero lo que falta. Mientras trata de ganarlo rodando *La rosa negra*, envía a su equipo a «descansar» a su villa de Roma. A falta de un mejor resultado artístico, *La rosa negra* revela a Welles que Marruecos es el complemento ideal de Venecia y decide reunir a todo el mundo en Casablanca. Se rodará en Mogador durante los ratos libres que la 20th Century Fox deja a Gengis Khan. De las innumerables anécdotas de esta

epopeya una al menos merece ser recordada. No habiendo llegado el vestuario a tiempo de Roma, Welles se encuentra en la imposibilidad de filmar al día siguiente la escena del asesinato de Rodrigo. Para obviar esta pequeña dificultad decidió situar la acción en un baño turco. Bastaron algunas toallas.

Sin embargo, Welles descubre que Betsy Blair es decididamente una Desdémona demasiado moderna y es Suzanne Cloutier quien se hace cargo del personaje a la vuelta del equipo a Venecia a fines del verano de 1949. Después, tras un nuevo contratiempo financiero, el filme se reanuda en invierno, a merced de los ingresos que Welles obtiene de sus socios de Viterbo, Roma y Perugia. En la primavera de 1950 hay que volver a Marruecos para efectuar los *raccords* correspondientes a Desdémona. Las tomas están, por fin, más o menos terminadas, pero no el filme, cuyo montaje —enormemente complicado—

durará cerca de dos años, efectuado en Roma, Londres y París. Al fin, en 1952, cuatro años después del inicio del rodaje, *Otelo* será presentado bajo el pabellón marroquí en la sesión de *clausura* del *Festival* de Cannes, en el que obtendrá el Gran Premio *ex aequo* con *Due soldi di speianza*.^[8]

Indiscutiblemente *Otelo* es uno de los filmes más característicos y personales de Orson Welles y, desde el punto de vista del estilo adoptado, el más opuesto a *Ciudadano Kane* e incluso a *Macbeth*. Las contingencias del rodaje bastarían para justificar esto. Su planificación en extremo fragmentaria tiene mucho que ver con una realización necesariamente entrecortada. Es difícil imaginar, en estas condiciones, las largas secuencias filmadas de *Macbeth*, y es probable que este montaje de ritmo tan rápido camufle elegantemente más de un insoluble problema de *raccord*. «Cada vez que se ve a alguien de

espaldas, cubierta la cabeza por una capucha, se trata, sin duda, de un doble. He tenido que hacer todo en campo-contracampo, porque nunca llegaba a reunir a Yago, Desdémona, Rodrigo, etc., ante la cámara».

Pero sería tan estúpido como superficial reducir la técnica de planificación de *Otelo* a esas servidumbres externas. Los verdaderos creadores han sabido siempre utilizar de forma positiva los accidentes de la materia y avivar su imaginación ante la resistencia ofrecida por las cosas. De un contratiempo involuntario, Welles ha sabido extraer un estilo de puesta en escena.

Según propia confesión, el recurso a un montaje muy fragmentario no es en su caso una toma de postura en contra de los planos largos, sino únicamente el resultado de eventualidades prácticas de la realización, sobre todo de su reducido presupuesto. *Otelo* y más tarde *Mister Arkadin* están resueltos en planos cortos «porque

un plano largo necesita un equipo técnico muy importante, muy hábil, y hay muy pocos equipos europeos capaces de resolver bien un plano largo, muy pocos técnicos que puedan realizarlo con éxito. En *Sed de mal*, por ejemplo, he hecho un plano que se desarrolla en tres partes, con catorce actores, en el que se pasa de un gran primer plano a un plano general, etc., y que dura hasta una bobina; fue con mucho la parte más costosa del filme. Así pues, cuando ustedes reparen en que yo no hago planos largos, no es que no me gusten, es que no me ofrecen posibilidades para ello. Es mucho más barato hacer esta imagen, luego esta otra, y tratar de empalmarlas más tarde en la sala de montaje. Prefiero evidentemente controlar los elementos que están delante de la cámara mientras ruedo, pero esto exige dinero y la confianza del productor». Esta declaración es muy importante porque revela, en primer lugar, que para Orson Welles el plano largo constituye un ideal y que,

por otra parte, el montaje es, sea cual fuere la técnica de planificación, un elemento creador de primer orden. Desde este último punto de vista, *Otelo* es un filme capital ya que es, después de *Ciudadano Kane* y *Macbeth*, el único del que ha controlado el montaje. Por eso, Welles no se reconoce plenamente autor más que de los filmes que él mismo ha montado por entero. «El montaje es esencial para el director, es el único momento en que controla completamente su filme. Cuando ruedo, el sol produce efectos contra los que nada puedo hacer, el actor hace intervenir elementos a los que debo someterme, igual sucede con el argumento; yo no hago sino arreglármelas para dominar lo que puedo. El único lugar en el que ejerzo un control absoluto es la sala de montaje, donde el director es en potencia un verdadero artista... busco el ritmo exacto entre un encuadre y el siguiente. Es una cuestión de oído, el montaje es el momento en el que el filme tiene que ver con el

sentido del oído... En la sala de montaje trabajo muy despacio, lo que suele desencadenar la cólera de los productores, que acaban por quitarme el filme de las manos. No sé por qué esto me lleva tanto tiempo. Podría trabajar indefinidamente en el montaje de un filme. En lo que a mí respecta, la cinta de celuloide es como una partitura musical cuya ejecución viene determinada por el montaje, análogamente a como un director de orquesta puede interpretar una pieza *completamente en rubato*, otro de manera muy seca y académica, un tercero muy románticamente, etc. Las imágenes en sí mismas no son suficientes, son muy importantes, pero no son más que imágenes. Lo esencial es su duración, lo que sigue a cada una de ellas; toda la maravillosa elocuencia del cine se forja en la sala de montaje». Se haya rodado el filme en planos largos o cortos (fenómeno esencialmente contingente y que depende del presupuesto de la producción) el montaje es, por tanto, para Orson

Welles, un momento creativo esencial. Pero es lógico pensar que su importancia, si no cualitativa sí al menos cuantitativa, es mayor en los filmes en planos cortos, como *Otelo*, en que la cadencia es en cada segundo determinante del ritmo de la obra. Importaba hacer notar eso y tener en cuenta este factor ulterior a la puesta en escena, con mucha frecuencia olvidado y tanto más cuanto que en América son escasísimos los realizadores que supervisan el montaje; el filme se les retira después de realizadas las tomas y es confiado a otro equipo de técnicos que le da su forma definitiva. Esto es por otra parte lo que sucedió como sabemos con *El cuarto mandamiento*, *La dama de Shangai* y *Sed de mal*.

Independientemente de su problemática formal, se ha criticado a menudo el contenido de *Otelo*. Se le ha reprochado particularmente las supresiones y libertades con respecto al texto. Welles se ha justificado en estos términos: «En *Otelo* me di

cuenta de que tenía que elegir entre filmarla obra o proseguir mi experiencia de adaptar libremente a Shakespeare a las exigencias del cine. Sin pretender ni por un instante compararme a Verdi, pienso que su ejemplo me proporcionó la mejor de las justificaciones. La ópera *Otelo* es muy distinta del drama, nunca hubiera podido ser escrita sin Shakespeare, pero es ante todo una ópera. Del mismo modo espero que el filme *Otelo* sea una “realización cinematográfica”». Hace falta, sin duda, mucha audacia para realizar tal versión cinematográfica del texto de Shakespeare. Pero como replicó Bertold Brecht a un crítico que le preguntaba si era lícito interpretar libremente los textos clásicos: «Es lícito siempre que se tenga capacidad para ello». Creo que Welles ratifica generosamente en *Otelo* esta opinión.

En todo caso, desde el punto de vista de la transposición teatro-cine, *Otelo* aporta una solución estética de mayor interés y además

diametralmente opuesta a la de *Macbeth*. Una de las principales dificultades, si no la dificultad esencial, que ha de afrontar la puesta en escena de una obra de teatro al ser llevada a la pantalla, es la del decorado. La mayoría de los fracasos del teatro filmado son imputables al desconocimiento de este problema. Los convencionalismos de la acción y sobre todo de la palabra teatral no se ajustan al realismo del espacio cinematográfico que el decorado delimita. En *Macbeth*, Welles había decidido recrear a toda costa un universo artificial, un mundo cerrado sobre su propia finitud, como una gruta. En *Otelo* el artificio está al aire libre y recreado a partir de una materia totalmente natural. Gracias a un montaje jadeante y entrecortado, a unas tomas angulares (que impiden por completo a la vista y al espíritu reunir en el espacio los elementos del decorado), Welles crea a partir de las piedras de Venecia o de Mogador una arquitectura dramática imaginaria, pero

adornada de todos los prestigios, de todas las bellezas, concertadas y fortuitas, que únicamente puede poseer en la verdadera arquitectura la piedra natural, patinada por siglos de viento y de sol. *Otelo* se desarrolla pues a cielo abierto pero de ningún modo en la naturaleza. Esos muros, esas bóvedas, esos pasadizos reproducen, reflejan, multiplican como espejos la elocuencia del verbo trágico.

Vuelta al teatro

El tema de *Otelo*, al llevamos de nuevo a

Shakespeare, nos conduce lógicamente una vez más a las actividades teatrales de Orson Welles. Abandonadas hace más de cinco años, van a manifestarse otra vez de forma importante antes de su vuelta a América, Terminado, o casi terminado *Otelo*, Welles proyectó montar un espectáculo susceptible de ser presentado en una gira por las grandes capitales europeas. Eligió París y el Teatro Eduardo VII, sin duda confiando en el público anglosajón residente en la capital durante la temporada estival. El programa se componía de una pieza escrita por el propio Welles, *The Unthinking Lobster*, fábula satírica contra Hollywood y su afición por los filmes bíblicos. Rodando uno sobre una nueva Bernardette, Anne de Beaumont, que encarna a la santa, realiza verdaderos milagros. El estudio de Zitz-Cosmic se transforma en lugar de peregrinación. Los productores van a «sus devociones» en vez de a los consejos de administración, etc. Finalmente las

perturbaciones económicas resultan tan graves que los capitalistas lamentan amargamente la intrusión de lo sobrenatural en la producción cinematográfica. Un emisario angélico desciende del cielo para tratar con la M.P.P.A. No habrá más milagros en Hollywood, pero aquélla deberá abandonar, a cambio, los filmes religiosos. Sin embargo, sabemos que tristemente eso *no fue más* que un sueño.

Junto con *The Unthinking Lobster* Welles presentaba, bajo el título *Time Runs*, una adaptación muy libre de la leyenda de Fausto según Dante, Milton y Marlowe, acompañada con música de Duke Ellington. El conjunto del espectáculo, la comedia y la tragedia, llevaba el título general de *The Blessed and the Damned*. A pesar del éxito personal de Welles y del descubrimiento de la encantadora mulata Eartha Kitt, proveniente del ballet de Katherine Dunham, la crítica parisina alabó mucho más la puesta en

escena que el programa en sí. Al cabo de algún tiempo Welles renunció a su *Lobster* y presentó en su lugar una escena de *The Importance of Being Earnest* y otra de *Henry VI*. Un recital de canciones de Eartha Kitt completaba la velada.

Después de París este programa fue presentado en Alemania. Debía haber sido presentado en Inglaterra, pero la gira no pudo finalmente organizarse y Welles se hubiera vuelto a encontrar en Londres en una relativa inactividad si la televisión no le hubiera contratado temporalmente. Allí una noche habla con Laurence Olivier de la posibilidad de montar *Otelo* para la escena (tal vez para descansar del montaje en la moviola), Laurence Olivier, sin ningún rencor por las viejas rivalidades venecianas, le ofrece elegantemente su venerable escenario del Saint James Theatre. De esta forma el *enfant terrible* de la Madison School acabó montando triunfalmente Shakespeare en el *sancta sanctorum* británico del teatro isabelino.

Por fin, en otoño de 1953, Welles propone a Peter Brook montar algo juntos. Este le sugiere *El rey Lear*, obra que el propio Brook debía adaptar para la televisión. El espectáculo tuvo naturalmente un enorme *éxito*. Realmente son inimaginables las posibilidades de una televisión capaz de encargarse especialmente de una adaptación de Shakespeare a dos de los más importantes directores del mundo.

Este éxito de vastísima audiencia hubiera podido servir a Welles de nueva plataforma de lanzamiento, si no en Hollywood, sí al menos en Nueva York. Proposiciones, efectivamente, no le faltaban, pero ya tenía en mente el tema de un nuevo filme que realizaría en condiciones tan independientes y tan precarias como *Otelo*, *Mister Arkadin*, y abandonó por este incierto proyecto los ventajosos contratos del teatro, el cine y la televisión.

Sólo dos años más tarde, como ya veremos,

volverá a poner en escena este mismo *King Lear* en un teatro de Broadway. Mientras tanto vuelve a Europa donde a la vez que trabaja en *Mister Arkadin* monta en el Duke of York's Theatre su adaptación teatral de *Moby Dick*. Este asombroso espectáculo no durará, sin embargo, más que un mes en cartel, pero de él ha quedado una huella que vivamente desearíamos conocer: el filme que, basado en él, Welles hizo para la televisión inglesa. Contentémonos por el momento con este pequeño documento citado por Peter Noble. Se trata de una indicación de puesta en escena anotada por Welles en el *script* teatral de *Moby Dick*: «En el papel del actor, Wensley Pithey llevará un sombrero como de piel de topo verde de abundante pelo, unos quevedos sostenidos por una larga cinta negra. Vestirá un abrigo con cuello de piel de fantasía de pelo ralo, llevará también unas polainas, que luego se quitará. Una camisa de franela oscura y gruesa y pantalones igualmente

oscuros, mantenidos por un cinturón de cuero de hebilla ancha, completarán su vestuario. Una bufanda disimulará la ausencia de cuello duro».

En el momento en que escribimos esta corta biografía crítica no nos resta para terminar con la obra teatral de Orson Welles sino mencionar su regreso a América a fines de 1955 para montar *El rey Lear*. El estreno tuvo lugar en enero de 1956, en el City Center de Nueva York, sala especializada en obras clásicas, y fue pródigo en incidentes técnicos de los que sólo un Orson Welles podía sacar todavía partido. La segunda noche se torció un tobillo y la tercera el otro. Incapaz, pues, de moverse en escena interpretó su papel en una silla de ruedas convertida en trono, con una pierna enyesada. El resultado fue sin embargo tan convincente que un crítico pudo escribir: «Me pregunto si el mismo Shakespeare no habría puesto una silla de ruedas en su obra si la hubiera tenido a mano».

Mister Arkadin

Volvamos ahora un poco hacia atrás para reencontrar en el laberinto biográfico el hilo conductor del cine abandonado en *Otelo*. Nos llevará en primer lugar a *Mister Arkadin*. Como Kane, pero con mayor libertad respecto al modelo, *Mister Arkadin* está inspirado en la personalidad, sí es que no en la vida, de uno de los grandes aventureros del mundo moderno, Bazil Zaharoff, el todopoderoso comerciante de armas, de humilde y misterioso origen, que labró a base de las más turbias por no decir criminales operaciones, además de una fortuna prodigiosa, una fachada de honorabilidad coronada, como sabemos, por el título de *Sir*.

Arkadin posee, efectivamente, un colosal poder. Pero tiene un punto débil, su hija, educada en un convento, mimada, malcriada, y a la que un ejército de detectives aísla de cualquier intruso que pudiera hacerle sospechar la verdad acerca de su padre, sus orígenes y su fortuna. Uno de ellos, sin embargo, llega a acercársele, despertando su interés. Arkadin se inquieta y encuentra, así al menos lo cree, un hábil medio de desembarazarse de ese Van Stratten, que no es más que un aventurero de poca monta. Utilizando un procedimiento audaz y paradójico a un tiempo, encarga al joven que investigue en su misterioso pasado, fingiendo que como consecuencia de una crisis de amnesia ha olvidado hasta su originaria identidad. De hecho se trata de algo muy distinto: Arkadin sabe que todavía subsisten algunos testigos de sus crímenes que amenazan, por el mero hecho de existir, su fortuna y, sobre todo, su reputación. El estúpido Van Stratten va a ocuparse

de localizarlos, esperando por ello tener de nuevo acceso a la hija del millonario. Le bastará a Arkadin abatir cada vez la primera levantada, mientras espera que le llegue el turno al ojeador. No obstante, Van Stratten acabará por *advertir* la amenaza y para defenderse se ve obligado a golpear a Arkadin en su único punto flaco: revela a su hija quién es su padre. Arkadin entonces preferirá desaparecer para siempre arrojándose al vacío desde su avión, en la última secuencia del filme.

Aunque Orson Welles tuvo esta vez un productor parisino, Louis Jolivet, la realización de *Arkadin* fue bastante larga y laboriosa. Sólo el rodaje duró siete meses (tres para la parte esencial, cuatro para los planos mediante *raccords*) y se llevó a cabo en Francia, España y Alemania. Pero el filme, comenzado en 1954, no estuvo listo hasta 1957, debido a la duración del montaje (cerca de ocho meses y sin ser terminado

por Welles) y, sobre todo, a la postsincronización (hecha por los mismos actores) a la que Welles concedió una importancia muy notable. Si bien las dificultades de rodaje, en lo que a los actores respecta, no son comparables a las de *Otelo*, sí es cierto que también ahora determinaron una planificación fragmentaria a base de campo-contracampo; varias escenas importantes fueron rodadas en dos series de tomas en fechas muy alejadas según la disponibilidad de los protagonistas. Aun en estas circunstancias, Welles se mostró como el director más rápido del mundo. Todos los contracampos de una secuencia tan importante como la de Katina Paxinou fueron rodados en un solo día. Los de Suzanne Flon, en seis horas. Aunque también es cierto que sencillos *raccords* de descenso de automóvil hicieron salir cabellos blancos al productor.

Sea como fuere e incluso aunque la técnica de planificación se deba a necesidades de la

realización, Welles ha sabido incorporarla magistralmente al núcleo mismo del filme. Además ha combinado íntimamente los efectos de montaje con los de las tomas. Ya en *Ciudadano Kane* y un poco en *Otelo* había utilizado en gran medida objetivos de corta distancia focal, acentuando violentamente la perspectiva y dando, sobre todo en los contrapicados, deformaciones muy características, incluso apreciables en el rostro de los actores. A partir de *Mister Arkadin* se servirá sistemática y casi exclusivamente del objetivo de 18,5 milímetros, que da a la vez que una perfecta profundidad de campo, una violenta impresión de deformación del espacio. El actor que se dirige hacia la cámara parece calzar botas de siete leguas.

Como muy bien ha señalado Eric Rohmer en una espléndida descripción: «Nunca esas deformaciones, ese delirio, han sido tan sabiamente utilizados, han estado hasta tal punto

justificados. Esa verdad que se deshace en las manos del investigador, convirtiéndose en polvo moral, esas briznas de un pasado que se desmorona como un castillo de arena, no podían ser afrontados abiertamente, requerían que tanto su agobiante peso, como su inconsistencia, quedaran nítidamente resaltados. Welles hace uso, como su dueño e inventor, de una mecánica de la que nadie, aparte de él, ha acabado de comprender el funcionamiento. Justamente encomiado por su empleo del plano fijo, Welles se recrea a partir de *La dama de Shanghai* y, sobre todo, de *Otelo* en fragmentar al máximo su planificación, sin herir por ello nuestra exigencia actual de continuidad. Se ha señalado que su figura estilística favorita era el litote, permaneciendo en segundo plano, ante la cámara inmóvil, el núcleo esencial de la escena. Aquí multiplica los ángulos y, sin embargo, estas cabriolas no suponen una mayor proximidad. La cámara parece sufrir la misma desazón de los

personajes, que se agitan, que titubean. Pienso en esa travesía en yate por un mar encrespado, cuando Mily, ebria, hace a Arkadin las confidencias que le costarán la muerte. Todo parece a cada instante arrastrado por la furia de un gran oleaje. El mar, aún no apareciendo más que en contados instantes, ruge al fondo sordamente. El parecido de Arkadin con “el dios que hace temblar la tierra” aseguraría que no es fortuito».

Cedo de nuevo la pluma a Eric Rohmer, quien de forma insuperable escribe: «Esta historia no es rocambolesca sino más exactamente fantástica, de una fantasía tanto más rara cuanto que prescinde de los recursos propios de la moderna hechicería, el exotismo y la ciencia ficción. Incluso olvidando el símbolo y no considerando más que la aventura, este filme ilustra, con insuperable brillantez, un género que desde Julio Verne a Fantomas no ha dejado de degradarse, cuando no se ha intelectualizado desmesuradamente. Crea, algo

casi imposible hoy, una novelística que no es de anticipación ni de evasión. En un siglo en que el reportaje y las memorias de todo tipo nos han vuelto más exigentes respecto a la veracidad del detalle, descubrimos bajo una extraña luz a nuestra querida Europa y, sin embargo, la reconocemos. Este cuento irreal se nos antoja incluso más verídico que montones de relatos cuya verosimilitud se ha tenido buen cuidado en salvaguardar. Sí bien Welles descuida muchas justificaciones, por otra parte enormemente rebuscadas, no juega en absoluto con la verdad cuya reconstrucción cinematográfica es de una gran riqueza. Se trata de un filme «pobre», se ha dicho, no ha exigido costosos decorados ni el concurso de todos esos ayudantes técnicos, cuya presencia sólo los especialistas captan. El profano, por el contrario, encontrará que el filme es muy rico, más que ninguno europeo o americano estrenado este año, y tiene razón. ¿Qué tiene de

prodigioso el millonario Arkadin para el hombre de la calle que de alguna manera somos todos nosotros? Su riqueza está menos hecha de posesiones que del poder, eminentemente actual, de desplazarse, de estar presente, casi al mismo tiempo en cualquier parte del globo. La vida de viajes, de palacios, se nos muestra aquí aureolada de un prestigio que el lujo sedentario ha perdido. Welles ha procurado casi siempre llevar a su equipo a los mismos lugares donde se supone que se desarrolla la acción, y tal precaución le ha dado muy buen resultado. Los actores, todos excelentes, no sólo «componen» sus personajes, sino que además encarnan su carácter físico, incluso étnico. El poder del dinero está descrito con una precisión tal que tan sólo un Balzac podría mejorar. Todos esos elementos verdaderos componen un mundo excepcional pero en el que creemos firmemente, tanto más cuanto que nos es mostrado como excepción.

»¿Quién es en realidad Arkadin? ¿Uno de estos tipos de aventurero del que nuestra época nos ha dado algunos ejemplos, un Bazil Zaharoff, un Serge Rubinstein? Sin duda, pero está demasiado alejado de lo habitual. Se parece demasiado al “dios Neptuno” para no simbolizar algo más: la encarnación del destino, un dios moderno y omnipresente que vuelve al cielo de donde parece haber venido (no se nos muestra su muerte, el avión cae rápidamente), un dios vulnerable, un dios cruel y, sin embargo, justo. Van Stratten salva su piel pero pierde el amor de Raina, que le reprocha haber preferido su propia vida a la de su padre: es culpable de una falta más metafísica que moral...

»El caso de Orson Welles recuerda por muchos conceptos al de Stroheim. Pero es más bien con Eisenstein con el que prefiero comparar al autor de *Ciudadano Kane*. Encuentro en ambos la primera postura *a priori*, más didáctica, es

cierto, en el primero; la misma habilidad para beneficiarse del poder esencial de la cámara — transfigurar lo real al nivel mismo de las tomas—, la misma confianza en los efectos propios del *montaje*, material o ideal (el recurso a la elipsis y a los movimientos de cámara son por el contrario procedimientos de *planificación* característicos de Hitchcock) y, sin embargo, gracias a la *atracción* implícita o explícita, la misma aptitud para expresar más que el sentimiento la idea. Es obligado situarlos entre los grandes, incluso aunque nos resistamos a la fascinación de su brillante ejemplo». (*Cahiers du Cinema*, nº 75).

REGRESO A HOLLYWOOD

«Malgastar mi energía»

Después de *Mister Arkadin* la filmografía de Orson Welles va a conducirnos por fin a Hollywood. Han tenido que transcurrir no menos de diez años para que la Meca del cine, perdonando prudentemente y no sin reticencias al niño prodigio, le llame de nuevo. De 1956 a 1958 Welles interpretará dos papeles y finalmente rodará un filme a la vez como actor y director.

De estas dos interpretaciones no hay desgraciadamente mucho que decir. La primera es en un filme muy mediocre de serie B, *Pay the Devil*, producido por Zugsmith para Universal y en el que hace de malvado ranchero que no tolera

que un nuevo *sheriff* ose poner freno a la tiránica autoridad que ejerce en la región. La segunda, en una producción más suntuosa y digna, *El largo y cálido verano*,^[1] de Martin Ritt, según una novela de Faulkner, donde hace una creación desmedida de padre riquísimo y abusivo. Esta interpretación brillante y espectacular no tiene más interés que el de mostramos el nuevo rostro y la nueva silueta de un Welles cuarentón. Más shakespeariano que nunca pero ya sin vestigios de su romántico encanto de juventud: monumental, enorme y, moralmente, olímpico o monstruoso.

Este nuevo personaje provenía sin duda de la extraordinaria caracterización que Orson Welles se había impuesto a sí mismo en el filme que escribió y dirigió para Universal, *Sed de mal*, rodado en 1957.

Sed de mal

Dadas las condiciones con las que Orson Welles se había reintegrado a Hollywood, no podía tratarse esta vez de un nuevo *Ciudadano Kane*. Todo lo más de una nueva *La dama de Shangai*. Aún más, parece que *Sed de mal* es fruto de un malentendido. Se trataba inicialmente de una interpretación en un filme de la misma categoría que *Pay the Devil* y producido además por el propio Albert Zugsmith, pero para obtener la participación de Charlton Heston la productora juega la baza de la presencia de Welles en el filme. El actor, sobreentendiendo que era Welles el realizador, aceptó bajo esta condición implícita. Debido a este *qui pro quo* se ofrece al autor de

Ciudadano Kane la puesta en escena de esta novela de serie negra. Aceptó, no porque el asunto le convenciese, sino porque era la primera ocasión de trabajar que se le presentaba desde *Mister Arkadin*. Iba, no obstante, a efectuar en esta banal trama policíaca una transmutación análoga a la realizada en *La dama de Shanghai*, aunque esta vez dentro de un cuadro económico mejor controlado y probablemente mucho más restringido. Como punto de referencia más cercano en el tiempo y en el espíritu se podría ciertamente comparar *Sed de mal* con *El beso mortal*,^[2] en la que Robert Aldrich producía una análoga transformación interna de la vulgar novela de Mickey Spillane. En efecto, volvemos a encontrar en el filme de Welles la misma toma de partido por la retórica de «serie negra» llevada a un límite casi intolerable y también un sadismo sexual al que sus filmes precedentes no nos tenían acostumbrados. Pero, a pesar de la consideración

que nos merece la excelente obra de Robert Aldrich, existe entre *Sed de mal* y *El beso mortal* la misma distancia que puede haber entre la obra del maestro y la del discípulo aventajado.

En su temática profunda *Sed de mal* se nos revela, pues, pese a su coartada policíaca, como una obra maestra de Orson Welles. El guión enfrenta a un viejo y turbio policía persuadido de la culpabilidad de un sospechoso y a un joven e íntegro funcionario que intenta acabar con él. Totalmente acorralado, *Quinlan* (el policía) se defenderá urdiendo un abominable chantaje a expensas de la mujer de Vargas (el funcionario). Éste no logrará zafarse más que grabando en un magnetófono una conversación de Quinlan con su mejor amigo. La acción transcurre en una pequeña ciudad fronteriza entre México y Estados Unidos.

Considerada apresurada y superficialmente, esta historia parece contraponer el honesto y democrático buen policía al agente deshonesto,

dispuesto a todas las componendas y todos los trucos para inventar culpables. Un repugnante racismo que la mezcla de población le permite practicar, agrava todavía más su *ignominia* profesional. Pero este maniqueísmo en primer grado se revuelve, se invierte en cuanto se presta un poco más de atención al guión y a los personajes. Quinlan no es en realidad el policía abyecto. No saca provecho de sus investigaciones. Está convencido de la culpabilidad de aquellos a los que hace condenar bajo falsas pruebas. Sin él, esos culpables pasarían por inocentes. Al derecho de gentes, a la inteligencia y a la inflexible lógica de su colega mexicano, opone la «intuición» que le garantiza la exactitud de su diagnóstico. Inventa las pruebas que le son necesarias para enviar al «culpable» a la silla eléctrica. Quinlan, físicamente monstruoso, ¿lo es también moralmente? Hay que responder a la vez sí y no. Sí, pues es culpable de llegar hasta el crimen para

defenderse; no, porque desde un punto de vista moral más profundo está, al menos en algunos aspectos, por encima de Vargas, el honesto, el justo, el inteligente, pero a quien escapará siempre un sentido de la vida que yo llamaría shakespeariano. Esos seres privilegiados no deben ser juzgados según la ley común. Son a la vez más débiles y más fuertes que los demás. Más débiles: «Cuando he empezado a hacer estupideces nada ni nadie puede detenerme», confiesa al principio de *La dama de Shangai* el marino Michael O'Hara. Pero también más fuertes al estar en comunicación directa con la última razón de las cosas, ¿o habría que decir con Dios? Es esta ambigüedad la que en definitiva domina toda la obra de Welles desde *Ciudadano Kane*. Ambigüedad en la que la estética no es sino el reverso de la moral, pues en términos de belleza ¿no es esta dualidad la de la Bella y la Bestia? No nos extrañemos de que los dos filmes shakespearianos de Welles sean

precisamente dos de las tragedias más afines con esta doble temática, ni sobre todo de que su adaptación abogue por la inocencia de Macbeth y pida compasión para Otelo. No se trata tanto de la grandeza del mal, aunque tal grandeza exista, sino más bien de la inocencia en el pecado, la falta o el crimen, Kane, George Minafer Amberson, Michael O'Hara, Macbeth, Otelo, Arkadin, son todos, más o menos y por distintos motivos, condenados por nuestra justicia, nuestra inteligencia, por nuestro corazón incluso, pero también sentimos que escapan a nuestro juicio e implícitamente lo juzgan. A esta galería de héroes ambiguos habría naturalmente que añadir aquellos en potencia de los filmes que Welles hubiera querido rodar, y en primer lugar al capitán Achab de *Moby Dick*. No es de extrañar, pues, que se sintiera cautivado por Don Quijote, ya que la dualidad fundamental de la vida moral se materializa incluso físicamente en la dualidad de sus protagonistas, el caballero y

Sancho Panza. No es una casualidad que el personaje que sin lugar a dudas ha dado más popularidad a Welles como actor haya sido el de Harry Lime. Aunque no aparezca más de diez minutos, Welles, como si de un potente imán se tratara, polariza en el espectral amante toda la significación moral de *El tercer hombre*. A la luz de Harry Lime podemos comprender también a Hank Quinlan, pero no me atrevería a decir que la dialéctica del bien y el mal sea aquí más perfecta y más audaz ya que la belleza de Harry Lime, su esplendor de arcángel lo aureolaba de un prestigio sobrehumano. Quinlan, por el contrario, no posee nada de esto. Pertinaz alcohólico que come bombones para resistir a la tentación del *whisky*, feo, obeso, el arcángel no es más que un pobre diablo, y su genio insignificante está consagrado a la menos noble de las empresas. Welles, esta vez, no concede ninguna oportunidad a su héroe, sabe que el público lo condenará. Incluso el daño que

hace es anodino. Sin embargo, es dueño de una misteriosa superioridad basada no tanto en su belleza, cuanto en su inocencia.^[3] Sepamos, pues, apreciarla y detener mediante el veto de nuestra voz el curso de una justicia imposible.

En cuanto a la puesta en escena, *Sed de mal* no es en absoluto el más despreciable filme de Welles. Menos limitado técnicamente por las contingencias de la producción que *Mister Arkadin*, disponiendo de nuevo de la imponente «máquina» de Hollywood, ha llevado hasta sus últimas consecuencias los hallazgos de su filme precedente. El objetivo de corta distancia focal (18,5 mm.) es utilizado esta vez con una habilidad y una maestría diabólicas, sus cualidades ópticas están explotadas al máximo en largos planos-secuencia que armonizan los efectos de profundidad de campo de *Ciudadano Kane* con una movilidad casi acrobática de los encuadres. La puesta en escena parece estar concebida a

partir de dos nociones fundamentales, la plástica y la rítmica: la deformación del espacio en profundidad, debida al 18,5, y la rapidez. La planificación de *Sed de mal* es realmente vertiginosa, la velocidad de los personajes, continuamente móviles en el interior del cuadro, se superpone a la del montaje,^[4] siempre encadenado al movimiento. Hace pensar en esa reserva de potencia de los grandes coches americanos que permite al conductor, moviendo una simple palanca, tomar una formidable *reprise* y hacer un veloz adelantamiento. Es a *Sed de mal* a la que los distribuidores franceses hubieran podido dar, con toda propiedad, el título que adjudicaron al filme de Aldrich: *En quatrième vitesse!*

La importancia que hemos concedido al análisis de *Mister Arkadin* nos dispensa de estudiar más detenidamente la realización de *Sed de mal*, que supone de alguna forma el perfeccionamiento de los hallazgos anteriores en

cuanto a las tomas y a la planificación. Señalemos únicamente todavía que estos logros se oponen evidentemente a diversas fórmulas de pantalla ancha a las que Orson Welles acusa de limitar el lenguaje plástico del cine.

La maravillosa pobreza de la televisión

Para finalizar esta biofilmografía crítica, el último trabajo de Orson Welles que vamos a mencionar está relacionado con la televisión. Es con este arte nuevo, especie de síntesis del cine, el

periodismo, el teatro y la radio, con el que hubiéramos querido clausurar nuestro estudio, incluso aunque las circunstancias no nos lo hubieran impuesto.

En efecto, parece que, abandonado por el cine, Orson Welles ha encontrado en la televisión la posibilidad de expresión que Hollywood le negaba. La sobriedad del telecine le ha permitido iniciar con el dinero ganado como actor y para la televisión la producción de un *Don Quijote* del que no podemos todavía opinar más que por lo que el propio Welles nos ha dicho. Se trata de una moderna versión de la novela de Cervantes. Ha sido rodada en México y siguiendo un principio de total improvisación inspirado en los comienzos del cine. Tendrá una duración entre 75 y 90 minutos. Producido para la televisión, será probablemente exhibido en salas comerciales. Tal vez sea conveniente citar textualmente a Orson Welles a propósito de esta cuestión de la improvisación.

«Podría inventar una razón estética según la cual un filme debe ser rodado de esta manera y decir que no hay otras formas de hacer filmes, etc., pero la verdadera razón es que se trata de un método de rodaje que yo nunca había practicado y del que únicamente sabía que algunas obras maestras del cine mudo habían sido realizadas así. Estaba también seguro de que esta historia sería más viva e interesante si realmente improvisaba, y ciertamente lo es. Es evidente que hay que tener una confianza absoluta en los actores. Es un método de trabajo muy especial, impracticable en filmes comerciales».

Añadamos que el autor no interpreta papel alguno en su *Don Quijote*, sino que aparece como Orson Welles.

Welles vuelve a Europa con su tercera mujer, Paola Mori —su intérprete de *Mister Arkadin*, con la que contrajo matrimonio en 1955 y de la que tiene una hija (la tercera)—, en la primavera de

1958. Su trabajo más reciente es, también para la televisión, *Une vie de Lollobrigida*, de la que no sabemos por el momento más que lo que Welles nos ha dicho: «Es hasta cierto punto un documental, pero muy especial, con dibujos de Steinberg, muchas fotos fijas, conversaciones, pequeños relatos... De hecho, no es en absoluto un documental, es un ensayo, un ensayo personal... Está dentro de la tradición periodística, soy yo proyectado sobre un tema dado: Lollobrigida y no lo que ella es en realidad. Y es más personal incluso que un punto de vista. Es verdaderamente un ensayo».

Al interés crítico de estos comentarios, cuya importancia no escapará a quien quiera comprender mejor el proceso creativo de Orson Welles, cabría añadir los siguientes:

«La pobreza de la televisión es algo maravilloso. El gran filme clásico es evidentemente “malo” en la pequeña pantalla, pues

la televisión es la enemiga de los valores cinematográficos clásicos, pero no del cine. Es un medio maravilloso en el que el espectador no está más que a un metro cincuenta de la pantalla, pero no es un vehículo dramático sino narrativo, puesto que la televisión es el medio de expresión ideal del narrador... En la televisión se puede decir diez veces más en un tiempo diez veces menor que en el cine porque no nos dirigimos más que a dos o tres personas a las que hablamos confidencialmente. Por primera vez, en la televisión, el cine adquiere un valor real, encuentra su auténtica función puesto que habla, ya que lo más importante es lo que se dice y no lo que se muestra. Las palabras no son ya enemigas del filme: éste no hace sino secundarlas; la televisión es de hecho la radio ilustrada».

»La televisión es pues, sobre todo, un medio de satisfacer mi inclinación a contar historias a la manera de los narradores árabes en la plaza del

mercado. Me entusiasma, no me canso nunca de oír o de relatar historias y cometo el error de creer que todo el mundo participa de este mismo fervor. Prefiero las narraciones a los dramas, a las obras de teatro, a las novelas: es una característica importante de mi personalidad. Leo con extrema dificultad “grandes” novelas: me gustan los cuentos».

La vieja tradición de los experimentadores

«Busco siempre Ja síntesis: es un trabajo que

me apasiona, debo actuar de acuerdo con lo que soy y no soy más que un experimentador. Mi único valor estriba en que no dicto leyes sino que me limito a experimentar; eso es lo que verdaderamente me entusiasma. No me interesan las obras de arte, la posteridad, la fama, únicamente el placer de la experimentación en sí misma, es sólo en este terreno donde me encuentro verdaderamente honesto y sincero. No siento devoción alguna por lo que hago: no tiene ningún valor para mí. Soy profundamente cínico con respecto a mi trabajo y a la mayor parte de las obras que veo en el mundo, pero no soy cínico en cuanto al acto de trabajar sobre un material. Es difícil de explicar. Nosotros, los que hacemos profesión de experimentadores, somos herederos de una antigua tradición; de entre nosotros han surgido importantísimos artistas, pero nunca hemos hecho de las musas nuestras amantes. Por ejemplo, Leonardo se consideraba un sabio que pintaba y no

un pintor que fuera sabio. No quisiera hacerlos creer que me comparo a Leonardo, pero sí explicar que hay un antiquísimo linaje de gentes que consideran sus obras según una jerarquía diferente de valores, según unos valores morales. No me extasío pues ante el arte, pero sí ante el esfuerzo humano en el que incluyo todo lo que hacemos con nuestras manos, nuestros sentidos, etc. Nuestro trabajo, una vez terminado, no tiene tanta importancia para mí como para la mayor parte de los estetas; es el acto lo que me interesa, no el resultado y este resultado no me satisface si en él no puedo palpar el sudor humano o un pensamiento...».

»Ahora escribo y pinto, busco algún medio de gastar mis energías, porque he pasado la mayor parte de estos quince últimos años tratando de conseguir dinero y si fuera escritor o sobre todo pintor no tendría que hacerlo. Tengo también un grave problema con mi personalidad de actor, de

actor de éxito, lo que incita a los críticos de todo el mundo a pensar que ya va siendo hora de desanimarme un poco: “Lo que le conviene es que alguien le diga que no es tan bueno como todo eso”. Pero ¡hace veinticinco años que me vienen diciendo eso! No, ya he pasado demasiados meses, demasiados años, buscando trabajo y sólo tengo una vida. Así pues, ahora escribo y pinto. Rompo todo lo que hago, pero quizá consiga al fin hacer algo lo bastante bueno para conservarlo. Es necesario. No puedo pasar mi vida en los festivales o en los restaurantes mendigando dinero. Estoy convencido de que no puedo hacer buenos filmes más que si yo mismo escribo el guión; podría hacer *thrillers*, evidentemente, pero no tengo ningunas ganas. El único filme del que he escrito de la primera a la última palabra y que pude llevar a buen fin es *Ciudadano Kane*. Bien, ya han pasado demasiados años desde que se me concedió esa oportunidad. ¿Puedo esperar quince

años más a que alguien vuelva a confiar en mí plenamente? No, es necesario que encuentre un medio de expresión más barato... ¡como ese magnetófono!».

Si nos atrevemos a clausurar la biografía provisional de Orson Welles con estas reflexiones amargas y desilusionadas es, en primer lugar, porque no nos parecen desesperadas y porque su emocionante sinceridad es una contribución a la psicología de la creación en el cine. Esta amargura del artista ante las injustas dificultades materiales puestas al ejercicio de su arte, casi todos los genios de la pantalla hubieran podido suscribirla en un momento u otro de su carrera: Griffith, Stroheim, Gance, Eisenstein... Ciertamente no basta ser la bestia negra de los productores para tener talento, pero las líneas que acabamos de citar no invalidan, por su desolada sinceridad, la nobleza y elevación del empeño, la convicción más reticente. Califiqué hace casi diez años a

Orson Welles de «hombre del Renacimiento en la América del siglo XX»,^[5] Debo confesar que no era totalmente consciente entonces de esta afirmación que hoy se me impone con abrumadora evidencia y que el propio Welles viene a corroborar. No sólo explícitamente, cuando se proclama más experimentador que artista a la manera de los grandes creadores politécnicos del Quattrocento, sino también de forma implícita al recorrer la tierra como aquellos recorrían Europa en pos de una dorada mendicidad, de corte en corte, en perpetua búsqueda de ese Grial del artista que reside únicamente en la posibilidad de crear.

ENTREVISTAS [1]

I

Hace tiempo que Cahiers esperaba entrevistar a Orson Welles. La ocasión se presentó durante el Festival de Cannes, en el que Welles estuvo presente tres días. Las múltiples recepciones, conferencias de prensa y cocktails fueron la causa de que esta «entrevista» tuviera que ser realizada en un tiempo limitado; por ello hemos renunciado a hablar de todos sus filmes y dudado, a veces, en insistir sobre algunos puntos que se hubieran podido prestar a un más amplio desarrollo. No obstante, teniendo Welles que venir a nuestros estudios para incorporarse al

equipo de Las raíces del cielo,^[2] donde se le ha confiado un papel, trataremos de dar a este texto una continuación parisina, que irá acompañada de una tele-teatro-filmografía completa, cuya publicación hemos diferido para rellenar algunos huecos y verificar sus fuentes.

Puesto que se hacía necesario el que nos fijáramos ciertos límites, nuestras primeras preguntas giraron en torno al período que siguió a Mister Arkadin, por ser éste el menos conocido. Cuál había sido la actividad exacta de Orson Welles en la televisión y en el teatro, donde se sabía que había montado Otelo, Moby Dick y El rey Lear, éste fue el inicio de nuestra entrevista.

—Creía que íbamos a hablar del cine en general y no de mi trabajo, porque la verdad es que no me gusta nada hablar de lo que hago. Tal vez sea porque no trabajo bastante. En fin... En el teatro acaban de citar todo lo que he hecho estos tres últimos años. En el cine, también lo conocen.

Además están aquellos filmes que no han sido todavía distribuidos o terminados, o sea, *Moby Dick*, *Don Quijote*, y mi propia versión de un filme titulado *Sed de mal*, puesto que su montaje, así como el de *Mister Arkadin*, han sido modificados a mis espaldas.

—¿*Moby Dick* es un filme extraído de la obra de teatral?

—Exactamente.

—Y ¿se ha pasado en la televisión inglesa?

—No, todavía no.

—¿Está terminado, montado?

—Casi montado.

—¿Espera terminarlo próximamente?

—Eso depende de los directores de la cadena de televisión. Todos nosotros, los que trabajamos en esta industria del espectáculo, hacemos un *bluff* prodigioso: pretendemos ser siempre los dueños de nuestro destino, y los periodistas, serios y frívolos, colaboran en este *bluff*. El hecho es que

nosotros no decidimos lo que vamos a hacer: corremos sin parar de un lado para otro tratando de encontrar fondos, con el fin de hacer algo. Creo, en lo que a mí respecta, que he llegado a una edad en que es inútil continuar pretendiendo que se ejerce un mínimo control en estos asuntos, ya que es falso. Los periodistas me preguntan sin cesar: «¿Tiene la intención de etc., etc.?». ¡Naturalmente! La intención la tengo siempre.

—*Además de Moby Dick ha comenzado otros filmes para la televisión; en concreto, se había hablado de usted en Francia a propósito del asunto Dominici.*

—Sí. Al filme le falta mucho para estar terminado. Ahora voy a acabar uno sobre el cine italiano, sobre Lollobrigida.

—*¿Un documental?*

—Un documental muy especial, con dibujos de Steinberg, muchas fotos fijas, conversaciones, pequeños relatos... De hecho, no es en absoluto un

documental; es un ensayo, un ensayo personal.

—¿*Un ensayo con una base fáctica?*

—Fáctica no. Es verídico como todos los ensayos, pero... no pretende serlo. Simplemente no miente. Está dentro de una línea periodística; soy yo mismo proyectado sobre un tema dado: Lollobrigida y no lo que ella es en realidad. Y es más personal incluso que un punto de vista, es verdaderamente un ensayo.

—*Este ensaya parte de hechos actuales al igual que su filme sobre el asunto Dominici; ¿es éste también un ensayo?*

—Sí, un ensayo sobre el agua. Para mí, la clave de este asunto Dominici es la historia de la dificultad de tener agua. No se puede decir que mis ideas sobre los países secos y el problema del agua sirva precisamente para hacer un documental realista sobre los Dominici.

—¿*Cómo la historia de los Dominici puede ser la historia del agua?*

—La respuesta a esta pregunta es mi filme; si se la diera lo echaría a perder y es todo lo que tengo. Harían falta muchas palabras para explicar esto, pero hacerlo en inglés, en francés o en no importa qué lengua, sería desleal para con mi filme. Es la historia del agua porque la noche en que ésta fluía a borbotones en la granja de los Dominici fue cuando se produjo el crimen. Es el papel desempeñado por el agua en la historia de una familia como ésta lo que hizo que me interesara en el asunto. Tendría que estar hablando al menos durante media hora para contestarles, mientras que en imágenes puedo hacerlo en quince minutos. Supongo que no se sorprenderían si se tratara de un libro de André Gide, por ejemplo, y leyesen en él que el asesinato se produjo a causa del agua; sin embargo, se espera de un filme que sea realista. Me apasionan los filmes que, sin ser ficticios, no son de los que hacen exclamar: «¡Esto sí es verdad, es la vida misma!», sino que son

simplemente opiniones, la expresión de la personalidad y de las ideas de su autor.

—¿*Su Don Quijote consta de tres episodios?*

—No. Eso es inexacto. El filme será presentado en un único episodio.

—¿*Es un Don Quijote moderno?*

—Sí, en parte. El anacronismo de Don Quijote con respecto a su época ha perdido toda eficacia hoy, porque la gente no tiene demasiado claras las diferencias entre el siglo XVI y el XIV. Lo que se ha hecho entonces es traducir este anacronismo a términos actuales, pues ellos, Don Quijote y Sancho Panza, son eternos. En el segundo volumen de Cervantes, cuando Don Quijote y Sancho Panza llegan a algún lugar, las gentes suelen exclamar: «¡Mira, Don Quijote y Sancho Panza; he leído el libro que habla de ellos!». Cervantes les ha dado pues una dimensión festiva, como si fueran dos criaturas de ficción que al propio tiempo son más reales que la vida misma. Mi Don Quijote y mi

Sancho Panza están exacta y tradicionalmente sacados de Cervantes, pero actualizados.

—¿*Dura una hora y media?*

—Hora y cuarto de momento. Una hora y media cuando esté terminado y haya rodado la escena de la bomba H.

—*Probablemente se ha rodado más deprisa que un filme ordinario.*

—No, no más deprisa, pero sí con un grado de libertad que en vano se intentaría encontrar en producciones normales, porque se hizo sin guión técnico, sin hilo argumental, sin tan siquiera una sinopsis. Cada mañana, los actores, el equipo técnico y yo mismo nos encontrábamos en el hotel y salíamos e inventábamos el filme en la calle, como Mack Sennett. Por eso es apasionante, porque es una verdadera improvisación; la historia, los pequeños incidentes, todo es improvisado. Son cosas que se nos han ocurrido de pronto, en un raptó de inspiración, pero después

de haber ensayado a Cervantes durante cuatro semanas. Porque hemos ensayado todas las escenas de Cervantes como si fuéramos a interpretarlas, de forma que los actores se familiarizaran con los personajes; luego hemos salido a la calle y hemos representado, no la obra de Cervantes, sino más bien una improvisación basada en esos ensayos, en el recuerdo de los personajes. Es un filme mudo.

—*¿Se mantendrá mudo con tan sólo un acompañamiento musical?*

—No, yo haré algún comentario. No habrá prácticamente postsincronización, salvo para algunas palabras.

—*¿Tiene a su cargo algún papel?*

—Aparezco como Orson Welles, no interpreto ningún personaje. Está también Patty MacCormack. Es una actriz extraordinaria, hace el papel de una pequeña turista americana que está en el hotel.

—*¿Por qué ha optado por este método de improvisación?*

—Porque nunca lo había hecho, ésta es la única razón. Podría muy bien inventarme una razón estética según la cual un filme debe ser rodado de esta manera y decir que no hay otra forma de hacerlo, etc. Pero la verdadera razón es que se trata de un método de rodaje que yo nunca había practicado y sabía que algunas obras maestras del cine mudo habían sido realizadas así. Estaba también seguro que esta historia sería más viva e interesante si realmente improvisaba y, ciertamente, lo es. Por supuesto, hay que tener una confianza absoluta en los actores. Es un método de trabajo muy especial, casi impracticable en filmes comerciales.

—*Este método de trabajo habrá limitado sin duda sus investigaciones plásticas y, desde este punto de vista, su Don Quijote será probablemente muy diferente de sus otros filmes.*

—No, en absoluto. Es muy estilizado, mucho más que todo lo que he hecho anteriormente; estilizado desde el punto de vista de los encuadres, del empleo de los objetivos.

—*¿Sigue utilizando aquí objetivos de corta distancia focal como el de 18,5 mm.?*

—Sí, todo está en 18,5 mm. También en *Sed de mal* está prácticamente todo en 18,5. Las posibilidades de este objetivo son insospechadas.

—*Recientemente he vuelto a ver Mister Arkadin en París. ¿Utiliza en él 18,5 para todos los planos?*

—No, no para todos, pero sí para la mayoría de ellos. En *Don Quijote* está todo en 18,5.

—*¿Cuánto tiempo ha durado el rodaje?*

—Una fase de dos semanas y otra de tres.

—*Más la preparación.*

—Sí, la preparación de los actores fue muy cuidadosa. Me quedan por hacer las dos últimas escenas. Tuve que detener el rodaje porque Alkim

Tamiroff debía trabajar en otra producción, más tarde yo tuve que hacer un papel en *El largo y cálido verano* para conseguir dinero para mi *Don Quijote* y así todo el tiempo. Aguardábamos el momento en que tanto los actores como yo estuviéramos libres simultáneamente.

—*Entonces ¿ha hecho Don Quijote con su dinero?*

—Sí, naturalmente. Nadie me hubiera dado esta oportunidad.

—*¿Ha ocurrido lo mismo con el filme sobre Gina Lollobrigida?*

—También, sí. Es tal vez un poco más comercial... No tengo otra alternativa. Me es difícil encontrar trabajo.

—*Se ha dicho también que hizo Sed de mal un poco por azar; ¿tenía que haberla hecho otro?*

—No. Pero hay escenas en el filme que ni he escrito ni dirigido y de las que no sé absolutamente nada. Lo mismo me ha sucedido con

tres escenas de *El cuarto mandamiento*.

—¿Ha hecho Sed de mal porque no se le presentaba nada más?

—¿Ustedes qué creen? Como saben, trabajo desde hace diecisiete años, he dirigido únicamente ocho películas y sólo soy el autor del montaje de tres de ellas.

—*Ciudadano Kane*...

—*Otelo y Don Quijote*, ¡en diecisiete años!

—¿Y la dama de Shanghai?

—El montaje definitivo no es mío. Todavía se aprecia mi estilo pero el acabado final no es mío en absoluto. Siempre se me arrebató la cinta de las manos, violentamente.

—¿Cree que hay grandes diferencias entre su versión de Sed de mal y la del estudio?

—Para mí, casi todo lo que se bautiza como puesta en escena es un enorme *bluff*. En el cine, hay muy pocos que sean auténticos realizadores y de éstos son contados los que tienen ocasión de

dirigir alguna vez. La única puesta en escena de verdadera importancia tiene lugar durante el montaje. He necesitado nueve meses para montar *Ciudadano Kane*, trabajando seis días a la semana. He montado *El cuarto mandamiento* pese a que había escenas de las que no era el autor, pero se alteró mi montaje. El montaje de base es mío, y cuando una escena tiene fuerza es que yo la he montado. En otras palabras, es como si un hombre pinta un cuadro, lo termina y luego otro lo retoca, naturalmente sin llegar a cubrir toda la superficie de la tela. He trabajado durante meses y meses en el montaje de *El cuarto mandamiento* antes de que me fuera arrebatado. Todo ese trabajo está ahí, en la pantalla. Sin embargo, para mi estilo, para mi visión del cine el montaje no es un aspecto, es *el aspecto*. Dirigir un filme es un invento de tipos como ustedes; no es un arte, todo lo más lo es un minuto al día, un minuto terriblemente crucial que muy pocas veces llega.

El único momento en el que se puede ejercer un control sobre el filme es durante el montaje. Por tanto, en la sala de montaje trabajo muy lentamente, lo que siempre desencadena la cólera de los productores, que acaban por quitarme el filme de las manos. No sé por qué esto me lleva tanto tiempo. Podría trabajar indefinidamente en el montaje de un filme. En lo que a mí respecta, la cinta de celuloide es como una partitura musical cuya ejecución viene determinada por el montaje, análogamente a como un director de orquesta puede interpretar una pieza completamente en *rubato*, otro de manera muy seca y académica, un tercero muy románticamente, etc. Las imágenes en sí mismas no son suficientes, son muy importantes, pero no son más que imágenes. Lo esencial es su duración, lo que sigue a cada una de ellas; toda la maravillosa elocuencia del cine se forja en la sala de montaje.

—*El montaje parece, efectivamente, esencial*

en sus últimos filmes, pero en Ciudadano Kane, El cuarto mandamiento, Macbeth, etc., había muchos planos-secuencia.

—Mark Robson era mi montador en *Ciudadano Kane*. Con Robson y Robert Wise, como asistente, trabajamos casi un año en el montaje. Es, por tanto, falso creer que no había nada que montar, simplemente porque había hecho muchos planos largos: todavía podríamos seguir trabajando en ello. Pueden observar que a lo largo de estos últimos años en los filmes que he rodado utilizo preferentemente planos cortos, porque tengo menos dinero y el plano corto es el más económico. Para un plano largo hace falta muchísimo dinero con el fin de poder controlar todos los elementos situados ante la cámara.

—*Otelo está hecho en planos cortos.*

—Sí, porque nunca lograba reunir a todos los actores a la vez. Cada vez que se ve a alguien de espaldas, cubierta la cabeza con una capucha, se

trata, sin duda, de un doble. He tenido que hacer todo en campo-contracampo, porque nunca llegaba a reunir a Yago, Desdémona, Rodrigo, etc., ante la cámara.

—*Pensaba que había ocurrido lo mismo con Mister Arkadin, pero después de volverlo a ver creo que no: los raccords son muy exactos.*

—También en *Otelo* los *raccords* son exactos; sencillamente lo que ocurre es que he rodado el filme con distintas clases de emulsiones. Por más que el *raccord* sea rigurosamente exacto si se rueda con la Dupont, la Kodak francesa, la Kodak americana y la Ferrania, se obtienen fatalmente tomas contrastadas al mezclar estas emulsiones en el montaje. En *Mister Arkadin*, de nuevo, no he hecho planos largos porque un plano largo necesita un equipo técnico muy importante, muy hábil: hay muy pocos equipos europeos capaces de realizar bien un plano largo, muy pocos técnicos que puedan conseguirlo.

—*En Oteló está sin embargo la escena entre Oteló y Yago en la terraza.*

—Es cierto, pero se trata de un plano realizado muy sencillamente, con un *jeep*. Ese plano, es un *jeep* y dos actores. ¿Y cuantos planos en *jeep* creen que se pueden hacer en un filme? En *Sed de mal* por ejemplo, he hecho un plano que se desarrolla en tres partes con catorce actores, en el que se pasa del primer plano al plano general, etc. y que dura casi una bobina: pues bien, eso fue con mucho lo más costoso del filme. Entonces si ustedes observan que yo no hago planos largos, no es que no me gusten, es que no me dan medios para realizarlos. Es mucho más barato hacer esta imagen, luego esta otra y más tarde tratar de empalmarlas en la sala de *montaje*. Evidentemente, prefiero controlar los elementos que están ante la cámara mientras ruedo pero esto último exige dinero y por supuesto la confianza del señor que financia el filme.

—*La idea del montaje parece asociada a la de planos cortos; refiriéndonos a la experiencia soviética parece que el montaje no puede dar todo su juego si no es a base de planos cortos. ¿No existe una contradicción entre la importancia que usted concede al montaje y el hecho de su preferencia por los planos largos?*

—No creo que el trabajo realizado en el montaje esté en función de la brevedad de los planos. Es un error creer que los rusos trabajaban mucho en el montaje porque rodaban en planos cortos. Se puede emplear mucho tiempo en el montaje de un filme en planos largos, porque uno, naturalmente, no se contenta con poner una escena tras otra.

—*¿Qué finalidad persigue utilizando sistemáticamente el objetivo de 18,5 y cuidando tanto el montaje?*

—Trabajo, y he trabajado, en 18,5 únicamente porque los demás cineastas no lo han utilizado. El

cine es como una colonia, hay muy pocas colonias: cuando América se abría de par en par y los españoles estaban en la frontera mexicana, los franceses en el Canadá, los holandeses en Nueva York, se podía tener la seguridad de que los ingleses irían adonde todavía no había nadie. No prefiero el objetivo de 18,5; simplemente soy el único que ha investigado sus posibilidades; no prefiero improvisar, sencillamente es que nadie improvisaba hacía mucho tiempo. No es una cuestión de preferencia, ocupo las posiciones que no están tomadas porque en este joven medio de expresión, esto es una necesidad. Lo primero que hay que recordar cuando se habla del cine, es su juventud; y lo esencial para todo artista responsable es cultivar aquello que todavía es yermo. Si todo el mundo trabajara con grandes angulares, yo rodaría todos mis filmes en 75 mm., pues creo muy seriamente en las posibilidades de tal objetivo; si hubiera *otros* artistas

extremadamente barrocos, yo sería el más clásico que ustedes hubieran visto nunca. No actúo así por espíritu de contradicción, no quiero oponerme a lo ya hecho, sino ocupar un terreno virgen y trabajar en él.

—*Ya que utiliza el 18,5 desde hace mucho tiempo, debe ya de conocerlo muy a fondo y sin embargo insiste en él. ¿No existe, por tanto, alguna afinidad entre usted y este objetivo?*

—No, continúo trabajando con él porque ningún otro lo hace. Si viera continuamente en las pantallas planos rodados en 18,5, mi vista se cansaría. Trato siempre de hacer en mis filmes imágenes de las que no me encuentre ni fatigado, ni saturado. Si la gente usara y abusara del 18,5, yo no lo emplearía jamás; estaría harto de su típica distorsión y buscaría otro lenguaje para expresarme. Pero realmente no veo tantas imágenes así como para cansarme de ellas, y puedo entonces mirar con frescura esta distorsión. No se trata en

absoluto de una cuestión de afinidad entre el 18,5 y yo, sino, exclusivamente, de vivacidad de mirada. Me encantaría hacer un filme con un objetivo de 100 mm. en el que nunca se abandonaría el rostro de los actores. ¡Se podrían hacer tantas cosas! Pero el 18,5 es un invento capital. Hace ya cinco años que se pueden encontrar buenos objetivos de estas características y, ¿cuánta gente los ha utilizado? Cada vez que se lo doy a un operador se queda aterrorizado, al final del rodaje es su objetivo preferido. Quizás estoy ahora a punto de abandonar este gran angular: pienso, a veces, que para mí *Don Quijote* marcará el fin del 18,5... o tal vez no.

—¿*Concede tanta importancia al montaje porque está un poco olvidado actualmente o bien porque es realmente para usted el fundamento mismo del cine?*

—No puedo creer que el montaje no sea esencial para el director desde el momento en que

mediante él controla completamente la forma de su filme. Cuando ruedo, el sol produce algún efecto contra el que no puedo luchar, el actor pone en juego algo a lo que tengo que amoldarme, igualmente ocurre con el argumento. No hago sino ingeniármelas para dominar todo cuanto me es posible. El único lugar en el que ejerzo un control absoluto es la sala de montaje: allí el director es en potencia un verdadero artista, pues yo creo que un filme no es bueno más que en la medida en que el director llega a hacerse con los diferentes materiales y no se contenta simplemente con llevarnos a buen puerto.

—*Sus montajes son largos porque busca distintas soluciones de...*

—Busco el ritmo exacto entre un encuadre y el siguiente. Es una cuestión de oído: el montaje es el momento en el que el filme tiene que ver con el sentido del oído.

—*¿No son pues problemas de narración o de*

ensión dramática los que le detienen?

—No, es más bien una forma, como cuando el director de orquesta ha de interpretar una pieza con o sin *rubato*. Es una cuestión de ritmo y, para mí, lo esencial son precisamente las pausas.

—*¿Cuál es su postura ante las posibilidades de la pantalla grande o del color? ¿Cree que es más bien hacia la pequeña pantalla y la sobriedad de la televisión adonde hay que ir?*

—Estoy persuadido de que una pantalla tan grande como la del Cinemiracle o el Cinerama supone también una limitación, y eso me entusiasma: me gustaría hacer un filme con uno de estos dos procedimientos. Pero entre el Cinemiracle y la pantalla normal no hay nada que me interese. La pobreza de la televisión es algo maravilloso. El gran filme clásico es, evidentemente, inadecuado en la pequeña pantalla, porque la televisión es la enemiga de los valores cinematográficos clásicos, pero no del cine. Es un

medio maravilloso en el que el espectador no está más que a un metro cincuenta de la pantalla, pero no es un vehículo dramático, sino narrativo, la televisión es el medio de expresión ideal del narrador. Y la pantalla gigante es también una forma maravillosa, porque como la televisión, es una limitación, y no se puede desembocar en la poesía más que construyendo sobre limitaciones. Está claro. También me gusta mucho la televisión porque me proporciona mi única oportunidad de trabajo; no sé qué pensaría si pudiera también hacer cine. Pero cuando se trabaja en algo hay que ser entusiasta.

—*¿Trabajar para la televisión presupone una concepción distinta de la comunicación?*

—Y también una cierta riqueza, no una riqueza plástica sino de ideas. En la televisión se puede decir diez veces más en un tiempo diez veces menor que en el cine, porque no nos dirigimos más que a dos o tres personas a las que hablamos

confidencialmente. Por primera vez, en la televisión, el cine adquiere un valor real, encuentra su auténtica función, desde el momento que habla, ya que lo más importante es lo que se dice y no lo que se muestra. Las palabras no son ya enemigas del filme: éste no hace sino secundarlas, la televisión es de hecho la radio ilustrada.

—*¿La televisión podría significar para usted una forma de reintegrar el cine a sus fuentes radiofónicas?*

—Sobre todo, un medio de satisfacer mi inclinación a contar historias a la manera de los narradores árabes en la plaza del mercado. Me entusiasma, no me canso nunca de oír o de relatar historias, y cometo el error de creer que todo el mundo participa de este mismo fervor. Prefiero las narraciones a los dramas, a las obras de teatro, a las novelas: es una característica importante de mi personalidad. Leo con extrema dificultad «grandes» novelas; me gustan los cuentos.

—*¿No está el público menos atento en la televisión que en el cine?*

—Está más atento porque escucha en vez de mirar. Los telespectadores escuchan o no, pero si lo hacen, por poco que sea, están mucho más atentos que en el cine, puesto que el cerebro es más vulnerable al sentido del oído que al de la vista. Para escuchar hay que pensar; mirar es una experiencia sensorial, tal vez más bella, más poética, pero en la que la atención tiene una parte mucho menor.

—*¿Podríamos decir entonces que para usted la televisión es una síntesis entre el cine y la radio?*

—Busco siempre la síntesis; es un trabajo que me apasiona, debo actuar de acuerdo con lo que soy y no soy más que un experimentador. Mi único valor estriba en que no dicto leyes, sino que me limito a experimentar; esto es lo que verdaderamente me entusiasma. No me interesan

las obras de arte, la posteridad, la fama, únicamente el placer de la experimentación en sí misma. Es sólo en este terreno donde me encuentro verdaderamente honesto y sincero. No siento devoción alguna por lo que hago: no tiene ningún valor para mí. Soy profundamente cínico con respecto a mí trabajo y a la mayor parte de las obras que veo en el mundo, pero no soy cínico en cuanto al acto de trabajar sobre un material. Es difícil de explicar. Nosotros, los que hacemos profesión de experimentadores, somos herederos de una antigua tradición; de entre nosotros han surgido importantísimos artistas, pero nunca hemos hecho de las musas nuestras amantes. Por ejemplo, Leonardo se consideraba un sabio que pintaba y no un pintor que fuera sabio. No quisiera hacerles creer que me comparo a Leonardo, pero sí explicar que hay un antiquísimo linaje de gentes que consideran sus obras según una jerarquía diferente de valores, según unos valores morales.

No me extasío pues ante el arte, pero sí ante el esfuerzo humano en el que incluyo todo lo que hacemos con nuestras manos, nuestros sentidos, etc. Nuestro trabajo, una vez terminado, no tiene tanta importancia para mí como para la mayor parte de los estetas; es el acto lo que me interesa, no el resultado y este resultado no me satisface si en él no puedo palpar el sudor humano o un pensamiento.

—*¿Tiene en perspectiva dirigir algo?*

—No, no sé. Me estoy planteando seriamente el suspender por completo toda actividad cinematográfica y teatral, terminar de una vez por todas, porque ya he sufrido demasiadas desilusiones. He puesto demasiado empeño, demasiado coraje para lo que me ha sido dado a cambio, no en dinero, sino en satisfacción personal. Pienso, pues, abandonar el cine y el teatro porque, en cierto sentido, ya he sido abandonado por ello. Tengo filmes por terminar:

voy a acabar *Don Quijote*, pero no me quedan ganas de embarcarme en nuevas aventuras. Llevo ya cinco años pensando dejar el cine, porque empleo el noventa por cien de mi existencia y de mi energía, sin tener en él una función de artista, y mientras me quede un poco de juventud debo intentar encontrar otro campo en el que trabajar, no malgastar más mi vida intentando expresarme por medio del cine: ocho filmes en diecisiete años no es mucho. Quizás haga otros filmes; a veces el mejor modo de hacer algo que se ama es alejarse y volver luego a ello. Es como una historia sentimental: puede uno esperar a una muchacha ante su puerta para que le deje entrar. Probablemente no abrirá jamás; mejor irse. ¡Ya escribiré! No, no es nada dramático, no se trata de que yo esté amargado ni nada parecido, simplemente quiero trabajar. Ahora escribo y pinto, busco algún medio en que emplear mis energías, porque he pasado la mayor parte de estos

quince últimos años tratando de conseguir dinero y si fuera escritor, o sobre todo pintor, no tendría que hacerlo. Tengo también un grave problema con mi personalidad de actor, de actor de éxito, lo que incita a los críticos de todo el mundo a pensar que ya va siendo hora de desanimarme un poco: «Lo que le conviene es que alguien le diga que no es tan bueno como todo eso». Pero ¡hace veinticinco años que me vienen diciendo eso! No, ya he pasado demasiados meses, demasiados años, buscando trabajo y sólo tengo una vida. Así pues, ahora escribo y pinto. Rompo todo lo que hago, pero quizá consiga al fin hacer algo lo bastante bueno como para conservarlo. Es necesario. No puedo pasar mi vida en los festivales o en los restaurantes mendigando dinero. Estoy convencido de que no puedo hacer buenos filmes más que si yo mismo escribo el guión; podría hacer *thrillers*, evidentemente, pero no tengo ningunas ganas. El único filme del que he escrito de la primera a la

última palabra y que pude llevar a buen fin es *Ciudadano Kane*. Bien, ya han pasado demasiados años desde que se me concedió esa oportunidad. ¿Puedo esperar quince años más a que alguien vuelva a confiar en mí plenamente? No, es necesario que encuentre un medio de expresión más barato... ¡como ese magnetófono!

—*¿No espera montar algo para el teatro?*

—En Londres, quizás, pero no sé, no estoy seguro. Lo que haga en el teatro para el futuro tengo también que escribirlo yo. Debo hacer un alto y escribir, y no simplemente salir a escena para interpretar o dirigir, puesto que ya demasiada gente de teatro ha hecho gala, a su mayor gloria, de virtuosismo en la puesta en escena. Hace falta, pues, que yo aporte al teatro mis ideas y no mi virtuosismo. Y si vuelvo al teatro, como espero, lo haré con lo que tenga que decir y no con la forma que tenga de decirlo, porque he descuidado demasiado estos quince años lo que hay que decir.

—¿Y Shakespeare?

—Me gustaría, pero mi forma de entender a Shakespeare no corresponde al gusto de hoy: yo soy de una escuela muy distinta. Es una lucha desesperada porque hay actualmente en el mundo una escuela shakespeariana que respeto mucho, pero que no es la raía y no parece quedar sitio para la mía, y si logro encontrar uno, es a costa de un trabajo agotador. No estoy ya en condiciones de permitirme otras derrotas. Es preciso que encuentre algún campo en el que mis posibilidades de perder no sean superiores a las de ganar. Y mis posibilidades de perder con Shakespeare las he podido pulsar en Nueva York con *El rey Lear*. Creo que el espectáculo era muy bueno, o tal vez fuese malo, pero si lo fue tanto como dijeron los críticos, entonces no me queda más que retirarme, porque no hay nada que hacer. El crítico del *New York Times* ha escrito: «¡Orson Welles es un genio sin talento!». Creo que el decorado, por ejemplo,

era de una belleza extraordinaria y nadie ha hablado de él, ni a favor ni en contra.

—*¿Ha sido mejor acogido Otelo en Londres?*

—Sí. Como siempre que hago algo, había gente en contra, pero tuve, no obstante, algunos partidarios.

—*¿Cuánto tiempo interpretó El rey Lear?*

—Cuatro semanas en mi silla de ruedas. Era lo más que podía hacer y todo el mundo ha despreciado mi espectáculo. Entonces, ¿para qué insistir?

II

Pienso que la publicación de esta entrevista quedaría muy incompleta si no intentara de alguna forma dar cuenta al lector del

extraordinario espectáculo que supuso para mis compañeros y para mí mismo este encuentro. Tuvo lugar en una habitación del Hotel Ritz, en la que Orson Welles nos recibía tras un día de rodaje de Las raíces del cielo. Aunque, según se nos dijo, tenía que acudir inmediatamente después a una fiesta, las cuatro horas de entrevista que nos concedió en lugar de la hora y media prevista fueron una auténtica delicia que sería absurdo atribuir únicamente al whisky. Maravillosamente relajado, en zapatillas, camisa generosamente abierta bajo una prodigiosa y oteliana gandura multicolor a modo de bata, olímpico como Júpiter, manipulando un cigarro de veinticinco centímetros, a modo de rayo, y modulando con soltura su atronadora voz, realmente Orson Welles era en esta ocasión el Magnífico. Conviene precisar esto en la medida en que sus últimos filmes parecen indicar una tendencia a la fealdad que podría hacer pensar

en algún tipo de envilecimiento físico y, naturalmente, el Welles de cuarenta y tres años no es ya el de Ciudadano Kane, ni incluso el de El tercer hombre, pero sería muy poco decir de él que es hermoso. El atractivo joven se ha convertido en la encarnación de la fuerza en todo su esplendor. Éste es decididamente un fenómeno común a cierto tipo de artistas y en todo caso cineastas. La madurez o al menos la vejez opera en ellos una extraña metamorfosis. Comparad dos fotos de Renoir a los treinta y a los sesenta años; no se trata visiblemente del mismo hombre, o más bien, del mismo estado de existencia. No es que el caballero delgado, vivo y nervioso, que rodaba Nana, haya sencillamente echado barriga con la edad, hasta convertirse en el elefante blanco que es hoy; estoy seguro de que el Jean Renoir que hoy conocemos tiene como mínimo veinte centímetros más que el de los años 30. Se ha agrandado visiblemente en todos los sentidos;

su esqueleto mismo ha aumentado. Welles, con su congénita precocidad, es a los cuarenta y tres años viva ilustración de esta biología específica del genio. Estas gentes crecen y crecen indefinidamente. Orson 1958 es Welles 1938 al cuadrado.

Lo que desgraciadamente este texto no registrará es el canto del magnetófono, el terciopelo cálido de su voz. Mi muy laborioso conocimiento del inglés me proporcionaba sobre mis compañeros la ventaja de momentos de descuido en los que, despreocupado del sentido de las palabras, me dejaba envolver por el sólo murmullo de la música verbal. Debo confesar esto porque no quiero guardar para mí solo el recuerdo de esas imágenes. He visto a Welles en privado y en público en muy diversas circunstancias desde hace casi ya diez años, pero nunca esta armonía humana de la voz y del cuerpo, esta ontología musical y espectacular me

habían impresionado tanto como en aquella habitación del Ritz el 27 de junio de 1958.

El día caía. Fuera, en la plaza Vendôme, limpia y todavía húmeda por un reciente aguacero, un fotógrafo nos esperaba y mientras que Charles Bitsch, Jean Domarchi y yo, aún un poco aturridos, nos dirigíamos hacia el coche para tratar de serenar juntos nuestra borrachera intelectual, la imagen que oscuramente buscaba desde hacía tres horas surgió al fin de golpe. Algo me había molestado de aquel refinado desaliño, bajo la gandura multicolor, algo que ese desaliño, sin embargo, evocaba con la camisa abierta hasta el ombligo búdico, algo o más bien alguien: le faltaba a Welles al estar desnudo bajo la capa. ¡Era el Balzac de Rodin!

Me queda por explicar al lector el imprevisto comienzo de esta entrevista. Orson Welles acababa de conocer el artículo de François Truffaut en Arts y el mío en L'Observateur. Tanto

uno como otro, con diversos matices, remarcaban la ambigüedad moral de los personajes «antipáticos» de la obra de Welles, ambigüedad que el destino de Quinlan me parecía coronar.

—Ante todo, creo que un crítico sabe siempre más de la obra de un artista que el propio artista. Pero al mismo tiempo sabe menos. Esta es la función del crítico: saber a la vez más y menos que el artista.

—*Nos gustaría tratar de perfilar ese personaje ideal, presente en todos sus filmes, de Ciudadano Kane a Sed de mal. ¿Se trata, como sugiere Truffaut en Arts a propósito de Sed de mal, del genio que no puede evitar hacer el mal, o más bien hay que ver en él una cierta ambigüedad?*

—Es un error creer que miro con cierta indulgencia a Quinlan. Para mí es odioso, no hay

ambigüedad en su carácter. No es un genio, es un maestro en su género, pero un hombre detestable. Mi aportación personal al filme es mi odio hacia el abuso que la policía hace de su fuerza. Y evidentemente es más interesante hablar de los abusos del poder policial con un hombre de una cierta envergadura —no solamente física, sino en tanto que tipo humano— que con un insignificante «poli». Quinlan es mejor que un polizonte normal, lo que no impide que sea odioso. En ello no hay ninguna ambigüedad subyacente. No obstante, se puede sentir simpatía por un crápula, puesto que la simpatía es algo humano. De ahí mi ternura hacia la gente por la que no disimulo en absoluto mi repugnancia. Y este sentimiento no proviene de que sean más dotados, sino de que son seres humanos. Quinlan es simpático a causa de su humanidad, no de sus ideas. No hay el menor atisbo de genio en él y si parece tener alguno se debe a un error por mi parte. Quinlan es un buen

profesional, conoce su oficio, es una autoridad. Pero precisamente porque es un hombre de una cierta envergadura, un hombre de corazón, es inevitable experimentar una cierta *simpatía*, por él. Es, a pesar de todo, un ser humano. Creo que Kane es un hombre detestable, pero muy atractivo en tanto que tipo humano.

—¿Y *Macbeth*?

—Parecido. Más o menos voluntariamente, he interpretado, como saben, muchos papeles encarnando a tipos desagradables. Detesto a Harry Lime, ese granuja del mercado negro, detesto también a todas esas gentes horribles que he interpretado, pero creo que no son «pequeños» porque yo soy un actor para grandes personajes. En el antiguo teatro clásico francés había básicamente dos tipos de actores, los que interpretaban siempre a los reyes y los que no lo hacían: yo soy de los que encarnan a los reyes. Debe ser así, a causa de mi personalidad.

Entonces, naturalmente, hago siempre papeles de jefe, de tipos que poseen una extraordinaria dimensión; yo debo ser siempre *bigger than life*, más grande que la vida misma. Es un defecto de mi naturaleza. No hay pues que creer en nada ambiguo en mis interpretaciones, es mi personalidad la que es responsable de ello, no mis intenciones. Es muy difícil para un artista, para un creador, ser al mismo tiempo un actor, ya que corre el grave riesgo de ser mal comprendido. Porque entre lo que digo y lo que ustedes entienden está mi personalidad, y gran parte del misterio, de la confusión, del interés de todo aquello que se puede encontrar en el personaje que interpreto, es fruto de mi propia personalidad y no de lo que digo. Sería muy feliz si pudiera no actuar en un filme; lo hago porque alguna vez se me permite a continuación encargarme de la realización. Si hay ambigüedad es debido a que he sido demasiadas veces actor. Con toda seguridad Quinlan es un

personaje moral, pero yo detesto esa moral.

—*¿Ese sentimiento de ambigüedad no queda reforzado por el hecho de que al final del filme Quinlan tiene no obstante razón, ya que el joven mexicano es culpable?*

—No tiene razón a pesar de todo; se trata sólo de una casualidad. Además ¿a quién le preocupa saber si se equivocaba o no?

—*¿No es eso importante?*

—Eso depende de su punto de vista. Yo, personalmente, creo en todo lo que dice el personaje interpretado por Heston. Lo que dice Vargas lo podría decir yo mismo. Habla como persona educada según la tradición liberal clásica, que es absolutamente la mía. Entonces, lo que hay que tener siempre presente es que, diga lo que diga, Vargas es mi portavoz. Además, es mejor ver a un asesino libre que a la policía autorizada abusar de su poder. Si se plantea la elección entre el abuso de poder policial y dejar un crimen

impune, hay que elegir esto último. Ese es mi punto de vista. Así pues, consideremos que el joven mexicano es realmente culpable: ¿cuál es exactamente su culpabilidad? Esto no nos concierne. La idea del filme va por otro lado. Este hombre es sólo un nombre en un periódico; a todo el mundo le trae sin cuidado saber si es culpable o no. Eso es algo meramente incidental en el guión. Así pues, han atrapado al verdadero culpable; pero se trata de un suceso puramente anecdótico, no es capital en la historia: *el culpable es Quinlan*. Y cuando André Bazin escribe que Quinlan es un gran tipo, etc., es porque Menzies, el amigo de Quinlan, lo afirma. Nadie más que él. Y Menzies lo dice porque lo cree sinceramente, lo cual define el personaje de Menzies y no el de Quinlan. Este es el dios de Menzies. Y como Menzies lo adora, el verdadero tema del guión es la traición, la terrible necesidad en la que Menzies se halla de traicionar a su amigo. Y ahí sí existe

una ambigüedad, porque yo no sé si debería haberlo traicionado o no. No, no lo sé con certeza. Y fuerzo a Menzies a la traición, pero la decisión no es suya y, francamente, en su lugar yo no lo hubiera hecho.

—*A propósito de Menzies y Quinlan, hay una frase cuyo sentido no hemos podido captar. Al final, Quinlan, agonizante, dice: «Es la segunda bala que recibo por tu culpa».*

—Sí, ésa es la razón por la que cojea. Tiene una pierna herida porque una vez recibió una bala por salvar la vida de Menzies. Y éste se lo cuenta a la mujer de Vargas cuando la lleva en el coche. ¿Es que han cortado eso?

—*Sí, lo han cortado.*

—¡Vaya! Efectivamente, Quinlan unos años antes ayudó valientemente a Menzies durante un tiroteo; es por ello por lo que camina ayudado de un bastón. Y cuando le habla de una segunda bala, tortura a su amigo, recordándole con sadismo que

ha recibido esta segunda bala por su causa, pero sólo la primera era la de un héroe.

—*Su simpatía por Quinlan ¿es puramente humana, no moral?*

—Totalmente. Mi simpatía es para Menzies y, sobre todo, para Vargas. Pero en este caso, no es una simpatía humana. Vargas no es tan humano como todo eso. ¿Cómo podría serlo? Es el héroe de un melodrama y en un melodrama la simpatía humana está forzosamente del lado del traidor. Quiero dejar claras mis intenciones. Lo que digo en el filme es esto: creo firmemente que en el mundo actual, hemos de elegir entre la moral de la ley y la de la simple justicia, es decir, entre linchar a una persona o dejarla libre, y yo prefiero que un criminal quede libre antes de que la policía lo detenga por error. Quinlan no desea tanto entregar a los culpables a la justicia como asesinarlos en nombre de la ley, y éste es un argumento fascista, un argumento totalitario contra la tradición de la

ley y de la justicia humana tal como yo las entiendo. Así, para mí, Quinlan es la encarnación de todo aquello contra lo que lucho, política y moralmente hablando. Estoy contra Quinlan porque quiere arrogarse el derecho de juzgar; y eso es precisamente lo que yo más detesto, las gentes que quieren juzgar por propia iniciativa. Creo que no se tiene el derecho de juzgar más que según una religión o una ley, o según ambas. Si uno decide por su cuenta que alguien es culpable, sea bueno o malo, volvemos a la ley de la jungla, dejamos vía libre a los tipos que linchan a sus semejantes, a los gánsters de pega que se pasean por las calles. Pero tengo que amar a Quinlan a causa de algo más que yo mismo le he dado: el hecho de que haya podido amar a Marlene Dietrich, el que haya recibido una bala destinada a su amigo, el que tenga un corazón. Pero aquello en lo que cree es detestable. La posible ambigüedad no está en el carácter de Quinlan, está en la traición de Quinlan

por Menzies. Kane, por su parte, es un hombre que abusa del poder de la prensa popular y se enfrenta también contra la ley, contra toda la tradición de la civilización liberal. También a él le trae sin cuidado lo que yo estimo, que es la civilización, y trata de convertirse en rey de su mundo, un poco como Quinlan de su ciudad fronteriza. Es en este nivel en el que estas gentes se encuentran. Y coinciden a su vez con Harry Lime, con su desprecio por todo, que también intenta hacerse rey en un mundo sin ley. Todos estos tipos concuerdan entre sí y expresan cada uno a su modo todo aquello que yo más detesto. Pero les amo y les comprendo; siento una simpatía humana por esos distintos personajes que he creado y, moralmente, los encuentro a todos odiosos, moralmente despreciables, no humanamente.

Goering, por ejemplo, era un hombre detestable, pero a pesar de todo inspiraba simpatía: había en él algo tan humano, incluso

durante el proceso.

—*Por el contrario, Himmler era un perfecto gángster.*

—Sí, de acuerdo. Pero a Goering se le puede mirar y pensar: es mi enemigo, le odio; pero es humano, tiene una contextura humana a falta de una moral.

Melodrama y tragedia

—*Desde su punto de vista, ¿Otelo es también un hombre detestable?*

—Los celos son abominables, no Otelo. Pero en la medida en que está hasta tal punto obsesionado por los celos que llega a

personificarlos, en esta misma medida, Otelo es despreciable. Todos esos nobles personajes, Lear, por ejemplo, en la medida en que es cruel, es odioso. Uno de los temas más notables en Shakespeare es que sus personajes más interesantes tienen todos una moral del siglo XIX; todos son unos traidores. Hamlet es sin duda un traidor desde el momento en que desea matar a su tío sin darle oportunidad de que su alma se salve. Es notable el placer con el que describe el asesinato de Rosencrantz; es un traidor. Y aunque sea muy distinto lo que se haya podido decir al respecto, Shakespeare, hombre del Renacimiento, no deja de ser un sinvergüenza. Todos los grandes personajes de Shakespeare lo son, están obligados a serlo.

—*Lo mismo se podría decir de sus personajes.*

—Se puede decir esto, creo, de todos los relatos dramáticos que intentan ser trágicos dentro

de un esquema de melodrama. En tanto el melodrama existe, el héroe trágico tiende a convertirse en un canalla. Sólo los griegos y los escritores franceses clásicos podían crear un héroe que no fuese un malvado, porque era abstractamente trágico. Pero desde el momento en que uno se enzarza en cualquier tipo de melodrama, el personaje trágico debe ser, de una forma o de otra, un traidor, sencillamente porque un héroe en un melodrama no tiene cabida. Un héroe es insoportable excepto en una verdadera tragedia. Y es imposible hacer una verdadera tragedia para el gran público, al menos no se ha hecho desde los griegos y el drama poético francés clásico. Shakespeare nunca ha escrito una auténtica tragedia: no podía hacerlo. Escribió melodramas con categoría de tragedia, pero que no dejaban de ser historias melodramáticas. Y puesto que son melodramas, sus héroes son unos granujas. Los héroes puros, los verdaderos héroes, como

Bruto, son todos papeles despreciados: nadie quiere interpretarlos, nadie se preocupa ni se interesa por ellos. El papel de Bruto ofrece inmensas posibilidades, tiene discursos maravillosos, pero no se encuentra un actor que desee interpretarlo.

—*En Julio César, César es también un sinvergüenza.*

—Un sinvergüenza total, sí. Lo son todos en *Julio César*, Es una obra muy interesante porque en ella los sentimientos de Shakespeare están a la vez a favor y en contra de todo el mundo. De todas formas la gran cualidad de Shakespeare es la de no haber tomado nunca partido, ni moral, ni político.

—*Supongo que, desde su punto de vista, Arkadin no es mejor que los demás.*

—Sí, mejor, mejor que los otros, porque es mucho más un auténtico aventurero. A mí me resulta simpatiquísimo.

—*Pero el personaje interpretado por Robert*

Arden...

—Es terrible. El peor de los crápulas.

—*Es tal vez por ello por lo que, en la lucha entre ambos, Arkadin parece tan noble, tan digno.*

—Sí, Arkadin no es un bandido. Comete y ha cometido montones de bajezas. Pero ¿quién no las ha hecho? Es un aventurero. Así me imagino a Stalin si no hubiese sido comunista. El aspecto simpático del personaje Stalin —no del hecho Stalin— es el ruso sin compasión y a la vez terriblemente sentimental, para algunas cosas, ya saben, ese curioso rasgo de carácter típicamente eslavo. Me gusta mucho eso.

Mejor que el abogado del diablo

—*Si, como dice, sus personajes no son detestables humanamente, es evidente que este «humanamente» debe representar para usted si no una moral\ al menos un valor.*

—Es simplemente el mejor argumento que puedo imaginar en favor de mis enemigos. Además, cuando encarno un personaje, a la vez como autor y actor, y llego a identificarme con él, apelo a lo mejor de mí mismo dentro del esquema interpretativo que me corresponde, de forma que mi personaje se enriquece con lo mejor que yo poseo.

—*Hace usted pues de abogado del diablo.*

—Más que eso, más. Porque al encarnar esos personajes los transfiguro, dándoles lo mejor que tengo, pero lo que son, lo que significan, lo detesto.

—*¿Qué opina de Robert Browning, que afirmaba tener una conciencia tan elástica que podía adoptar el punto de vista de sus enemigos?*

—Era un actor, Creo que todos los grandes escritores e incluso los simplemente correctos son actores. Tienen la capacidad del actor de entrar en la piel de su personaje principal —se trate de un asesino o no importa de quién— y de transfigurarlos infundiéndole lo mejor de ellos mismos. Un actor no hace más. Y esta cualidad hace que a menudo los protagonistas de una historia parezcan hablar por el autor, cuando no hacen sino expresar las dotes del autor, pero no sus opiniones. En otras palabras, cuando Arkadin habla de los cobardes se sirve de mi sentido del humor, pero de todas formas yo no soy Arkadin y no quiero tener nada que ver con todos los Arkadines del mundo.

—*No nos hará creer que una constancia tal en la elección de los personajes «detestables» no implica para usted nada más que una cuestión de simpatía. Está contra ellos, pero les defiende mejor que un abogado; le será difícil*

convencernos de que, mezclada con su condena, no hay en usted una cierta admiración que es, a pesar de todo, una garantía y que les concede una oportunidad de salvación. Así está dando una oportunidad al diablo: esto es importante.

—Todos los personajes que he interpretado y de los que hablamos son formas diversas de Fausto y yo estoy contra todos los Faustos, porque creo que le es imposible a un hombre ser importante a menos que admita que hay algo más grande que él. Esto puede ser la Ley, puede ser Dios, tal vez el Arte, o no importa qué idea, pero debe ser algo más grande que el hombre. He dado vida a todo un linaje de egotistas y detesto el egotismo, el del Renacimiento, el de Fausto, todos los egotismos. Pero evidentemente un actor se encariña con el personaje que interpreta; es como un hombre que besa a una mujer, le da algo de él mismo. Un actor no es el abogado del diablo, es un amante, el amante de alguien de otro sexo. Y

Fausto para mí es como otro sexo. Existen en mi opinión dos grandes tipos de hombres en el mundo y uno de ellos es Fausto. Yo pertenezco al otro grupo, pero al hacer Fausto quiero ser justo y leal con él, darle lo mejor de mí mismo y los mejores argumentos que pueda encontrar, porque vivimos en un mundo que ha sido hecho por Fausto. Nuestro mundo es faustiano.

—*Hay actores que pueden hacer cualquier personaje; ahora bien, hemos constatado que en todos sus filmes, por el motivo que sea, no hay nada en común en lo que al guión se refiere, pero un estudio en profundidad de los personajes revela puntos coincidentes en sus caracteres. Podemos deducir de esto que, por más que usted diga, sí tiene efectivamente intención de condenar a esos personajes, pero es una condena que...*

—No los condeno necesariamente en el cine, los condeno sólo en la vida. En otros términos —

es muy importante hacer esta distinción— los condeno en cuanto que están en contra de aquello que yo defiendo, pero no los condeno en mi corazón, únicamente en mi mente. La condena es cerebral. Y esto se complica porque interpreto el papel de mis condenados.

Ahora me dirán que un actor sólo interpreta su propio papel: cuando se interpreta un personaje, se empieza por despojarle de lo que no es él mismo, pero nunca se le añade algo que no existe, todo actor no hace sino interpretarse a él mismo. Y así le sucede con toda seguridad a Orson Welles en todos sus personajes. Yo nada puedo hacer; es él quien los interpreta, no sólo físicamente sino en tanto que *Orson Welles*. Así yo dejo de lado buena parte de mis creencias políticas, morales, me pongo una falsa nariz, hago todo eso, pero queda siempre Orson Welles. Nada se puede hacer contra eso. Ya que soy fervoroso partidario de las virtudes caballerescas, cuando hago el papel de

alguien que detesto, tiendo a ser muy caballeroso en mi interpretación.

—*En todos sus filmes, hay efectivamente mucha generosidad.*

—Para mí, es la virtud esencial. Odio todas las opiniones que privan a la humanidad del menor de sus privilegios; detesto cualquier creencia que exija renunciar a algo humano. Estoy contra todos los fanatismos, odio los eslóganes políticos o religiosos. Detesto a todo aquel que intenta suprimir aunque sólo sea una nota de la escala humana; deseo que todos los acordes puedan vibrar en cualquier momento.

Una postura difícil

—*Es una postura difícil. Usted detesta a los que actúan en nombre de la religión, de la política.*

—A ellos no los detesto. Detesto el que obren así.

—*Si, pero al mismo tiempo dice que hay que creer en algo más grande que el hombre.*

—Sí, es una postura muy difícil. Necesariamente hay que renunciar a algo. Me sería difícil explicar esta ambigüedad; es mi punto de tensión. Cada artista, cada tipo que piensa, tiene un punto de tensión entre dos extremos, dos polos. En lo que a mí respecta ustedes lo han sabido ver perfectamente: es exactamente eso. Pero sí tuviera que elegir, elegiría siempre el respeto antes que el egotismo, la responsabilidad antes que la aventura. Y esto va en contra de mi personalidad que es la del aventurero egotista; estoy hecho para seguir las huellas del aventurero byroniano aunque deteste a ese tipo de gente en todo lo que hace.

—*Decía que Macbeth era detestable pero es también un poeta. En cierto sentido ¿esto no lo justificaría?*

—Es despreciable hasta que llega a ser rey, y una vez coronado está perdido, pero a la vez se convierte en un gran hombre. Hasta entonces es víctima de su mujer y de su ambición, la ambición es algo detestable, una debilidad: todos los que son víctimas de la ambición son, de una manera u otra, débiles. Shakespeare ha elegido siempre grandes temas; los celos: *Otelo*; la ambición: *Macbeth*. Cuando hace rey a Macbeth estamos sólo en la mitad del tercer acto: quedan dos actos y medio en los que Shakespeare puede por fin respirar y decir: ya he acabado por fin con esta maldita ambición, ahora puedo ponerme a hablar de un gran hombre que sabe apreciar el buen vino.

—*¿Piensa que Otelo o Macbeth son unos perfectos pesimistas?*

—Shakespeare lo era.

—¿*También en La tempestad?*

—Enormemente. Recuerden:

«And deeper than did ever plumed sound
I'll drown my book».

Shakespeare era terriblemente pesimista. Pero como muchos pesimistas era también un idealista. Sólo los optimistas son incapaces de comprender lo que significa amar un ideal. Shakespeare estaba muy cercano a los orígenes de su propia cultura: la lengua en la que escribía acababa de formarse, la vieja Inglaterra de la Edad Media vivía todavía en el recuerdo de las gentes de Stratford. Estaba, dense cuenta, muy cerca de otra época. Estaba a las puertas del mundo moderno y sus abuelos, las viejas gentes del pueblo, la campiña misma, eran de la Edad Media, eran todavía la vieja Europa; y de todo ello algo le ha quedado: su lirismo, su vena cómica, su humanidad provienen de sus lazos con la Edad Media que era tan cercana a él; y su

pesimismo, su amargura —cuando les da rienda suelta alcanza cotas sublimes— tienen siempre que ver con el mundo moderno, ese mundo que acababa de ser creado, no el mundo tal como existía desde hacía siglos, sino su mundo.

—*¿Piensa que Arden de Faversham fue escrita por Shakespeare?*

—No.

—*¿Por Thomas Kidd?*

—Probablemente. En todo caso no por Shakespeare.

¡Abajo Gide! ¡Viva Montaigne!

—*Gide atribuye Arden de Faversham a*

Shakespeare.

—Bien, no me extraña esto de Gide. No me sorprende lo más mínimo que haya podido creer semejante cosa. Nadie en el mundo detesta más a Gide que yo. A decir verdad, ni me va ni me viene, me es indiferente. Hay muchos escritores cuyas opiniones son totalmente opuestas a las mías que sin embargo me gustan y a los que leo. No comparto en absoluto sus puntos de vista, pero eso no importa. ¡Pero Gide! ¡André Gide es un tipo funesto! No solamente no le tengo ninguna simpatía, sino que además sus libracos me resultan insoportables. Ha sido nefasto para demasiados espíritus en Francia, para demasiados intelectuales jóvenes. Y no creo que haya tenido ni por asomo el menor espíritu o imaginación poética: era el espíritu más prosaico imaginable. Entonces, está claro, ha creído que *Arden de Faversham* era de Shakespeare simplemente porque es una buena obra y ya está.

—*Es una obra sobre el mundo burgués al que Shakespeare nunca ha concedido demasiado interés.*

—Es cierto. Shakespeare no se interesaba por los burgueses: ha hecho siempre de ellos unos payasos. Pasó los últimos veinte años de su vida desviviéndose por conseguir un título y un escudo nobiliario. Una de sus grandes obsesiones, como en Balzac, era la legitimidad. Cuando se lee *Ricardo II* se adivina su horror por lo que pueda ocurrirle a la legitimidad, ustedes me entienden, al ungido. Shakespeare tenía una gran pasión por los reyes, más que por los aristócratas. Creo que quedó bastante desengañado de los aristócratas isabelinos, pero la idea del trono y del rey es algo que atraviesa todo Shakespeare. He repetido siempre a los actores americanos que nunca podríamos tener un gran teatro shakespeariano en América, porque es imposible hacer comprender a un grupo de actores americanos lo que

Shakespeare entendía por «rey»; creen que se trata de un buen hombre que un día se ciñe una corona y se sienta en un trono, que es un buen tipo, un sinvergüenza, una espingarda, un engendro... y sin embargo es «el rey». No comprenden que para Shakespeare, más que para cualquier otro escritor, un rey ocupaba una posición particularmente trágica y extraordinaria. La corona era ciertamente una de sus obsesiones.

—*¿Le agradaría montar para la escena Ricardo II?*

—Me encantaría hacerlo. Hace muchos años, la interpreté en Irlanda. Pero nunca la he puesto en escena. Es una obra extraordinaria. Shakespeare es sobre todo apasionante —como cualquier artista— cuando sus criaturas se dedican a vivir su propia vida y enfrentan al autor con su propia voluntad, Bolingbroke lleva a Shakespeare contra su voluntad, a través de escenas maravillosas que Shakespeare no puede aprobar, y esto da a la obra

una tensión extraordinaria.

—*Shakespeare está evidentemente a favor de Ricardo.*

—Sin duda. Y sin embargo, debe hacer justicia a Bolingbroke y más que eso debe mostrarlo real, humano, pero de repente, Bolingbroke cobra vida y se lleva una buena parte de la obra. Se puede ver a Shakespeare tratando de retenerlo pero no hay nada que hacer. ¡Bolingbroke está lanzado! Shakespeare se ve muy a menudo superado por sus personajes. Una teoría muy interesante ha sido propuesta al respecto por algunos eruditos: según ellos, contrariamente a lo que se creía, Shakespeare no ha hecho sólo pequeños papeles sino también papeles importantes. Se cree ahora que interpretó a Yago.

—*También hizo el fantasma en Hamlet.*

—Eso se sabía. Pero que hiciera papeles más importantes, que interpretara a Yago, a Mercutio, es apasionante. Porque éstos son dos papeles

secundarios que pueden arrebatarse la obra a los protagonistas.

—¿*Ha puesto en escena Hamlet?*

—Sí, dos veces: en Chicago y en Dublín. En una ocasión me hablaron de montarla con Marlon Brando, pero finalmente esto no resultó. No estaba muy entusiasmado con ese proyecto, aunque Brando hubiera podido ser un curioso Hamlet. Pero *Hamlet* habrá que *montarlo un día u otro como una obra sin más y no sólo como una ocasión para un actor romántico de hacer su número*. El drama se resiente no comercialmente pero sí en sí mismo al ser montado con demasiado romanticismo.

—*Hamlet es un personaje muy curioso porque a veces cree en Dios y a veces no.*

—¡Oh!, sí cree en Dios, estoy seguro.

—*Pero no en su famoso monólogo.*

—Sí. ¿No piensan que el mundo está poblado de gentes que creen en Dios y no creen ni en el

cielo ni en el infierno? ¿No les parece posible creer en Dios sin creer en el cielo ni en el infierno? Estoy seguro de que él se refiere al paraíso, a todo eso, pero no a Dios. No dice «Existe o no existe» sino «Ser o no ser». Es muy distinto.

—*¿Eso permite suponer que el alma no es inmortal?*

—Bueno, ya saben, hay todo tipo de herejías cristianas que afirman que el alma no es inmortal: y perduran hace ya bastante tiempo. Existe Dios, pero su existencia no implica que el alma sea inmortal. No creo que Shakespeare, que era tan legitimista en cuanto al trono, a la corona y a Dios, haya nunca puesto en duda la existencia de Dios: tal vez de forma inconsciente, pero conscientemente, para él, Dios existía. Ahora bien, toda la corte de Dios, su palacio con todos sus cortesanos, su cielo y su infierno, ¿existían también?; eso, Shakespeare podía dudarlo. Que la

corona y el trono existen lo creía como lo atestigua su visión de la realeza: no se pueden experimentar tales sentimientos hacia un rey a menos de afirmar la existencia de Dios. ¿Un rey sin Dios? Esta idea no tiene sentido, porque el rey es el representante de Dios.

—*Pero Shakespeare es también un hombre del Renacimiento, y el Renacimiento señaló el comienzo de una crítica de la religión.*

—El comienzo no, perdón. Esta crítica de la religión se inició aquí en París, mucho antes del Renacimiento.

—*Sí, sí, pero en Inglaterra.*

—Allí también fue mucho antes. Recuerden a Thomas Wickham. El Renacimiento inglés no se preocupó de criticar la religión, lo siento, pura y simplemente ignoró este asunto. La verdadera crítica de la religión en Inglaterra se sitúa en el siglo XIV.

—*En el siglo XIV las gentes eran prudentes:*

comenzaron a serlo menos con el Renacimiento.

—Sí, pero lo que ocurrió durante el Renacimiento es que el hombre se convirtió en el tema central de la tragedia de la vida. Esto es lo fundamental, la importancia dada al hombre. Fausto apareció durante el Renacimiento, es cierto. Pero no se trataba de criticar la religión: estaba relegada a un papel secundario en la tragedia de la vida. Shakespeare no se interesa por la religión, como tampoco lo hacen los demás escritores del Renacimiento, italianos o no.

—Decía esto porque Shakespeare, sin duda, ha leído a Montaigne...

—¿Montaigne? ¿Ha dicho Montaigne? Es mi autor preferido.

—Shakespeare ha leído a Montaigne en la traducción de Johannes Florio.

—El famoso Florio; sí, tal vez.

—Y el escepticismo y la esencial irreligiosidad de Montaigne quizás han...

—Me es imposible aceptar eso, pues, para mí, Montaigne es el más perfecto escritor que el mundo haya producido. Lo leo literalmente cada semana, como la gente lee la Biblia, no mucho rato; abro mi Montaigne, leo una página o dos, al menos una vez por semana, por puro placer. No hay, para mí, mayor satisfacción en el mundo.

—*En francés o...*

—En francés, por el placer de estar en su compañía. No ya tanto por lo que cuenta, no sé, es un poco como esperar a un amigo, ¿comprenden? Para mí es algo maravilloso, algo muy querido. Siento gran estima por Montaigne. Es un gran amigo. Y, en varios aspectos, está cerca del espíritu shakespeariano, en la violencia, al menos.

—*¿Estaría de acuerdo en afirmar que Shakespeare es el más grande de los italianos?*

—Y de los ingleses. Pero no es el francés más importante: no era ni por asomo francés. Pero sí italiano. Tal era la influencia que Italia ejercía en

aquella época sobre Inglaterra. No es nada sorprendente.

—*La Antigüedad también ejercía una gran influencia.*

—Sí, pero sobre todo Italia. Ya sabe, Inglaterra soñaba con Italia, tal como Roma soñó con Grecia: es un sueño muy especial. Duró trescientos años.

—*En Julio César, Shakespeare fue víctima de Plutarco, y no es precisamente su mejor obra.*

—No, pero es una de las más eficaces, como *Ricardo III*. Es una de las obras que más llega al público.

Una moral aristocrática

—*Volviendo a su obra, me parece observar una profunda unidad derivada de una concepción nietzscheana de la existencia. ¿Es esto exacto?*

—Quiero creer que hay una unidad en mi obra, aunque no sé cuál es su origen, pues si lo que uno hace no le pertenece como su carne y su sangre, entonces no tiene ningún interés. Creo que cualquier obra, y estoy seguro de que estarán de acuerdo conmigo en esto, es buena en la medida que expresa al hombre que la ha creado. Me siento siempre muy comprometido moralmente con los guiones que hago. Pero no me importan en cuanto tales «guiones»: para mí sólo su aspecto moral es importante. En una obra, odio la retórica, los discursos moralistas, pero considero esencial ese ámbito en torno al cual gira la obra.

—*Su moral no es una moral corriente, es una moral superior.*

—Bien, debo decir que me interesa más el carácter que la virtud. Pueden llamar a esto una

moral nietzscheana, como yo puedo llamarla aristocrática, por oposición a burguesa. La moral burguesa sentimental me asquea: prefiero el coraje a todas las demás virtudes.

—*Es lo que queríamos decir cuando hablábamos de una moral superior, diferente.*

—No creo que sea tan diferente. Es sólo diferente de la moral de) siglo XIX o del siglo XX.

—*El personaje de La dama de Shanghai, por ejemplo, es completamente ajeno al way of life habitual.*

—Completamente. Es a la vez un poeta y una víctima. Pero de nuevo, representa... —no quisiera dar la sensación de emplear esta palabra como un esnob— representa un punto de vista aristocrático, que por otra parte no es en absoluto el de un señor. Es un punto de vista caballeresco que corresponde a unas ideas europeas muy viejas. No es nietzscheano en absoluto, como dicen.

La moral de Nietzsche es sólo otra expresión,

otro aspecto, de esta vieja moral que nada tiene que ver con la revolución industrial, la burguesía y todas las ideas que me son antipáticas. Soy un hombre al que le encanta satirizar, pero vivimos en una época en la que es imposible encontrar trabajo de «satirista». No he podido nunca hacer un filme o una obra con un enfoque satírico. Nadie se interesa por eso. Y es muy difícil atacar la moral vulgar sin recurrir a la sátira: en el cine me he visto obligado a hacerlo recurriendo al melodrama, lo cual es mucho menos eficaz.

Fijense en una historia como la de *Sed de mal*: se trata de un ser superior, porque Heston es un hombre superior, y no porque sea un buen mozo o esté en el candelerero, no: es debido a que es una persona civilizada y tiene una cultura más honda. No se trata sólo de que sea bueno e incapaz de hacer canalladas, sino de que comprenda qué significa ser bueno. Así, tenemos un hombre que puede responder al sinvergüenza sin tener siempre

la palabra virtud en la boca, y los argumentos que opone al poder policial son aquellos que sólo un hombre cultivado puede ofrecer.

—¿*En Ciudadano Kane y La dama de Shanghai, quería usted criticar la civilización americana?*

—En efecto. Pienso que es deber de todo artista el criticar a su civilización, a sus contemporáneos. Es una tarea clara y precisa para un artista de cierta ambición. Todo francés debe criticar la civilización francesa contemporánea. Esa es nuestra responsabilidad.

—¿*Pero su intención era censurar una idea capitalista de la vida?*

—¿La idea capitalista como opuesta a la materialista? Si admitiera que critico el capitalismo, daría la impresión de adoptar una actitud crítica marxista, y no es ése el caso. No es una casualidad que *Ciudadano Kane* esté prohibido en Rusia: no les gusta en absoluto, como

tampoco a los capitalistas. Soy un antimaterialista. No me gusta ni el dinero, ni el poder, ni el daño que causan a la gente. Es un sentimiento viejo, muy simple. Y estoy sobre todo en contra de la plutocracia. Es la plutocracia americana la que he criticado de diversas formas en *El cuarto mandamiento*, *La dama de Shanghai* y *Ciudadano Kane*.

—¿Y en Sed de mal?

—Sí, también. Pero en ella me intereso más por los abusos de la policía y del Estado que por los del dinero, porque hoy el Estado es más poderoso que el dinero. Busco pues alguna forma de decir eso.

Los intelectuales americanos me son extraños

—*Muchos críticos franceses han escrito que Ciudadano Kane estaba muy influido por Dos Passos.*

—No he leído nunca a Dos Passos. He leído un ensayo sobre él y nada más. Pero, honradamente, el filme no estaba sacado del famoso *Paralelo 42*. No creo haber sido influido por Dos Passos; si así fuera, habría sido de forma casual. Los críticos americanos han escrito que mi filme revela una clara influencia de Proust, lo cual es manifiestamente falso.

—*¿No cree, más bien, que la influencia más importante que se puede detectar en su obra es la de Shakespeare?*

—Sí, sin lugar a dudas.

—*Por ejemplo, en Sed de mal, el personaje del vigilante nocturno.*

—Sí, es un loco totalmente shakespeariano, y como él, al margen de la historia. Y, saben, este papel fue improvisado; ningún diálogo había sido escrito al respecto. Contraté al actor y construí el personaje improvisando. Un célebre crítico americano vio el filme y lo encontró detestable, precisamente a causa de este personaje; estaba asombrado: «¿Por qué semejante personaje?». Y, ¿por qué no? Seguía: «No existe nadie así en la vida real». Bien, existe en mi filme. Este crítico se quedó realmente atónito ante este vigilante nocturno, como muchos otros americanos. Yo también soy muy americano: mis gustos son opuestos a los del intelectual americano, están más cerca de los del americano medio. Esto es muy curioso, no es nada premeditado; simplemente es así. Los intelectuales americanos me son

completamente extraños, no llego a comunicarme con ellos. Lo intento, pero si alguna vez les gusta alguno de mis filmes, es siempre por rabones que no vienen al caso. Sé que les chocó tanto este vigilante nocturno, porque es un auténtico loco, un auténtico Pierrot Lunar y creo que un tipo lunar semejante debía fatalmente nacer del ambiente que le envolvía. En otras palabras, su justificación dramática es que el horror que se cierne sobre él es tal que no puede engendrar otro personaje, algo distinto, como ustedes dicen, de un carácter isabelino. Y ese tipo está espléndido en su papel: recuerda un poco esos lacónicos personajes de las antiguas historias de fantasmas.

—*Nos llama la atención en Sed de mal la escena de Heston escuchando la conversación entre Quintan y Menzies, semejante a la de Otelo escuchando la conversación entre Yago y Blanca.*

—No había pensado en ello, pero, en efecto, es cierto.

—*Mientras que Quinlan y Menzies caminan derechos por la calzada, Heston se ve forzado a hacer esfuerzos agotadores para avanzar por un itinerario accidentado. ¿Por qué el personaje que escucha sigue tal camino?*

—Tiene que abrirse paso a través de un dédalo terrible, entre torres de perforación, porque es el intruso: es una escena en la que no tiene cabida. Dos viejos amigos charlan: si vieran a Heston no pasaría nada. Así que pensé que debía dar la impresión de hacer grandes esfuerzos, de hundirse, como se escarba para buscar oro, de trepar, como se escala una montaña. Esta tarea no le agrada y la detesta como le dice a Menzies: en ese instante Vargas pierde su integridad. Se ve proyectado en un mundo al que no pertenece moralmente; se convierte en un tipo vulgar que escucha detrás de las puertas, y no sabe ser así. He intentado que parezca que el aparato le guía, que es la víctima de este artefacto más que de su propia curiosidad. No

sabe muy bien cómo utilizar su aparato registrador. No puede más que seguirle y obedecerle porque esta máquina no le pertenece: no es un espía, ni siquiera un policía.

Algunos misterios

—Hay un misterio que nos gustaría esclarecer. ¿Se le puede considerar el director de Estambul?

—No. Durante las cinco primeras secuencias, estaba en el plato, decidía los ángulos de las tomas. Luego indicaba dónde había que colocar la cámara. En otras palabras, llegaba al plato con la cámara, determinaba el encuadre, hacía una prueba

de luz y decidía que en tal frase del diálogo la cámara estaría en tal lugar, etc. De alguna forma, pues, he «diseñado» el filme, pero propiamente hablando no lo he dirigido: el director fue Norman Foster. Fue el que hizo conmigo ese filme sobre el pobre chiquillo y su toro cuya nueva versión acaba de proyectarse en los Campos Elíseos con un dibujo de Jean Cocteau en los títulos de crédito.

—*¿El titulado en Francia Les clameurs se sont tués?*

—Sí. Originalmente era un episodio de *It's all true*, sobre un guión de Robert Flaherty. Han modificado todas las ideas y rehecho todo a su modo. Y cuando se otorgó a este filme el Oscar al mejor guión original, nadie acudió a recibirlo. ¡Hablaron de un autor comunista! En absoluto. Nadie fue porque Flaherty había muerto y la RKO no quería oír hablar de mí nunca más. Había rodado durante tres meses pero la RKO no me dejó acabar el trabajo y me despidió. Algunos

años más tarde, los King Brothers retomaron la historia, lograron ser distribuidos por la RKO y de esta forma no hubo que pagar ningún tipo de derechos. Trabajaron mano a mano con la RKO y actuaron como si de una historia original se tratase: *éstos son los hechos*. El muchachito que habíamos descubierto es hoy un robusto mexicano de veinticinco años.

—*¿No hay ninguna esperanza de poder ver algún día It's all true?*

—Este episodio evidentemente no, puesto que existe esa nueva versión. El resto tal vez, pero no estoy seguro de ello. Es un problema muy difícil, puesto que en la RKO el filme ha pasado por pérdidas y ganancias, lo que les ha permitido obtener unas reducciones en sus impuestos: es pues muy difícil discutir de nuevo el asunto porque el gobierno ha reembolsado el excedente de los impuestos a la RKO, que lo ha gastado inmediatamente. Y ahora es un asunto

complicadísimo, incluso estando la RKO de acuerdo. Tal vez algún día sea posible hacer algo. He perdido un tiempo precioso, meses y meses, años, intentando salvar este filme. Pero la parte más interesante, la historia que he hecho sobre los *Jangadeiros*, esas gentes que descienden por el Amazonas para venir a conversar con el presidente de Brasil, se ha perdido definitivamente: era un auténtico documental. Pero la RKO lo ha quemado todo; nunca he visto nada de él salvo en las pruebas en color.

—*Se ha hablado de 225.000 metros de negativo impresionado.*

—Es falso. Cuando el timón de la RKO cambió de manos, para justificar mi despido, se pretendió que yo había rodado todo eso.

—*¿Cuánto había rodado realmente?*

—El metraje normal de un filme. No sé exactamente, alrededor de 30.000 metros.

—*¿Su participación en El tercer hombre fue*

un poco el equivalente a la que había tenido en Estambul?

—Fue más importante. Quisiera que no me preguntaran más sobre eso, porque es un tema delicado. Yo no era el productor; en *Estambul* sí y tengo derecho a decirles lo que allí hice.

—*Pensamos que hay algunas secuencias que ha dirigido usted completamente, por ejemplo, aquella delante de la Gran Rueda.*

—Dirigir es una palabra que debo explicar. Todo el problema estriba en saber quién va a tomar la iniciativa. Primero, no quiero dar la impresión de ocupar el puesto de Carol Reed; segundo, es, sin lugar a dudas, un director muy competente; tercero, nos parecemos en lo siguiente: si algo se produce en el plato, si alguien hace un descubrimiento, Reed opta por eclipsarse ante el autor de esta nueva idea; le entusiasma ver que algo se está creando y no pone el más mínimo obstáculo a ello como demasiados realizadores

mediocres suelen hacer. Pero es delicado hablar de este filme: he sido muy discreto y me molesta ahora... Todo lo que puedo decirles es que he escrito enteramente el papel de Harry Lime. No soy el autor del *gag* del cucú: lo he tomado de una pieza húngara. Ahora bien, ya saben que cada pieza húngara es plagio de otra, entonces, ¿a quién atribuir la paternidad de este *gag*? Recuerdo haber escuchado este chiste en mi infancia, no el mismo exactamente, pero muy parecido. Y a ven que se trata de un chiste muy viejo. Y lo más chocante es que el cucú se fabrica en la Selva Negra, no en Suiza.

—*Hay tan gran parentesco entre Harry y sus otros personajes...*

—Como les he dicho, he escrito todo lo referente a ese personaje, lo he creado totalmente: era más que un simple papel para mí. Harry Lime forma evidentemente parte de mi obra; es por otra parte un personaje shakespeariano, pariente

cercano del bastardo del rey Juan.

—*El personaje de Harry Lime es, de los papeles que ha interpretado, con el que parece más identificado, si no como personalidad individual sí como personalidad estética.*

—¡Vaya! Es muy curiosa esta reflexión, es el único papel que he interpretado sin maquillaje.

—*¿Se maquilló en La dama de Shanghai?*

—Sí, un poco la nariz. Psicológicamente me es necesario ocultarme.

—*¿Y para Harry Lime?*

—No. Esto para un actor es capital. Para un no-actor hablar de que es el único papel sin maquillaje puede parecer banal. Pero para un actor de composición interpretar un papel sin él es algo fantástico.

—*Es notable la gran importancia que concede usted al maquillaje.*

—Porque me gusta ocultarme. Es una especie de camuflaje. No me gusta verme en la pantalla,

cuando dirijo un filme debo ver las pruebas: entonces, cuanto más me maquillo, menos me reconozco y mi juicio es tanto más objetivo. Me oculto de mi propia imagen que no tengo ningún deseo de ver.

No soy un verdugo de actores

—*De acuerdo con lo que dice, parece pertenecer más a Europa que a América.*

—No. Yo me considero de aquellos cuya compañía aprecio, cuyos libros he leído, cuya conversación me agrada, cuyas pinturas me fascinan. Pertenezco a esa comunidad que se remonta a las fuentes griegas y de la que algunos

miembros son mis contemporáneos. Y es una comunidad muy especial: la forman americanos o europeos, antiguos o modernos.

—*¿Es una comunidad muy estrecha?*

—No tanto. Pero no me agrada lo que soy. Algunos se sienten satisfechos tal como son, encuentran siempre razones que les justifican. Aunque no me gusto a mí mismo, no soy sin embargo un neurótico: hablando fríamente, no me gustan los Faustos, los aventureros, los egotistas, toda esta gente insignificante. Creo que vivimos en un mundo que les pertenece. Pero no detesto a esa gente; no puedo impedir el encontrarlos muy atrayentes: tienen mucho encanto.

—*Decididamente está usted en una situación incómoda.*

—Todo artista lo está. El peligro más serio para un artista es el de encontrarse en una posición confortable: es un deber encontrarse en el punto de mayor incomodidad, buscar ese punto.

—*¿Hay que ver una demostración de esa incomodidad en la forma en que usted dirige a sus actores? Se encuentran a menudo en equilibrio inestable en una situación precaria.*

—Es muy importante su postura. Nunca verán en ninguno de mis filmes que los actores me imiten. Si están en una situación incómoda es porque yo se la he visto adoptar, no la he inventado para ellos. Interroguen a los actores que he dirigido y pregúntenles si se han sentido alguna vez incómodos; le responderán que no. No soy un verdugo de actores. Saben, hay dos grandes escuelas de doma de leones, la francesa y la alemana. En una de ellas, la francesa, los animales son estrictamente colocados en lugares determinados. En la otra, la alemana, los animales parecen dispuestos a atacar al domador: cabría esperar que la primera escuela fuera la alemana y la segunda la francesa, pero es justo todo lo contrario. Hay también dos grandes escuelas de

realizadores: aquella en la que el realizador se impone al actor y le atemoriza para hacer de él lo que quiere, y la otra en la que estoy yo. No pretendo imponerme, todos mis intérpretes se lo dirán. Además, si parecen tener una actitud incómoda es porque yo se la he visto adoptar una noche en algún sitio y me ha gustado; no se trata de una actitud a la que les haya obligado, una actitud del tipo «¡Observen y hagan como yo!». Todos los grandes realizadores alemanes, Reinhardt, Körner —hablo de directores de teatro—, utilizaban este método: «Imítenme ustedes». Tampoco indico las entonaciones. Si un actor debe decir la réplica: «Buenos días, señor Welles», no le exijo tal o cual entonación, le dejo escoger la que él quiera. Si mis actores parecen encontrarse molestos, es porque creo que en general en el cine los actores están demasiado mimados; se les deja hacer todo lo que se les ocurre en lugar de pedirles que se muestren al menos como seres de

carne y hueso. En todo caso mis intérpretes no están a disgusto en el ejercicio de su oficio. ¿Comprenden la diferencia?

—*Sin duda. Pero a usted no le gusta demasiado tenerlos sentados, discutir largamente, etc. Prefiere que estén en movimiento.*

—En *Mister Arkadin*, Akim Tamiroff se sienta en una silla y no se mueve de ella durante ocho minutos. Katina Paxinou está también sentada sin moverse, salvo los gestos requeridos para una partida de cartas. En *Sed de mal* era distinto: tenía muchos actores jóvenes; estaba muy contento, y les hice moverse.

La energía y la inteligencia del bárbaro

—*Nos ha dicho usted que Arkadin no era un hombre del todo despreciable. ¿Cuál es entonces su concepción del personaje? ¿Se asemeja a Kane?*

—No; Arkadin está más cerca de Harry Lime, porque es un ventajista, un oportunista, un hombre que vive de la descomposición del mundo, un parásito que se alimenta de la corrupción del universo, pero él no pretende justificarse como Harry Lime considerándose una especie de Superman. Arkadin es un aventurero ruso, un corsario.

—*¿Bast'le Zaharoff?*

—Algo más, ya que Zaharoff era un tipo

mediocre. Arkadin es un hombre que en gran medida se ha hecho en un mundo corrompido; no ha intentado ser mejor que ese mundo; de todos modos aprisionado en él, tampoco hubiese logrado llegar demasiado lejos. El es la mejor „«expresión» posible de este universo.

—*En este sentido, Arkadin sería el héroe de un mundo...*

—En absoluto, es un personaje, no un héroe. Jamás interpreté un héroe en cine. En teatro, sí. Me gustaría tener algún día un papel heroico en un filme, el de un verdadero héroe, pero es difícil encontrarlo. Arkadin es la expresión de un cierto mundo europeo. Hubiera podido ser griego, ruso, georgiano. Es exactamente como si llegara de una región salvaje y se instalara en una vieja civilización europea, tratando de sacar partido de esa especie de energía y de inteligencia características del bárbaro. Es el germano, el godo, el salvaje llegando a conquistar Roma. Eso

exactamente es: el bárbaro a la conquista de la civilización europea, o, como Gengis Khan, al asalto de la civilización china. Y ese tipo de personaje es admirable; sólo la moral de Arkadin es detestable pero no su espíritu porque es valeroso, apasionado y creo que es totalmente imposible detestar a un hombre apasionado. Es por eso por lo que desprecio a Harry Lime: no tiene pasión, es frío, es Lucifer, el ángel caído.

—*Parece estar dividido entre dos concepciones del mundo, una concepción renacentista y una puritana.*

—En absoluto. Ni renacentista, ni puritana. Soy un hombre de la Edad Media con algunas implicaciones provenientes del salvajismo de América. Soy Arkadin en la medida que pertenezco a un pueblo salvaje, que es un pueblo nuevo, arribista. Pero puritano, en absoluto.

—*Esto tal vez le sorprende porque en América la palabra puritano tiene un sentido*

mucho más afectivo que entre nosotros.

—Un puritano es el que niega a uno el permiso para hacer algo. La definición esencial del puritanismo —soy técnico en ello— es la de arrogarse el derecho de prohibir a alguien hacer algo. Es, para mí, la definición perfecta de todo aquello contra lo que lucho. Un moralista no es en absoluto un puritano.

—Digamos más bien que usted está dividido entre el juicio moral emitido por su mente y el que emite su corazón.

—No. Creo que estoy dividido entre mi personalidad y mis creencias, no entre mi corazón y mi mente, ¿tienen la menor idea, señores, de a qué me parecería si me dejara llevar por mi personalidad?

La rana y el escorpión

—*Nos llama la atención en su obra, de La dama de Shanghai a Mister Arkadin, tal vez no tan explícitamente en Sed de mal, el tema del carácter. «It's my character». ¿No es eso lo que dice el escorpión? ¿Es ésta una excusa que el escorpión da a la rana? Quisiéramos saber cuál es la relación entre el juicio que tiene usted de sí mismo y la historia del escorpión, porque en el fondo de lo que estamos hablando es un poco de este problema de las relaciones entre la rana y el escorpión, ¿no cree?*

—*Bien, hay mucho que decir a propósito de eso. Primero, ¡la rana es un asno!*

—*¿No está usted a favor de la estupidez de la rana?*

—¡Oh, no!

—¿Y considera que el escorpión es un canalla?

—Sí, sí. Los dos lo son. Pero hablemos en serio. Insisto en el hecho de que no bromeaba en absoluto cuando decía que doy a mis enemigos no sólo los mejores argumentos, sino todo aquello que les parezca más conveniente decir para defender sus puntos de vista. Sin embargo, no creo que puedan justificar sus actos invocando su carácter, aunque admito que es muy tentador hacerlo. Nada hay más encantador que un crápula que admite que lo es. Siempre me gusta que un hombre confiese ser un sinvergüenza, un asesino o lo que sea, y me diga: he matado a tres personas. Es inmediatamente mi hermano, porque es franco. Opino que la franqueza no excusa del crimen pero lo hace muy atrayente, le da un cierto encanto. No es en absoluto una cuestión de moralidad, es un problema de encanto.

—*Ésta es una concepción femenina de la vida.*

—Los únicos buenos artistas son femeninos. No admito la existencia de un artista cuya personalidad dominante sea masculina. Esto no tiene nada que ver con la homosexualidad; pero intelectualmente, un artista debe ser un hombre con aptitudes femeninas. Esto es tanto más difícil para una mujer porque debe poseer aptitudes masculinas y femeninas y... Eso resulta muy complicado. Para un hombre, es muy simple.

—*¿El escorpión está pues en parte justificado?*

—La tesis de esta historia es decir que el hombre que declara abiertamente: «Yo soy como soy, me toman o me dejan», que este hombre, digo, posee una especie de dignidad trágica. Es una cuestión de dignidad, de envergadura, de encanto, de talla, pero todo esto no lo justifica. En otros términos, esta historia debe entenderse como

sirviendo una finalidad dramática y no como justificando a Arkadín o el asesinato. Y no es por puritanismo por lo que estoy contra el crimen. Estoy contra la policía, no lo olviden. A mi modo de ver, estoy muy cerca de concepciones anarquistas y aristocráticas. Cualquiera que sea el juicio que emitan sobre mi moral, deberán tratar de descubrir en ella esa faceta esencialmente anarquista o aristocrática.

—*Usted está contra el mal pero considera que el carácter...*

—... es lo esencial. Es el punto de vista aristocrático tradicional.

—*¿Llegaría a afirmar que es mejor tener carácter que hacer el bien?*

—No, no, *character* tiene dos acepciones en inglés. Sí hablo de mi carácter, quiero decir que estoy hecho así, es el equivalente del italiano *Sano fatto così*. Pero en la historia de la rana se trata también del otro significado de la palabra

character. En inglés *character* no es sólo la forma de la que uno está hecho, sino también lo que uno decide ser. Es, sobre todo, el modo en que uno se comporta frente a la muerte, ya que creo que no se puede juzgar a la gente más que por su comportamiento ante la muerte. Es muy importante hacer la distinción, porque esta acepción de *character* no puede explicarse más que por anécdotas.

—¿Se podría traducir por *personalidad*?

—No.

—¿Por *temperamento*?

—No exactamente. Temo que no sea posible encontrar un equivalente ideal en francés. No se trata de *the character*, sino de *character* a secas. Su carácter, mi carácter, lo podemos comprender muy bien. Pero no podemos comprender *character* más que desde una perspectiva aristocrática. No quiero decir que sólo los nobles que poseen títulos y tierras sean los únicos capaces de captar su

sentido: no quiero dar la impresión de esnob. *character* es un concepto aristocrático, como virtud es un concepto burgués. La virtud no nos importa ahora lo más mínimo. ¿Qué es *character*? Veámoslo con un ejemplo: Colette, cuando los alemanes llegaron buscando a su marido para deportarlo, ese marido que ella amaba terriblemente, que adoraba, cuando llegaron pues a las seis una buena mañana a detenerlo, en vez de la gran despedida dramática, con todo el tra-la-lá, Colette murmuró sencillamente dándole un pequeño cachete: «Vete pronto con ellos». ¡Eso es *character*! No Colette, no ella en general, sino ese momento, ese preciso instante que puede durar el tiempo de un relámpago. La historia del escorpión es de origen ruso.

—*En La dama de Shanghai, O'Hara dice que cuando hace una estupidez, la hace hasta el final. También es pues su carácter: ¿fio es el escorpión de la historia?*

—¿El? Es la rana. ¡Oh! Sí, perfectamente. Una rana poética, si quieren, pero una rana al fin y al cabo. *character* es el modo de comportarse cuando uno rechaza las leyes a las que debe obediencia, los sentimientos que experimenta; es la forma en que uno se comporta ante la vida y la muerte. Los más grandes tramposos, los más odiosos, pueden tener *character*.

—¿*Macbeth*, por ejemplo?

—No exactamente. *Macbeth* es mucho más una gran obra que un gran personaje. Otelo tiene *character* pero no *Macbeth*. El gran momento, saben, el gran destello de *character* en Shakespeare *está* en una de sus obras menos logradas; es cuando Romeo conoce la muerte de Julieta. Dice entonces: «Is it e'en so Then I defy you, stars». Y en este instante es Shakespeare quien habla, no Romeo.

—¿Ha visto usted el filme de Castellani?

—No.

—*Hay un filme suyo del que no hemos hablado todavía y que es el menos considerado por la crítica francesa: se trata de The Stranger.*

—Perfecto: es el peor. No hay nada mío en ese filme. Es John Huston quien rehízo el guión sin que figure en la ficha técnica; lo he rodado para demostrar que podía ser tan buen realizador como cualquier otro y además lo he hecho en diez días menos del tiempo previsto del rodaje. Pero no he escrito una sola palabra del guión. Sí, escribí algunas escenas que me gustaban mucho, pero las han cortado; transcurrían en América del Sur, no tenían nada que ver con la historia. No, ese filme no me interesó lo más mínimo. Sin embargo, no lo he hecho con cinismo, no he tratado de hacer un trabajo chapucero; al contrario, he procurado hacerlo lo mejor posible. Pero de todos mis filmes es del que soy menos autor. No sé si es bueno o malo. Las únicas cosas que verdaderamente me gustan son los apuntes sobre la ciudad, el

droguista, detalles de este estilo.

La influencia del teatro

—*¿Querría usted decirnos, para terminar, cuáles son los directores que admira?*

—No les va a gustar lo que les voy a decir, puesto que aquellos que admiro no son considerados en absoluto intelectuales del cine; ésta es la pega. Mi cineasta preferido es De Sica. Ya sé que les estoy decepcionando. Y John Ford, pero el Ford de hace veinte años, el De Sica de hace doce. ¡Ah! *El limpiabotas* es el mejor filme que he visto.

—*¿Y los jóvenes directores americanos?*

—Detestables. No tengo nada que decir de ellos. Los desprecio.

—¿Y Eisenstein? Se ha hablado de él a propósito de sus filmes.

—Nunca he visto un filme de Eisenstein. Bueno, sólo uno. Pero he mantenido una enorme correspondencia con él. ¿Saben por qué? Porque yo había atacado violentamente *Iván el Terrible* en un periódico americano y en Rusia, un buen día, él oyó hablar de este artículo, y me envió una extensísima carta. Le contesté. El también. Y yo a él, etc. Durante años hemos intercambiado cartas sobre la estética del cine. Sé que ustedes y yo no tenemos los mismos puntos de vista en cuanto al cine se refiere. Gracias a Dios, a ustedes les gustan mis filmes, pero yo, por el contrario, no comparto en absoluto sus preferencias. Además veo muy pocos filmes. La última obra maestra que he visto es *El limpiabotas*. Lo siento muchísimo pero eso es lo que me gusta.

—*Se tiende a considerar discípulos suyos a algunos directores de cine americanos: Robert Aldrich, Nicholas Ray...*

—No he visto nada de Aldrich. De Nicholas Ray, sí: no me interesa. Me fui de la sala después de cuatro bobinas de *Rebelde sin causa*. Me pongo furioso sólo de pensar en este filme.

—*¿Qué opina de Vincente Minnelli?*

—Por favor, ésta es una conversación seria. Hemos dicho que íbamos a hablar sólo de cineastas.

—*¿Entre los realizadores alemanes?*

—¡Ya salió la famosa teoría francesa sobre la influencia en mí de los alemanes! Nunca he visto un filme alemán en mi vida. Se ha pretendido siempre que he visto *Los nibelungos* de... he olvidado su nombre; todo el mundo ha dicho que *Macbeth* estaba inspirado en él: es falso, nunca he visto este filme. Por contra, el teatro alemán sí ha ejercido una gran influencia en mí. Entre los

jóvenes directores americanos no veo apenas más que a Kubrick: *Atraco perfecto* no estaba demasiado mal, pero *Senderos de gloria* es decepcionante; me fui después de la segunda bobina.

—¿Ha podido ver muchas obras de teatro alemanas?

—Muchísimas, cuando era joven, un muchacho, antes de Hitler. He estudiado muy a fondo el teatro alemán, y también el ruso y el francés. En mis filmes ha influido mucho más el teatro que el cine, porque en la época en que yo era fácilmente influenciado, veía obras de teatro y no cine. Realmente no hay cineastas que me hayan impresionado o más bien unos pocos que no están muy bien vistos por los intelectuales, De Sica, por ejemplo. Tendrían que sentir vergüenza de que no les guste De Sica: haría falta que volviésemos a hablar de esto dentro de doscientos años.

—¿Y Rossellini?

—He visto todo su cine: es un aficionado. Los filmes de Rossellini prueban simplemente que los italianos son unos actores natos y que en Italia basta con colocar a gente delante de una cámara para hacer creer que se es director de cine.

—¿Cabria decir pues que usted es un self-made cameraman?

—Sólo una vez me ha influido alguien: antes de rodar *Ciudadano Kane* vi cuarenta veces *La diligencia*. No necesitaba tomar ejemplo de alguien que tuviera algo que decir, pero sí de quien me enseñara cómo expresar lo que yo tenía que decir: para eso John Ford es perfecto. Tomé a Gregg Toland como operador porque fue él quien pidió rodar conmigo. Durante los diez primeros días del rodaje, regulé yo mismo las luces, porque creía que el director debía encargarse de todo, incluso de la iluminación. Gregg Toland no decía nada y discretamente arreglaba un poco las cosas a mis espaldas. Terminé dándome cuenta y pidiendo

disculpas. Por aquel entonces, aparte de John Ford, admiraba a Eisenstein —aunque no a los otros rusos— a Griffith, a Chaplin, Clair y Pagnol: sobre todo *El pan y el perdón*. Hoy admiro el cine japonés, Mizoguchi, y Kurosawa, *Cuentos de la luna pálida* y *Vivir*. Me gustaba más el cine antes de dedicarme a él. Ahora no puedo evitar el oír la claqueta al comienzo de cada plano: toda la magia desaparece. De acuerdo con el placer que me proporcionan establecería esta jerarquía entre las distintas artes: primero la literatura, después la música, la pintura y el teatro. En el teatro se tiene una impresión desagradable: la gente te mira durante dos horas, se siente uno prisionero de la escena. Pero voy a hacerles una confidencia mucho más terrible: no me gusta el cine, salvo cuando ruedo; entonces hay que dejarse de timideces con la cámara, violentarla, forzarla al máximo porque no es más que una vil máquina. Lo que importa es la poesía.

FILMOGRAFÍA

Esta filmografía sustituye a la de la edición original de 1972, a la que se refieren André S. Labarthe y el propio Bazin y Charles Bitsch en las páginas previas. Aquella «tele-teatro-filmografía» constituyó el último trabajo crítico de Bazin antes de su muerte, acaecida el 11 de noviembre siguiente. Hoy en día obsoleta (Welles sobrevivió a Bazin más de un cuarto de siglo), recomendamos consultar la filmografía publicada por Vincent Pinel en el número extra que la revista *Cahiers du Cinema* dedicó a Orson Welles en 1986.

Películas acabadas

The Hearts of Age (1934)

Too Much Johnson (1938)

Ciudadano Kane (Citizen Kane, 1940)

El cuarto mandamiento (The Magnificent Ambersons, 1942)

Estambul (Journey Into Fear, 1942)

The Stranger (1946)

La dama de Shanghai (The Lady from Shanghai, 1947)

Macbeth (1947)

Otelo (Othello, 1952)

Mister Arkadin (Confidential Report, 1955)

Sed de mal (Touch of Evil, 1957)

The Fountain of Youth (1958)

El proceso (The Trial, 1962)

Campanadas a medianoche (Chimes at
Midnight o Falstaff, 1966)

Una historia inmortal (The Immortal Story,
1967)

The Merchant of Venice (1969)

Fraude (F for Fake, 1975)

Filming Othello (1978)

Películas inacabadas

Heart of Darkness (1939)

It's All True (1942)

My friend Bonito (1942)

The Story of the Samba (1942)

Jangadieros (1942)

Don Quijote (1957 -1972)

Dead Reckoning (1967-1970)

The Magic Show (1969-1975)

The Other Side of the Wind (1970-1972)

The Dreamers (1978-1985)



ANDRÉ BAZIN, fue un influyente crítico de cine y teórico cinematográfico francés.

Bazin nació en Angers (Francia) en 1918. Comenzó a escribir acerca del cine en 1943 y fue uno de los fundadores de la revista cinematográfica Cahiers du Cinéma en 1951 junto con Jacques Doniol-Valcroze y Joseph-Marie Lo Duca.

Bazin fue parte importante de la crítica y el

estudio del cine tras la Segunda Guerra Mundial. Además de haber editado *Cahiers du Cinéma* hasta sus últimos días, una colección de cuatro volúmenes (titulada *Qu'est-ce que le cinéma?*) de sus obras fue publicada entre 1958 y 1962. Dos de estos volúmenes fueron traducidos al inglés a finales de los años 1960 y se convirtieron en soportes importantes para la cinematografía estadounidense y británica.

Bazin apoyaba los filmes que mostraban lo que el veía como «realidad objetiva» (como documentales y filmes de la escuela del neorealismo italiano) y a los directores que se hacían «invisibles» (como Howard Hawks). También defendía el uso de foco en profundidad (Orson Welles), planos abiertos (Jean Renoir) y tomas en profundidad y prefería lo que el llamaba «continuidad verdadera» a través de la puesta en escena sobre los experimentos en edición y efectos visuales. Su opinión era opuesta a la teórica

cinematográfica en los años 1920 y los años 1930, la cual se enfocaba en como el cine puede manipular la realidad.

Bazin creía que una película debería representar la visión personal de director. Esta idea sería de gran importancia para el desarrollo de la teoría de auteur, la cual se originó en un artículo de François Truffaut en *Cahiers du Cinéma*. Bazin también era un seguidor de la «crítica apreciativa», en la cual los críticos solo pueden escribir críticas de las películas que les gustaron y así promover la crítica constructiva.

Notas

Notas al prólogo a la edición castellana

[1] Jean-Charles Tacchella, «André Bazin from 1945 to 1950: The Time of Struggles and Consecration», en *Wide Angle*, vol.9, nº4, Ohio University, 2987, págs. 61-73.

[<<]

[2] David Bordwell, *On the History of Film Style*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, pág. 57.

[<<]

[3] Algunos especialistas, como Brian Henderson, reconocen en Bazin dos tendencias que corren paralelas y casi incomunicadas: la de un sistema histórico y la de un sistema ontológico. Podría decirse que en sus monografías sobre directores (concretamente, sobre Jean Renoir y Orson Welles), se funden ambas corrientes de manera natural, si no fuera porque la figura del autor como agente histórico no deja de ser problemática en la teoría baziniana.

[<<]

[4] Peter Wollen, *Readings and Writings*, Londres, Verso Editions and NLB, 1982, pág. 51.

[<<]

[5] Peter Bogdanovich, *Moi, Orson Welles*, París, Belfond, 1993, págs. 277-278.

[<<]

[6] Al fin y al cabo, en «La ontología de la imagen fotográfica», Bazin hace una mención, por otra parte no del todo desacertada, al Santo Sudario de Turín para indicar que en esa tela se combinan por igual las características de la fotografía y de las reliquias. Por otra parte, Jacques Maritain, en sus escritos sobre arte que tantas conexiones tienen con algunos ensayos de Bazin, tal como indica acertadamente Dudley Andrew, hablaba del realismo de la transfiguración, a propósito de las pinturas de Rouault. Todo ello, en todo caso, constituiría la metafísica profunda de un amplio paradigma en cuyos márgenes se incluiría Bazin.

[<<]

[7] Francés Stonor Saunders, *La CIA y la guerra fría cultural*, Madrid, Debate, 2001.

[<<]

[8] Jean-Charles Tacchella, *op cit.*, pág. 70. Tacchella era, de hecho, el amigo americano del grupo de Bazin, el que más cerca estaba no sólo del cine de Hollywood, sino también de los círculos norteamericanos de París.

[<<]

[9] Otros han equiparado a Bazin con Aristóteles o con Sócrates, pero a mí me parece más adecuada la personalidad, intelectual y personalmente más discreta, de Pascal.

[<<]

[10] En todo caso, para quien esté especialmente interesado, Bazin profundiza en los problemas de la adaptación cinematográfica en dos textos capitales, «A favor de un cine impuro» y «El diario de un cura rural y la estilística de Robert Bresson». Atención a la siguiente frase, extraída de este último artículo: «Pero es que la “realidad” no es aquí el contenido moral o intelectual del texto, sino el mismo texto o, más exactamente, su estilo». A partir de aquí, resulta fácil hacer con Bazin lo que Marx hizo con Hegel; ponerlo cabeza abajo.

[<<]

[¹¹] Dudley Andrew, *André Bazin*, Paris, *Cahiers du cinéma*, Cinémathèque française, 1986.

[<<]

[12] Brian Henderson. *A critique of Film Theory*, Nueva York, E. P. Dutton, 1980, pág. 40.

[<<]

[13] Roben L. Carringer, *The Makitig of Citizen Kane*, Berkeley, Univeresity of California Press, 1985, pág. 82.

[<<]

[14] Según declaraciones del propio Wyler en un documental sobre su obra («William Wyler», realizado por Aviva Slesin, Topgallant Production Inc., 1986). De todas formas, Bazin entrevistó a Wyler en 1948, poco antes de la publicación de su famoso ensayo sobre el director, y es de suponer que le interrogó acerca de esta escena, por lo que el asunto no está del todo claro. Es de suponer, sin embargo, que fue más sincero el director en su retiro que cuando, al inicio de su carrera, estaba siendo sondeado por un intelectual francés, desbordante de elogios hacia sus películas.

[<<]

[15] Así precisamente titula Bordwell su capítulo dedicado a Bazin en «On The History of Film Style»: *Against the Seventh Art* (Contra el séptimo arte).

[<<]

[16] J. Dudley Andrew, *Las principales teorías cinematográficas*, Barcelona, Gustavo Gilí, 1978, pág. 150.

[<<]

[¹⁷] *Op. cit.*, pág. 152.

[<<]

[18] Andrew, *op. cit.*, pág. 112.

[<<]

[19] Walter Benjamín, «La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica» , en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, pág. 34.

[<<]

[20] *Op. cit.*, pág. 43.

[<<]

[21] A. Bazin, «Ontología de la imagen fotográfica», en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966, pág. 18.

[<<]

[22] *Op. cit.*, pág. 19.

[<<]

[23] A. Bazin, «A favor de un cine impuro», en *¿Qué es el cine?*, pág. 175.

[<<]

Notas prefacio

[1] *Orson Welles*, Éditions Chavarme, 1950, prólogo de Jean Cocteau.

[<<]

[2] «Pido disculpas por expresarme en metáforas —escribe a Aristarco—, es que no soy filósofo y no puedo hacerme comprender más directamente». (*¿Qué es el cine?*, tomo IV).

[<<]

[3] Más tarde, en su carta a Aristarco, Bazin volverá a utilizar esta metáfora y la desarrollará combinándola con la de las piedras en el río. ¡Sorprendente necesidad de un pensamiento en busca de sí mismo!

[<<]

[4] «De Sica realizador», en *¿Qué es et cine?*, tomo IV.

[<<]

Notas prólogo

[1] En 1971, Pauline Kael, la famosa ex crítica del *New Yorker*, publicó «Raising Kane». En este trabajo, sostiene la tesis según la cual Herman J. Mankiewicz sería el único autor del guión de *Ciudadano Kane* (Boston, Little Brown and Company).

[<<]

[2] Si nos interesa la actividad de Orson Welles antes de *Ciudadano Kane*, es preciso leer *The Theatre of Orson Welles*, de Richard France (Nueva Jersey, Lewisburg Bucknell University Press, 1977).

[<<]

[3] Se puede leer la interesante biografía de **Hermán J. Mankiewicz: Mank. The Wit, World and Life of Herman Mankiewicz**, de **Richard Meryman** (Nueva York, William Morrow and Company Inc., 1978).

[<<]

[4] En la actualidad, está confirmado que Welles siempre fue cinéfilo y recordemos su palmarés de «Las diez mejores películas del mundo», publicado en Sight and Sound (07/09/1952): *Luces de la ciudad* (City lights, 1931) - *Intolerancia* (Intolerance, 1916) - *El limpiabotas* (Sciuscià, 1946) - *El pan y el perdón* (La femme du boulanger, 1938) - *La diligencia* (Stagecoach, 1939) - *Avaricia* (Greed, 1923)- *Nanuk, el esquimal* (Nanook of the north, 1922) - *El acorazado potemkin* (Bronenosets potyomkin, 1925) - *La gran ilusión* (La grande illusion, 1937) - *El pan nuestro de cada día* (Our daily bread, 1934).

[<<]

[5] *Citizen Kane*. Original Motion Picture Soundtrack, Two records set. A George Garaabedian Production. A Produce of Mark 56 Records, Anaheim. California.

[<<]

[6] En su *Orson Welles*, Maurice Bessy nos dice que el doctor Bemstein, que se ocupó de la educación de Orson tras la muerte de su madre, estaba «apasionadamente enamorado de ella».

[<<]

[7] Gracias al excelente libro de Joseph Mac Bride, *Orson Welles*, tenemos conocimiento de un hecho sorprendente y apasionante. Durante numerosos ensayos previos con sus actores, Orson grabó todo el diálogo de la película con la intención de rodarla toda en *playback*. Cuando comenzó el rodaje, abandonó esta idea, que planteaba demasiadas dificultades técnicas para los actores.

[<<]

Notas introducción

[¹] *The Cheat*, Cecil B. de Mille, 1915.

[<<]

[2] *La règle du jeu*, Jean Renoir, 1939.

[<<]

[3] Relatado por Peter Noble en *The Fabulous Orson Welles*.

[<<]

Notas Primeras armas

[¹] Esta colaboración finalizará en diciembre de 1940 después de *Ciudadano Kane* y una última puesta en escena de Welles para una adaptación teatral de *Native Boy* de Richard Wight.

[<<]

Notas Hollywood, 1939-1941

[1] *Lady in the Lake*, Robert Montgomery, 1945.

[<<]

[2] Filme realizado en 1939 por Marcel Carné.

[<<]

[3] En principio, además, *The Smiler*, fue aplazada sinne die y Welles propuso y obtuvo de la RKO rodar a continuación *Heart of Darkness*, renunciando en este filme a todos sus beneficios económicos.

[<<]

[4] *Back Street*, John M. Stahl, 1932.

[<<]

[5] *A Love Affair*, Leo McCarey, 1939.

[<<]

[6] Proyecto cinematográfico inacabado, 1941-1942.

[<<]

Notas El gran díptico

[1] 1955.

[<<]

[2] *The best years of our lives*, William Wyler, 1946.

[<<]

[3] *Revue de Cinéma*, n° 14.

[<<]

Notas Hollywood, 1941-1944

[1] En 1985, en la Paramount, fueron encontradas 309 latas de negativos de *It'sAll True*. En 1993, Bill Krohn, Myron Meisel y Richard Wilson mostraron *It'sAll True: Based oh an Unfinisbed Film by Orsort Welles*, que comprende los fragmentos de «Bonito» y «The Story of Samba» y el episodio íntegro restante, así como entrevistas y testimonios sobre el rodaje de esta «película-fantasma». (*N del e.*)

[<<]

[2] *Follow the boys*, A. Edward Sutherland, 1944.

[<<]

Notas Gira por Europa

[¹] *The Black Rose*, Henry Hathaway, 1950.

[<<]

[2] *Trent's Last Case*, 1952.

[<<]

[3] *Trouble in the Glenn*, Herbert Wilcox, 1953.

[<<]

[4] Wendy Toye, David Eady y George More O'Ferrall, 1954.

[<<]

[5] *Si Versailles m'était conté*, Sacha Guitry, 1953.

[<<]

[6] *The Third Man*, 1949.



[7] *The Snake Pit*, 1949.

[<<]

[8] Renato Castellimi, 1952.

[<<]

Notas Regreso a Hollywood

[¹] *The Long Hot Summer*, 1958.

[<<]

[2] *Kiss Me Deadly*, 1955.

[<<]

[3] Mi honestidad intelectual me obliga a decir que en las entrevistas que me concedió poco tiempo después de la redacción de estas páginas (publicadas en *Cahiers du Cinéma*, n. 84 y 87, y recogidas en este mismo libro), Orson Welles ha rechazado esta interpretación. Afirma que su juicio moral es inequívoca y absolutamente contrario a Quinlan, a Arkadin, Harry Lime, Macbeth y Kane, a la vez que condena «todas las reencarnaciones de Fausto», pero añade que si su conciencia los juzga sin apelación, su corazón no puede dejar de admirarlos por su «valor humano». En esta «humanidad» de sus personajes vuelca todo su talento interpretativo. De ahí la posibilidad de una cierta confusión entre el intérprete y el personaje, entre el diablo y su abogado. Pero esta aclaración del autor, ¿contradice esencialmente nuestro punto de vista? Puesto que, aunque Welles condene moralmente a sus héroes, lo que llama su «valor

humano» ¿es algo distinto del genio? No se trata, por supuesto, de dudar del juicio moral, social o político del autor con respecto a Kane, Quinlan o Arkadin, pero si sus filmes no fueran más que la expresión de este juicio, serían simplemente filmes de tesis o melodramas. Es la tensión que se crea entre la grandeza de sus héroes condenados y la opción moral que nos vemos obligados a tomar contra esta grandeza y a pesar de ella, lo que los convierte en tragedias.

[<<]

[4] Parece, según confesión del propio Welles, que el montaje final efectuado por el estudio respetó el del director, excepto dos o tres *raccords*, añadidos posteriormente.

[<<]

[5] *Orson Welles*, Éditions Chavarme, 1950, prólogo de Jean Cocteau.

[<<]

Notas Entrevistas

[1] Entrevistas con Orson Welles realizadas por André Bazin, Charles Bitsch y Jean Domarchi publicadas en *Cahters áu Cinema*, n" 84 y 87.

[<<]

[2] *Roots of Heaven*, John Huston, 1958.

[<<]