

Notas previas para una reflexión posterior sobre la dignidad estética en el cine de Orson Welles

Juan A. Hernández Les

Facultade de Ciencias da Comunicación
Universidade de Santiago de Compostela

Resumo

O artigo vai estabelecendo um conjunto de reflexões sobre o cinema, a arte e a cultura a partir da vida e carácter de Orson Wells. A relação entre estética, ética e actos criativos é discutida a partir da análise fílmica

Palabras-chave:

Cinema; Orson Welles; estética

Key words:

Cinema; Orson Welles; aesthetics

*Orson Welles, la dignidad estética*¹, es una frase hecha, que la tomo prestada a Harold Bloom sin que me haya dado su consentimiento. Es una buena idea, porque reúne en sí muchos significados. El análisis de la belleza, que eso es a lo que se refiere la estética, lleva implícito el carácter ético, por tanto la dignidad es una forma de carácter que el artista requiere para sí mismo. No puede haber belleza, sin orden y transparencia, sin verdad. Ser digno significa que has de ser cierto, que has de velar por que tu obra se parezca a ti. La dignidad estética sería aquello que nos descubre el estilo, pero el estilo es el hombre como diría Rossellini². Además, si pones Welles a un lado, y pones esas palabras debajo estás queriendo decir que el orden y las formas wellesianas atendieron a su dignidad, y que son inseparables de su contenido. Por la dignidad estética el artista se compromete a un control de la obra, pero también de sí mismo. Welles tuvo ambas cosas a la vez y cuando no lo dejaron se dirigió hacia otra parte.

Hay algo admirable en su carácter y en su vida, el hecho de que lo tuvo todo en la mano e, inmediatamente, lo soltó, igual que Kane

suelta al final de su vida su *rosebud* particular. Welles lo soltó antes, justo cuando era más segura su existencia. No quería ser un rey. No quería tener poder. Quería ser un hombre, y hacer lo que le diera la gana, igual que los mendigos y los vagabundos. Chaplin, que era un vagabundo, quiso ser un rey, y fue un rey. Welles, que era un rey, quiso ser un hombre, y lo consiguió. Sin embargo, ¿Cuántos hombres lo consiguen? Welles quiso ser un hombre, quiso saber qué es el fracaso, y por eso su obra tiene el carácter de una dignidad insobornable. Lo molesto del cine es que es un arte que compartes en equipo y en donde te las ves y te las deseas con los otros para sacar adelante tu dignidad estética. Pues bien, Welles, que bajó y bajó la sima hasta las profundidades del ser y de la humildad, demostró que era posible hacer cine solo, sin el peso de la industria.

No es fácil saber de dónde vienen las ideas. Seguramente la idea de hacer algo sobre Welles vino del deseo de hacer algo sobre el Quijote, con ocasión del centenario que ahora se celebra. Y una cosa llevó a la otra. Nunca se dejó de escribir sobre Welles desde que éste dirigiera su primera película. Pero como crítico nunca tuve la oportunidad de escribir sobre él. Me di cuenta que podía plantear cosas que no se habían dicho anteriormente: relacionar a Welles con el tema de la identidad me pareció muy oportuno hacerlo aquí, y sobre la vejez, que es un tema obsesivo en su obra, y sobre las relaciones entre el cine y la literatura, dado que Welles es, en mi opinión, el mejor adaptador que ha tenido el cine en toda su Historia. Ha sido el mejor adaptador de Shakespeare, y el mejor de Dinesen, y el mejor de Kafka. Welles ha sido también el único cineasta que la radio ha proporcionado al cine, pues su formación y su sentido narrativo están mediatizados por la experiencia de la radio. Al mismo tiempo, fue el hombre que liberó al cine de cualquier complejo en relación al teatro, demostrando que éste tiene cabida dentro del cine

como antes y después demostraron Dreyer, Wyler, Renoir, Hitchcock o Bergman.

Por lo general el análisis del filme tiende a separar estos los dos elementos más importantes del texto, morfología y sintaxis. En un texto fílmico tenemos su morfología, es decir, las cosas que pasan, el argumento y la historia, y tenemos su sintaxis, esto es, la trabazón estilística, tanto interna –el plano o la secuencia vistas en su interioridad- como externa, el empalme de las diferentes secuencias, tramas, y, en definitiva, el conjunto general del filme. En otro sentido, en un filme tenemos una base narrativa previa, la guía de la que se parte, y tenemos la dignidad estética que forman el conjunto de soluciones estilísticas, formales y mecánicas que condicionan el relato final. Mi alternativa ha consistido en contar las películas de Welles como si fuera posible contar un filme, y en contar sus imágenes como si fuera posible transformar éstas en palabras, en definiciones y en frases hechas.

Quizá la manera ideal de hacer un análisis sobre una obra fílmica no sea otra que haciendo otro film que la explique, pero esto de momento no me ha sido posible. Quizá también podría producirse el caso a la inversa. Si el cine ha adaptado hasta ahora obras literarias, quizá fuera posible algún día que el cine adaptara ensayo o filosofía, o un poema de Jonson, de Ford o de Dickinson, sólo en imágenes.

Durante los cuarenta y cinco años que Orson Welles se dedicó a la industria del cine, no cultivó mejor idea que la de luchar contra un solo objetivo: él mismo. Es difícil encontrar un competidor mejor en la tarea de la autodestrucción. Qué secreto mejor guardado. Esto era llegar más lejos de lo que había llegado su gran amigo y compañero de generación, John Huston, quien simplemente había establecido alguna tesis sobre perdedores, y sobre el fracaso. La afrenta de Welles fue todavía mayor. Subió a la cima antes que nadie. Oteó el

horizonte y vio que allí no había nada. Entonces decidió bajar la pendiente, y una vez abajo, no conforme tampoco con la vista, dio un paso más hacia la sima, igual que Edipo 2.500 años antes.

Welles se consideró, antes que nada, un narrador de historias a la manera de los viejos contadores de fábulas; no un dramaturgo, ni un poeta. Si bien, el teatro y la veta poética sobrevendrán a medida que desarrolle su obra, puesto que hablamos, fundamentalmente, de un artista trágico, que ha estudiado y seguido a los clásicos, y para el cual no es extraña la idea de culpa y de destino. Las historias que embargan a sus personajes realizan un recorrido completo, como en los cuentos. De ahí la importancia de la voz en *off*, y del uso del *flash-back*, en muchas de sus películas. Lo paradójico es que hemos estado escuchando durante décadas que Welles había dirigido la mejor película de la Historia del Cine, y nadie había caído en el dato de que Welles, antes de nada, había inventado la narración en la radio, y el primero en retirar las gelatinas en las luces del teatro para convertirlas en luz blanca, y que si Toland fotografió *Ciudadano Kane*, fue porque le admiraba como diseñador de iluminación. De hecho, de lo que se sentía enorgullecido Welles, no era de las innovaciones técnicas, sino del tratamiento del tiempo. Welles le dedicó al teatro y a la radio tantas horas como al cine. Esto lo hemos olvidado porque hemos perdido nuestra conexión antropológica con el teatro.

Nosotros vamos a intentar aplicar un poco el mismo sistema, para señalar que partimos del presente, o, por qué no decirlo, casi desde el final, como el poeta Ginsberg, o como uno de sus numerosos narradores cinematográficos, incluyendo a los radiofónicos, hasta un principio que nos retrotraerá a Kane, a la bola de cristal, y prácticamente al origen de su vida, y de su arranque artístico.

La visión tardía de *Fraude*, 1973, me llevó a realizar una recomposición completa sobre Welles. En los años 60 Welles

espaciaba la realización de películas, casi eran imperceptibles en las programaciones cinematográficas. *Fraude* no había sido entendida por la crítica en su pase por el festival de cine de San Sebastián³, y Welles arrastraba una vejez anticipada, aunque edulcorada por la *magnificent* presencia de una mujer excepcional: Oja Kodar. Nuestro Welles era un Welles televisivo. Una figura agigantada por su fama terrena, cuyas películas, a excepción de *Ciudadano Kane*, – que se reponía todos los años – y de *Campanadas a medianoche*, 1965, que era una producción española, y *Una historia inmortal*, que el público veía por Jeane Moreau, nadie había visto.

En el terreno de la deificación, decidí tomar por el camino de en medio. No creerme nunca que *Ciudadano Kane* fuera la mejor película de la Historia. Reconocer, en cambio, que modificó la evolución del cine, haciendo que toda una generación se mirara en sus espejos y creyera poder cambiar el estatus reinante. Así, los jóvenes de la *nouvelle vague*, al comprender que había otro cine, y que se podían sortear las limitaciones e imposiciones de la industria⁴. Pero no sólo. Cineastas incluso anteriores a él, como Wyler, Hitchcock y Renoir sintieron su influjo a partir de ese film. Y al mismo tiempo él se dejó influir por éstos. No en vano Welles consideraba a Renoir como el cineasta más admirable.

El paso del tiempo me ha ayudado a ver en Welles a una persona excepcional. Se tiene a menudo la falsa impresión de que la crítica estudia la obra del artista. Y, sin duda, hay algo de ello. Se ve en el interés que ponemos los que escribimos al analizar una película, y la poca atención que ponemos en el hombre que la ha creado. En realidad, lo que tiene de interés una obra, film aislado, o filmografía completa, es lo que trasluce del autor que la produjo. Ya que leer la obra no sólo es poseerla⁵, interpretarla, hacerla nuestra. Es amar, conocer, hacerse amigo del creador. Cuanto más se aprecia una obra, uno se acerca más y más al hombre que la imaginó. Tendemos en

demasiá a separar estos elementos como si se trataran de opuestos. No comparto este antihumanismo. Una película es interesante en la medida en que me aproxima a la persona, que la hizo posible. Una vez que la obra nos ha dejado entrar en el corazón -¿en el alma?- de la persona, la obra, en fin, ya, deja de ser un objeto de análisis para quien la ha desguazado. El artista verdadero es el héroe de nuestro tiempo. Orson Welles, como Carl T. Dreyer, Ingmar Bergman, o Andrei Tarkosvki, posee las características que definían la imagen del héroe en la imaginería de Thomas Carlyle: la originalidad y la sinceridad⁶.

Desde muy pronto Welles organiza su vida alrededor de este infalible empeño: convertirse en una persona excepcional. Alejarse del hombre masa. Un hombre masa es aquel que le gusta ser como los demás, ser como todo el mundo⁷. Pero Welles quiere ser un individuo creador, un distinguido artista. Dedicarse al arte en el sentido concebido por los griegos es una forma de cuidar de uno mismo, cuidar de sí. Ser artista para ser hombre. Ser un verdadero individuo. La creación nos dignifica. Nos hace hombres. Nos hace inmortales, esto es, divinos. Y si yo soy excepcional, entonces, me he de convertir en un personaje. Cuando Welles llega a Hollywood, ya lo es. No empieza por la inmortalidad, sino por la fama. El camino para trocar una por otra será arduo, complicado, difícil. ¿Cómo podría alguien dirigir una película excepcional, o escribir una novela excepcional, si no se empieza por ser una persona excepcional?

El cuidado de sí – dice Foucault – ha llegado a ser un tanto sospechoso. Ocuparse de sí ha sido denunciado con toda naturalidad como una forma de amor a uno mismo en contradicción con el interés que hay que prestar a los otros o con el necesario sacrificio de uno mismo. Todo esto ha ocurrido durante el cristianismo, pero no diría que se deba pura y simplemente a él. Entre los griegos para practicar, como es debido la libertad, era preciso cuidarse de sí, tanto

*para conocerse como para formarse, para superarse a sí mismo, para dominar los apetitos que corren el riesgo de arrastrarnos*⁸.

Welles inició una forma de producción que una década después se había extendido a Preminger, Kazan, Hitchcock, Ford, o Mann, que anticipaban a su vez la muerte de los Estudios. No cito a Chaplin como al primero de todos, porque era el más grande de entre todos los dioses que poblaban el Olimpo. Chaplin era Zeus, el dios engendrador, el que con sólo su aliento, difundía criaturas y otros dioses. Pero Welles se atrevía con todo precisamente cuando los Estudios reinaban por doquier. En el fondo, todas las películas de Orson Welles son películas de serie B. Unas están muy cerca de la superficie, y otras habría que ir a buscarlas a la profunda sima. Si no aparentan ser de serie B es porque su enorme elegancia, y la sensibilidad que ponía con los decorados, permiten que las veamos desde el asombro, y desde el reconocimiento. No deja de resultar sorprendente, en este sentido, que Welles considerara a los productores independientes como los verdugos de su libertad y de su oficio. Lo que pasa es que tuvo que hacer una cosa que nunca le gustó: producirse a sí mismo sus propias películas. En las tres o cuatro primeras Welles tenía la espalda cubierta por los Estudios, pero ya *Macbeth* la hubo de realizar para el Estudio más pequeño de entre los grandes, la Republic.

*Un hombre de imaginación – escribió Giacomo Leopardi en 1821 – es capaz de descubrir verdades que en muchos siglos la razón pura y fría y geométrica no logra descubrir; verdades que cuando él las anuncia no son escuchadas y comprendidas como verdades, y porque tampoco puede recorrer universalmente en un momento todo el camino que ha recorrido ese pensador, sino que debe seguir su marcha y su progreso gradual, sin alterarse*⁹.

Un hombre de imaginación, eso era Welles al empezar, al continuar, y al acabar. Un hombre de imaginación y un crítico.

Nuestra deuda primordial con los griegos -decía Oscar Wilde¹⁰- fue el espíritu crítico. La crítica de la Vida y de la Literatura fueron las dos formas supremas de crítica que nos legaron. El deseo de relacionar el Arte¹¹ con la Verdad, y el lugar de la Belleza en el orden moral e intelectual del Cosmos. Toda obra de imaginación bella es perfectamente consciente y deliberada. Detrás de todo lo maravilloso está siempre el individuo. Es el hombre el que crea la época. Toda época sin crítica es una época de arte inmóvil y hierático. Pero no ha habido ninguna época creadora que no haya sido a la vez una época crítica. La crítica requiere muchísima más cultura que la creación¹². Cuando el hombre obra es un muñeco. Cuando cuenta es un poeta. El crítico literario ocupa el primer puesto. No obstante todas las demás artes tienen también un crítico predeterminado. El actor es un crítico de la obra dramática. El cantor o el tañedor del violín, es el primer crítico de la música. La escultura también tiene su crítico. La lección de Wilde es básica: el yo individual –sigo aquí a Bloom¹³- es el único método y el único criterio para percibir el valor estético. Cain, el homólogo de Cabrera Infante, decía que el crítico es un cronista que se ha enseñado a sí mismo a mirar, aprendiendo a mirar finalmente. Se parece a la reflexión de Rilke: *"el creador debe ser un mundo para sí mismo y encontrarlo todo en sí y en la naturaleza a que se ha adherido"*.

En Francia el primer Welles llegó con cinco años de retraso e, inmediatamente, se convirtió en la punta de lanza de dos grupos de teóricos que anhelaban cambiar el cine de su país; los primeros se reunieron alrededor de Doniol Valcroce y fundaron la "Revue du Cinema", entre los que se encontraban Leenhardt, Cocteau, y Bresson; y los segundos se acercaron a Bazin. Eran Kast, Keigel y el propio Doniol Valcroce, que se apuntaba a todo, es decir, los fundadores de Cahiers.

Truffaut fue el primero en ver en Welles un gran artista y un gran crítico. La idea de Truffaut de que el rodaje de un film debería hacerse contra el guión y montarlo contra el rodaje¹⁴ se encuentra muy bien expresada cuando escribió que algunas de sus últimas películas dan la impresión de haber sido rodadas por un exhibicionista y montadas por un censor. La idea de Truffaut es que Welles fue el único cineasta visual que ha dado el cine sonoro después de la primera generación de cineastas plásticos (Murnau, Lang, Eisenstein, Dreyer, y Hitchcock).

Welles forma con Chaplin y con Allen la tríada de cineastas importantes que han aunado la dualidad actor-autor, y esto marca sin duda el estilo de sus películas. Los dos primeros inventándose criaturas que cubren parcialmente sus identidades. El último, apareciendo sin ninguna performance exterior. Los tres comparten una gloria impagable, la de haberse construido como hombres-personaje. Con Welles, definitivamente, la cámara perderá su marca tradicional, esto es, horizontal. Es cierto, los gigantes frágiles que cubren su obra, y él mismo, no pueden conservar nada, ni la juventud -¿a dónde ha ido a parar mi juventud?, dice el rótulo edípico de la película de Pasolini- ni el poder, ni el amor.

Orson Welles podría muy bien identificarse con todas estas ideas. Él también fue un crítico del cine al penetrar con su obra en un magma que parecía dormido o anquilosado, parado. Si eso fue posible fue porque criticaba la vida, sometiéndola a su punto de vista, a su mirada, a su excepcional individualidad. Hay pocos hombres que puedan decir que han sido seres libres. A un hombre libre se le descubre enseguida. Sin embargo, ellos no lo saben, no lo razonan, no lo airean. Y esta libertad produce una satisfacción también inconsciente. Welles no se sintió seguro del relativo triunfo de *Ciudadano Kane*. El calorcito de Xanadú era como vivir en palacio toda la vida, bien cuidado, bien aseado y comido, sin percatarse de

que fuera de sus gruesas paredes de granito, estaba el mundo, estaba la vida. Orson Welles huyó pronto de palacio. A veces también hubo de huir del mundo, y de la vida, y refugiarse en sí mismo, la única verdadera libertad y, más aún, en su infancia, la verdadera patria.

La opinión de Welles sobre su propia obra es muy interesante. Coincide con la que tienen otros grandes maestros del cine y algunos artistas en particular¹⁵. En la entrevista de Bazin, Bitch y Domarchi, de junio del 58, Welles declaraba que no le interesaban las obras de arte, ni la fama, ni la posteridad. Mostraba una postura cínica y distante respecto de sus films. Pone el ejemplo de Leonardo, que se consideraba un sabio que pintaba y no un pintor que fuera sabio, es decir, que los valores morales deben siempre prevalecer por encima de los valores estéticos. *"Es el acto lo que me interesa, -terminaba diciendo- no el resultado, y este resultado no me satisface si en él no puedo palpar el sudor humano o un pensamiento"*¹⁶.

A lo largo de 1830 Balzac dedicó una serie de artículos al tema del arte y de los artistas en *La Silhoutte*. En ellos hacía una defensa a ultranza del artista como intelectual, pensador, innovador. Es decir, proponía al artista como un trabajador que se adelanta a su tiempo, la del progresista. Balzac unía a Gutenberg, a Colón, a Descartes, Rafael, David, Voltaire, en un único movimiento de emancipación del hombre con respecto de la naturaleza. Pese a ello la indiferencia de la burguesía hacia los artistas pone a éstos al descubierto. Los artistas se vuelven huraños, bohemios, diferentes y, sobre todo, se vuelven pobres si exceptuamos a Víctor Hugo. Balzac nos recuerda la protección que el poder concedió a los artistas en otras épocas. Y pide justicia¹⁷. La generación de Valle es una generación de artistas que viven en el orgullo de ser necesarios para la sociedad, pero como son pobres viven apartados en la bohemia.

Pero hay un problema. Eugenio Trías lo plantea, con ayuda de Hegel, magistralmente en estas palabras: *"Hemos introducido entre el arte y la vida un decalaje, la conciencia estética. Ese mundo de belleza encarnada en actos y hábitos, está para nosotros perdido para siempre... Hegel ve en ello la prueba flagrante de que el arte es para nosotros una forma de pasado. No impregna nuestras instituciones, no constituye el pináculo de las formas de poder o de gobierno, no se asienta en el corazón mismo de la sociedad y de la cultura"*¹⁸.

Parangonando a Bloom¹⁹ el cine, como la literatura, aspiraría a la permanencia. No es simplemente lenguaje, es el deseo de ser diferente. Nietzsche añadiría que es el deseo de estar en otra parte. Es decir, ser distinto de uno mismo. Es propio del actor operar en esta dirección. De ello colijo que es inseparable en Welles la decisión de intervenir desde dentro de la acción en cualquier film suyo, ya que en el fondo dirigir y actuar son la misma cosa. Es extraño que todavía no se haya hablado de autoría cuando se habla de actuación. A su vez Welles fue un intérprete, un crítico de Shakespeare, cuando lo adaptó al cine. Algunos han definido este comportamiento como renacentista. A nosotros nos basta con señalar a Welles como un artista, pues no siempre es posible hallar en un director de cine esta singular condición que no se cuestiona en un pintor.

*Una película –decía Welles- tiene que ser un reflejo de la entera cultura del hombre que la hace, de su educación, de su conocimiento humano, su capacidad de comprensión. El director de cine tiene que ser una figura ligeramente ambigua, entre otras cosas porque mucho de lo que firma con su nombre procede de otra parte, porque muchas de sus mejores cosas son meramente accidentes que preside. O son un don de la buena suerte. O de la gracia"*²⁰.

En los últimos doce años de su vida, entre 1973 y 1985 Welles dirige seis películas que, o no acaba, o no edita, o no estrena: *The Making of Otelo, Don Quixote, The Deep, The Other Side of the Wind,*

Fraude, y *The Cradle Hill Rock*. Sobre ellas diremos algunas cosas en este libro. Sólo una de ellas le sobrevivió, porque otros han conseguido acabarla, editarla y difundirla casi veinte años después de su muerte: *Don Quijote*, film que nosotros abordamos aquí en el capítulo final, *narrar y morir*. Además, Peter Bogdanovich acaba de declarar que acabará y editará *Al otro lado del viento*, película en la que Huston y Bogdanovich realizan las intervenciones más importantes del film.

Yo siempre quise, siempre quise, volver al lugar en el que nací

El deseo del poeta Allen Ginsberg de regresar al lugar de donde salió—el vientre de su madre—, quizá el deseo de no haber nacido, nos pone directamente sobre el conflicto esencial de algunos personajes wellesianos, especialmente Charles Foster Kane y George Minafer Amberson y sobre el ser del propio Welles en el mundo. La pregunta de Welles sobre *quién soy y qué soy*²¹ arrastra no sólo la esencia de su cine, sino en general, la esencia de las grandes obras y de los grandes artistas. Es un hecho que todo verdadero conocimiento acaba siendo el conocimiento de quiénes somos, y también de toda verdadera investigación²². Welles, que ponía el cine por detrás de la política, de la música y de la pintura²³, no hizo otra cosa que buscarse a sí mismo en todos sus films organizando paradójicas estrategias, ficciones de ensayo, imaginarios sociales.

Era cierto: el cine se quedaba sin sus fundadores, sin raíces. Ya desde la década anterior se venía anunciando su muerte²⁴. Fernández Santos hablaba de la verdadera aportación de Welles: *una manera de mirar*. Es una expresión discutible dado que podría aplicarse a todos los cineastas. Encaja mal con la forma de ser y de estar dentro del film. Precisamente el estilo es una cosa sobre la que habrá que dilucidar en las próximas páginas. Sin duda la expresión viene de

Goethe, quien le decía a Eckerman²⁵ que él había comprendido el mundo a través de los ojos. En realidad, y como diría Fernández del Riego, Goethe miraba dentro de las cosas²⁶. Igual que le había ocurrido a la generación anterior, Welles también manifestó al principio una gran preocupación por la técnica. Le preocupaban los ángulos de cámara, los movimientos de la cámara como a Murnau, el montaje como a Eisenstein y a Dreyer, pero también la puesta en escena, como a Griffith y a Renoir.

Murnau y Eisenstein no vivieron lo suficiente para liberarse de este estrecho corsé, pero Dreyer y Welles se libraron por completo a medida que fueron comprendiendo que la puesta en escena básicamente se constituye en la realización. Cuando Welles llegó a Hollywood, allí reinaba una dictadura tan acusada que desde Stroheim nadie había osado decir nada sobre sí mismo. Todo el mundo, se rindió ante él. No sabía nada de cine –para eso están los técnicos- pero eso no importaba. Welles fascinaba y deleitaba con su sola presencia. Todos los directores de cine estaban acojonados por lo que acababa de acontecer en la casa encantada de David O´Selznick, y todo lo que el viento se había llevado.

Orson Welles conoció “Los miserables”, la obra de Víctor Hugo. Porque siendo esta obra uno de los modelos de comportamiento moral más extraordinarios que se hayan brindado a la sociedad, la adaptó a la radio en cuanto pudo. Porque Welles adopta un punto de vista ante el mal que incluye también la capacidad de comprensión y de sacrificio y, sobre todo, de espera. Además, la característica esencial de Jean Valjean apunta a una tesis sobre la identidad.

Haro Tecglen también participó en las exequias²⁷. En su artículo decía que Orson hacía fragmentos, porque tenía miedo a la muerte. Terminar algo era símbolo de morir. Decía que Welles se había pasado la vida buscando ese misterioso mal que anida en el corazón del hombre. Y que el mal –Macbeth, Rankin, Arcadin, - tenía rostro

de niño, igual que algunos personajes malditos de Graham Greene. Sí, Welles tenía el secreto de los genios, la vida se veía en él. Sin embargo no es cierto que se hubiera ido sin dejarnos ninguna lección moral (?). Todo el cine de Welles es precisamente una reflexión moral. Sin ella la acción del artista carecería de sentido.

Conviene recordar y poner estas cosas por delante dado que gran parte de su obra es una introspección sobre la identidad, asunto con el que empieza a trabajar ya desde el primer momento en *Ciudadano Kane*, sigue con *El extraño*, con las tres adaptaciones shakesperianas, y con *Mr. Arkadín*, y termina con *Fraude* y con *Al otro lado del viento*, película inacabada.

Cuando hace ya algunos años la crítica escribía sobre los perdedores en el cine de Huston comprendió una parte del problema, pero no el problema completo. En Welles no sólo encontramos sólidas referencias al gran problema del hombre, las referencias del fracaso, sino que hemos de extenderlas al individuo y al artista Welles y, en este sentido, añadir que esta conciencia de su individualidad y de su propio fracaso convierten a Welles en un hombre maravilloso, profundamente trágico, aunque provisto de esa alegría nietzscheana²⁸ que, sólo los griegos –en un momento de su historia- y los grandes hombres, poseen. Welles sintió de inmediato un extraño pudor al verse envuelto en un ficticio sueño de grandeza que le hizo comprender la esencia del ser humano y, pronto, rechazar la mitificación que le endilgaban los acaparadores proselitistas, y los vendedores de humos fatuos.

La trayectoria de Welles es muy parecida a la de Griffith, Meliés, y Stroheim. Sólo una vez se encontró con el maestro. Fue en una fiesta en Hollywood. El maestro, claro, no podía ser otro que Griffith. Así lo reconocieron todos. Era el día de nochevieja de 1939, y Griffith, como cuenta Welles "*ya era un exiliado en su propia ciudad, un profeta sin honores, un artesano sin herramientas, un artista sin*

trabajo"²⁹. Welles estaba avergonzado. Acababa de firmar un contrato –el de *Ciudadano Kane*–, y Griffith le miraba a los ojos con una pizca de envidia y de estupor, aunque, en realidad, lo que se atravesaba entre ellos era *un abismo sin esperanza*. Esa noche comenzó a anidar en el corazón de Welles un sentimiento de rebeldía.

Welles nunca mitificó el cine. Nunca respetó a Rossellini. Sólo admiró a tres directores: John Ford, Jean Renoir y Vittorio de Sica. Creía que *El limpiabotas*, 1946, era la mejor película de la Historia. Estableció una jerarquía entre las distintas artes: primero la literatura, después la música, la pintura y el teatro, por último, el cine, que no le gustaba salvo cuando tenía que rodar. Su formación fue básicamente teatral. El mismo le confesó a los amigos de **Cahiers du Cinema** que antes de rodar su primera película había leído todo el teatro alemán, el teatro ruso y el escandinavo. ¿Qué otra cosa mejor puede hacer un cineasta? Dreyer lo hizo. Y Bergman también.

Nadie ha definido mejor, y con muy pocas palabras, que Andrew Sarris, el cahierista norteamericano, el contenido de sus grandes films. Así, Welles habría pasado desde la biografía novelizada, *Ciudadano Kane*, y la novela filmada, *The Magnificent Amberson*, pasando por las abstracciones psicológicas de la fantasía, *La dama de Shanghai*; y la alegoría, *Sed de mal*; hasta la fábula, *Mr. Arcadin*; la alucinación, *El proceso*; y la ensoñación, *Campanadas de medianoche*³⁰. Para Sarris, Welles había sido el más destacado expresionista alemán del mundo anglosajón, hasta el punto que *Campanadas a medianoche* acaba con un homenaje a Murnau cuando al viejo Falstaff se lo llevan en ataúd, como a los vampiros de *Nosferatu*. En realidad, con sus impetuosos ángulos de cámara, Welles sacaba del ataúd a Murnau.

Históricamente, fue una rareza que el expresionismo no estuviera asociado al romanticismo literario, y que se asociara, por el contrario, a las figuras de Kirchner, Heckel, Schmidt Rottluff y Bleil, a

los que se suman más tarde Pechtein y Nolde. Corre el año 1905 y son estudiantes de arquitectura. Todos ellos terminan dibujando y pintando. Sin ellos difícilmente Webling hubiera podido gestionar su imagen de Frankenstein, y menos aún que el cine expresionista alemán gestara autores como Wienne o Lang. Murnau es un caso aparte, dado que su fuerte vocación pictórica le lleva directamente a pintores románticos, contemporáneos del movimiento *sturm und drang*, como Friedrich, especialmente, y nunca fue considerado un expresionista absoluto, salvo esporádicamente y por el tema.

Fuera de *The Magnificent Amberson*, todas las películas de Welles –dice Sarris- están construidas alrededor de la gran personalidad del artista como autobiógrafo. Llámese Hearst, o Falstaff, Macbeth u Otelo, Quinlan o Arcadin. "*Siempre es parte de sí mismo, irónico, ampuloso, patético y, sobre todo, presuntuoso. El mundo de Orson Welles es el mundo del artista tráfuga que se detiene de vez en cuando para meditar sobre lo que ha perdido o dejado atrás*"³¹.

Un crítico hizo recientemente esta acertada comparación: Welles y Kubrick comenzaron cuando tenían poco más de veinte años. Los dos murieron a los setenta, y los dos terminaron trece largometrajes estrenados. Otro paralelismo significativo es que después de la década de los cincuenta los dos siguieron filmando todas sus películas en el exilio, con esa mínima excepción que supuso el rodaje de *El otro lado del viento*. Pero en otros aspectos sus carreras evolucionaron de maneras opuestas: Welles entró en esta profesión desde la cima con los recursos de los estudios, y terminó filmando sus últimas películas sin dinero, con una moviola de bolsillo en maleta viajera. Kubrick comenzó con presupuestos mínimos y terminó trabajando con el apoyo de la industria.

Si *el primer guionista* del cine es Shakespeare, tendríamos que reconsiderar, con Bazin, que desde Welles y Wyler el cine recupera el

sentido de la puesta en escena como organización visual del relato cinematográfico. Debemos reconocer que Welles introduce con su cámara una nueva ontología de la imagen que Bazin haría circular con el nombre de puesta en escena. Al fin y al cabo Welles era un actor que imitaba a los profesionales de la Royal Shakespeare Company, y que traía consigo una cierta aunque frustrada experiencia teatral. Sin embargo, Welles comentó más de una vez que la verdadera puesta en escena tiene lugar durante el montaje³². Este es uno de los aspectos más discutibles que pueden suscitarse a la hora de relacionar sus palabras y los hechos, sus films, y la forma en que, finalmente, aparecen resueltos. Me produce un cierto estupor que se hayan comprendido tan mal estas palabras de Welles. No hace mucho, incluso, un crítico francés, Marie Claire Ropars³³, sostenía que *Ciudadano Kane* tenía menos planos-secuencia de lo que se había dicho hasta ese momento. Pues bien, precisamente si tiene interés un debate sobre la concepción del montaje en Welles, es porque muchos de estos planos-secuencia han sido elaborados por corte y salto en la moviola, y no porque Welles rodara estrictamente en el *set* planos-secuencia, que, por cierto, también rodó.

Las relaciones entre el cine y el teatro son más estrechas de lo que dejan ver las relaciones dificultosas entre el cine y la novela, que fue históricamente una relación más compleja. Ni la mitología ni cierta novela ni la poesía son fácilmente trasladables al cine. Cuando alguien ve una película y declara que es literatura, tendría que definir a qué clase de literatura se refiere, porque las tirantes relaciones entre el cine y la novela dan paso a la complicidad, a la atenuación, y a la armonía cuando aparece el teatro como telón de fondo de la puesta en escena.

El cine clásico – Griffith, Chaplin y Murnau – no se planteó ese problema. No enloquecieron con las vertiginosidades de la cámara ni del montaje -Eisenstein-. La puesta en escena de estos directores es

transparente y teatral en diferentes direcciones. Murnau anduvo más cerca de la *kammerspielfilm*³⁴ que del expresionismo. Chaplin gustaba de hacer entrar y salir de campo a sus actores. Griffith acercó su cámara al proscenio, pero todavía en 1922 su cámara tomaba en planos-secuencia muchas acciones, y el único movimiento de la cámara se efectuaba sobre su propio eje³⁵. La posición de la cámara era la posición del espectador, si bien es posible seguir la evolución de los tres cineastas hacia una liberalización total.

En cualquier caso sostener que ese cine de los primeros tiempos era teatral es no decir nada. La obra actual de Yimou se parece a la obra de los pioneros de una forma tal que debería hacer recapitular a los defensores de la teoría del MRI o a críticos como Noel Burch. Es decir, la escena como unidad primera de la narración. Si bien, el ejemplo más extraordinario de búsqueda de la unidad a través de las escenas sería *Luces de la ciudad*, la formidable película de Charles Chaplin, 1931. Con Welles y con Wyler se vuelve a la profundidad de campo. La profundidad de campo está en relación directa con la distancia focal de los objetivos y la cantidad de luz. Objetivos más luminosos y con mayor distancia focal, mayor cantidad de luz, aumentan la profundidad de campo, es decir más objetos o personas que aparecen focalizados. Todos los directores que incluyen grupos de gente que se mueven sin cambiar de plano utilizan la profundidad de campo, pero la diferencia con Welles es que fue el primero que la utilizó dramáticamente. Pero no solamente. Como hombre de teatro, Welles necesitaba abarcar más imagen de los segmentos laterales, de ahí los objetivos de un gran angular. Estos angulares distorsionan la imagen succionando el espacio y produciendo líneas de fuga indescriptibles e inquietantes. Bazin relaciona este estilo con la temática de Kane, es decir, lo que se vincula a la ambición de poder y a un decorado asfixiante, de *hui-*

clos; si bien, como se verá, no es éste el tema más importante de la opera prima de Welles.

Consideremos el hecho de que existe un punto de encuentro entre la puesta en escena teatral y la puesta en escena cinematográfica, un punto prodigioso. Hoy, con Carrière, Gutiérrez Aragón, y otros, sabemos que el guión se constituye en la primera atalaya de la puesta en escena, de la misma manera que el texto se constituye en la base fundamental del espectáculo teatral. Realmente, lo que ocurre, es que el guión, antes de pasar a las imágenes, no es la parte literaria de un film. Del mismo modo, el texto tampoco es la parte literaria de un espectáculo teatral. Son, pura y llanamente, propuestas de puesta en escena. Hay excepciones: Robbe-Grillet y Röhmer en el cine. Benavente, Echegaray, en el teatro.

Esto no impide en absoluto que el director escénico lea, en términos barthianos, el texto y lo acerque a su punto de vista. Ese punto de vista es también puesta en escena, dado que la puesta en escena sólo termina en el momento en que los actores, el aparato teatral y el público se reúnen en un discurso comunicacional que da lugar al espectáculo. Lo que quiero decir es que el director de escena es dramaturgo en toda la extensión de la palabra, pero también una cosa fundamental: que esa lectura será más transparente cuanto más se identifique con el texto.

Con el cine ocurre algo semejante: el montaje subraya la concepción de la puesta en escena, con la particularidad de que debe estar al servicio del guión y de las imágenes. No debe sobreponerse a ellas, no porque las traicione, sino porque en un guión están implícitos los primeros planos, los planos generales y los *travellings*. Si en un drama no hay texto, el director escénico se verá empujado a reforzar su lectura, su punto de vista y su puesta en escena. Un texto

teatral tampoco se puede reducir a diálogos. En un texto teatral están implícitos los movimientos de los actores y la acción.

Estoy diciendo que no hay conflicto entre cine y teatro, ni en sus articulaciones narrativas. El teatro también es narración. Los textos de Shakespeare están llenos de puesta en escena, porque no escribía para sus lectores, sino para sus espectadores. A veces resulta difícil decir esto en los ambientes teatrales, porque los directores escénicos están legitimados para decir que ellos son los responsables de la puesta en escena.

Mientras que en el cine los guionistas y los realizadores tienden a unirse en una sola persona –*le metteur en scene*–, en el teatro esta unión aparece casi siempre escindida por una dificultad histórica en la que se vieron envueltos los autores. En definitiva, el cine adapta del teatro una forma de expresión más que un relato, mientras que adapta de la novela un relato más que una forma de expresión. Bazin lo explicaría de esta forma: “el sujeto de la adaptación no es el argumento de la pieza, sino la pieza misma en su especificidad escénica”³⁶. Welles siempre fue consciente de que sus películas era teatrales en el sentido de que abundan en explicaciones. Welles creía que el público se duerme si no le das explicaciones. Y esta actitud habremos de comentarla y desarrollarla en los próximos capítulos.

El descubrimiento de Welles fijó en Bazin un principio estético que todavía sigue vivo. Welles inventó una puesta en escena basada en el actor. Una escena forma un todo en el espacio y en el tiempo, decía. Y eso era Welles al principio. El cine como una prolongación del teatro, no una antítesis. De ahí el plano-secuencia. Welles dejaba que la imagen se consolidara como un tiempo metafísico que ha de constituirse dentro del plano y, por lo tanto, dentro de la escena dramática³⁷. La escena como unidad estilística. Este descubrimiento estableció también fronteras en la obra de los directores. William Wyler ya no volvería a ser el mismo. Jean Renoir, tampoco.

Es decir, hay que tomarse muy relativamente las palabras de Welles sobre el montaje, y más teniendo en cuenta que él ya viene al cine en el momento de la consolidación del sonoro – aspecto que él siempre sobrestimó como buen narratólogo que era- y que va a tener serias dificultades en el *cut final* desde la realización de *The Magnificent Amberson*. Piénsese que, en realidad, la manera de entender el montaje en Welles es diferente que en otros directores. Welles no fragmenta para montar sino que monta para narrar. No monta planos, monta secuencias. No fragmenta espacios, fragmenta tiempos. Su pasión por el montaje no fue entendida. No era una pasión por el montaje. Era una pasión por la narración.

Es cierto, con Welles la cámara desencadenada volvía a cubrir las expectativas que Murnau había desarrollado catorce años antes en *Amanecer*. Todas las prohibiciones saltaban por los aires pulverizadas. La cámara dejaba de situarse a la altura de los ojos de los personajes y Welles introducía algo que *desde entonces es indisociable de su médula: que la forma de narrar es la materia misma del film*³⁸. El director Peter Bogdanovich decía que *uno de los aspectos más inquietantes de la obra de Welles radica en la tensión entre el pesimismo esencial de su perspectiva y el optimismo esencial inspirado en la brillantez de su estilo*³⁹.

Pese a todo lo que se ha dicho sobre su estilo hay que considerar seriamente que Welles fue un hombre que siempre innovaba en sus películas, siempre buscaba nuevos encuadres y nunca renunció al teatro para resolver ciertas relaciones espaciales. De hecho, *El proceso* parece el filme en donde más se motivó por esta cuestión. Las relaciones espaciales es un concepto a tener en cuenta cuando se habla de dirección de actores y de decorados. Pero *El proceso* no es la única muestra en donde se privilegian estas relaciones. El problema ya empieza con *Ciudadano Kane*, y sigue con *The Magnificent Amberson*, y con *Macbeth* y *Otelo*, si bien no hay

ninguna en donde se manifieste con mayor amplitud e inteligencia que en *El proceso*, su filme más expresionista y, acaso, su mejor obra para quien esto suscribe. En su cine hablar de relaciones espaciales es hablar, básicamente, de diagonales. Las diagonales son más observables en *The Magnificent Amberson* que en *Ciudadano Kane*, pero también son muy visibles en *Sed de mal*, en *El proceso*, en *Otelo*, y menos en *La dama de Shangai* y en *Macbeth*, aunque también. Consiste en construir la escena sobre la base del uso de los grandes angulares y de la profundidad de campo haciendo que los actores se desplacen sobre grandes distancias y salgan o entren en cuadro moviéndose en una línea y en una dirección no natural. Hay también un uso deliberado de otras relaciones espaciales que podríamos calificar de las paralelas. Llamo a estas relaciones los largos travellings laterales que se aprecian al final de *Macbeth* y en *El proceso*, o los travellings de retroceso que vemos en *The Magnificent Amberson*, *El extraño*, *Mr. Arcadin*, *Sed de mal*, y *El proceso*.

Con todo, y como iremos viendo, el estilo americano de Welles nunca fue un estilo verdaderamente americano, y su estilo europeo tampoco podemos asociarlo al estilo de ningún director conocido. Su influencia en Kubrick es brutal, al mismo tiempo que Murnau le significa profundamente.

Las tragedias⁴⁰ de Welles no incumben sólo a las adaptaciones que hizo de Shakespeare. Incluyen a *Ciudadano Kane*, que siendo la historia de toda una vida, es a la vez la historia de alguien que al morir todavía no comprende quién es. Abarcan *The Magnificent Amberson*, la tragedia de la decadencia, no sólo explícita en el caso de los Amberson, sino de forma manifiesta y trágica en la de George Minafer Amberson. Afectan a *El extraño*, cuyo personaje principal huye de su propia identidad, si bien no puede hacer lo mismo con su carácter. Engloban a *La dama de Shangai*, especialmente por su desenlace, ya que su heroína, Elsa Bannister, tiene concomitancias

extremas con alguna heroína griega, especialmente al sostener que si se abandona la lucha no se puede perder. Se extienden también a *Mr. Arcadin*, que en medio del filme se pregunta y pregunta quién es, y acaba suicidándose toda vez que su hija lo ha descubierto, casi como una Antígona moderna. Tocan de lleno a *Sed de mal*, por el rapto de la "sabina" Janet Leight, y por la muerte buscada de Quinlan. Y, finalmente, alcanzan a *El proceso* en donde la tragedia de un hombre acosado y acusado (vienen a ser la misma cosa) alcanza a la Humanidad entera. Es decir que hasta diez de sus trece películas estrenadas son tragedias, no simplemente dramas, porque analizan edípicamente el problema de la identidad. Además, si he de considerar estas diez películas como trágicas, y a las trece, en su conjunto, como exploraciones sobre el fracaso, no nos queda más remedio que situar el problema en los justos términos en que lo situara Jaspers hace sesenta años.

Es interesante constatar las relaciones internas entre los filmes. *Ciudadano Kane* guarda estrechas relaciones estilísticas con *The Magnificent Amberson*, y su personaje principal aparece ligado al protagonista de *Mr. Arcadin* y, de algún modo al Clay de *Una historia inmortal*. El bonancible crítico de *Ciudadano Kane* –Joseph Cotten– reaparece en forma de inventor apacible en *The Magnificent Amberson*, y también interpretado por el mismo actor. Rankin, en *El extraño*, anticipa al señor Arcadin. El estilo prodigiosamente expresionista de *El extraño* se exagera en *Macbeth*, en *Otelo*, en *Sed de mal*. El expresionismo de *Macbeth* y de *Mr. Arcadin* está vinculado al expresionismo de *Don Quijote*. *Fraude* y *Al otro lado del viento* parecen la misma película dividida en dos partes. Sólo *El proceso* y *Una historia inmortal* parecen desgajadas del resto de su obra, aunque pueden encontrarse huellas germinales de la primera en *Ciudadano Kane*, *The Magnificent Amberson*, y *Mr. Arcadin*. Welles trató el problema del acoso laboral en *Otelo* y en *El proceso*. Atacó la

violencia de género en *Otelo*. Mostró el terror político en *Macbeth*, en *Mr. Arcadín* y en *El proceso*. En todas funciona un gimmick especial, la exteriorización de que se trata siempre de historias que se van a contar o que se cuentan. En todas hay un narrador explícito, implícito u omnisciente. Ninguna expresa colisión o vergüenza con el relato literario, y en todas hay un aspecto, un elemento o una puesta en escena teatral. Esta explicación espero que aclare suficientemente el modo en que he reunido los filmes por capítulos, es decir, he tratado de introducir una cierta estructura interna entre el aliento diacrónico y la perseverancia sincrónica. Además de existir el tiempo, existen los géneros y las corrientes internas del estilo. Avanzamos diacrónicamente pero a veces tenemos que volver al pasado para retomar algún filme suelto. Las películas *Una historia inmortal*, *Fraude*, *Don Quijote* y *Al otro lado del viento* aparecen reunidas en el capítulo final, porque dos de ellas, las últimas, todavía no se han estrenado, pero fueron filmadas y montadas al final de su vida o, incluso, después.

Para iniciarse en el oficio del cine Welles trabajó en la adaptación de "El corazón de las tinieblas", la novela de Conrad. Creo que es significativa esta primera propuesta. Señala una tendencia irrevocable en su personalidad. Welles iba a interpretar a Kurtz, que, como se sabe, permanece oculto en la selva, y para representar a Marlowe, su rescatador, tenía la intención de que la cámara subjetiva hiciera casi todo el trabajo. Años más tarde, Robert Montgomery ejecutó la operación en *La dama del Lago* y todavía en 1979 Coppola pareció rendirle homenaje con su apocalíptica versión. Después el azar impidió de nuevo que Welles se estrenara con un *thriller*, *The Smiler with a Knife*, hasta que por fin Herman J. Mankiewicz, Housseman y Welles se pusieron a escribir *Ciudadano Kane* para Schaefer el ejecutivo de la RKO. El guión les llevó tres meses.

Sin embargo, la obra de Welles no empieza por *Ciudadano Kane*. Empieza por *La guerra de los mundos*, la novela del otro Wells, el 30 de octubre de 1938. Ese día ocurrió algo en la radio. Welles y su grupo del Mercury Theatre emitieron un programa especial por la cadena de emisoras CBS, y al instante se convirtió en el hombre más famoso de América. Las gentes que oyeron el programa creyeron que los marcianos acababan de aterrizar en Jersey y huyeron despavoridos a sus casas de campo. Otros tuvieron que ser intervenidos en el hospital, víctimas de desmayos y ataques de nervios. El país se paralizó, y pasadas las horas, e incluso los días, las cosas volvieron a la normalidad, y el joven narrador –que ha interpretado varias voces en el docudrama- no es enviado a la cárcel, sino a... Hollywood. Si la gente hubiera encendido la radio a tiempo hubiera podido entender el mensaje previo de Welles. Dirigiéndose a sus oyentes Welles empezaba diciendo:

Sabemos que en los primeros años del siglo XX el mundo estaba siendo atentamente observado por inteligencias superiores a las del hombre y, sin embargo, tan mortales como la suya. Sabemos ahora que mientras los seres humanos se afanaban en sus diversas ocupaciones, eran escrutados y estudiados, quizá tan de cerca como pueda escrutar un hombre con un microscopio las transitorias criaturas que pululan y se multiplican en una gota de agua. Las gentes correteaban sobre la Tierra ocupándose de sus pequeñas asuntos, con infinita complacencia, convencidas de su dominio sobre este pequeño fragmento de madera flotante solar que, por casualidad o por alguna razón, el hombre ha heredado de la noche misteriosa del tiempo y el espacio. Sin embargo, a través de un inmenso golfo etéreo cerebros que eran en relación a los nuestros lo que los nuestros son en relación a los animales de la jungla, inteligencias vastas, frías y despiadadas, contemplaban esta tierra con ojos de envidia y trazaban lenta y seguramente sus planes contra nosotros.

En el año treinta y ocho del siglo XX la gran desilusión llegó... En aquella tarde del 30 de octubre la agencia Crossley calculó que treinta y dos millones de personas estaban escuchando la radio...

La voz de Welles dejaba paso a la voz de un locutor que leía un boletín meteorológico e, inmediatamente, comenzaba el relato.

Welles, el actor, la persona

Aunque hemos anticipado algo esta idea en el punto anterior creo que es ya el momento de decir algo acerca del actor Welles, ese hombre que además de estar en todo, hizo algo más que la mayoría de la gente: ponerse delante e interpretar los personajes principales que aparecían en sus historias. Mientras era joven no hubo ningún problema para hacer papeles de personas adultas o incluso viejas – Kane-. En *La dama de Shanghai* hizo esfuerzos denodados para interpretar al joven O'Hara, aunque sólo tuviera 32 años. En *Macbeth* no había ningún problema, pues el personaje bascula entre la juventud y la madurez., igual que en *Otelo*. Pero en *Mr. Arcadin* el personaje está ya próximo a la vejez, y Orson sólo tiene 40 años. En *Sed de mal*, aparenta veinte años más de los que tiene, pero el maquillaje lo transforma por completo. Sólo en el abogado Hastler de *El proceso* tiene la misma edad que representa. En *Campanadas* interpreta al viejo Falstaff pero él ya es un viejo de 50 años, y en *Una historia inmortal* hace a otro viejo, mientras que en *Fraude* para cerrar el ciclo se interpreta a sí mismo, si bien tan lleno está de vida que parece un joven conquistador de bellas mujeres, como es realmente su emparejamiento con Oja Kodar.

¿Qué le apasionaba a Welles de la vejez? ¿Acaso la alejaba al estar cortejándola constantemente? De joven era un hombre atractivo y, sin embargo, buscaba historias en las que sus héroes tendían a la fealdad y lo huraño. El Rankin de *El Extraño* es un tipo

adusto, mal encarado, su cara sólo tiene algunos momentos de transparencia y lucidez cuando sabiéndose atrapado le declara sinceramente su amor a Loretta Young. En la forma en que se acerca a ella para matarla ya está concibiendo un segundo capítulo de la acción para el *Otelo* posterior. La vinculación entre *El Extraño* y *Otelo* es, en este sentido, sorprendente. La gestualidad de Welles es similar. Su profundo malestar es común a ambas obras. El Kane viejo junto a Arcadin y a Clay forman una tríada casi imposible de separar. Les define el asiento, si bien, ciertamente, Kane va de un lado a otro por el largo pasillo al final del filme, y también se sienta. De hecho, el abogado de *El proceso* permanece más tiempo encamado que de pie, como ya vimos en el comentario de la película. Welles padeció desde joven fuertes dolores que definieron de algún modo su arte interpretativo, aunque en *Otelo* siempre está de pie. En *Sed de mal*, por momentos ha de sentarse, pero permanece de pie en la mayor parte de las ocasiones.

Desde siempre la industria le había animado a actuar. Era básicamente un actor de teatro cuando empezó en el cine. Y lo siguió siendo hasta muy avanzada su carrera. Actuando se aprecia y siente el gozo de su trabajo. Y era tan grande como actor como lo había sido como director y guionista. Algo tan completo es extraño y hay que resaltarlo como ya dijimos en las primeras páginas. Además disponía de una voz insuperable, como si la hubiera educado con tenores exquisitos. ¿Herencia de su madre? La forma de decir los textos impresiona, sabía decirlos con el diafragma, eso que hacen ahora todos los buenos actores. Decía un kilómetro de palabras en continuidad como los buceadores que bajan al fondo del mar a por lubinas y tememos que no regresen nunca. Welles regresa siempre sin tomar aliento. Un actor, pues, necesita estar en forma, porque actuar es muy duro. Welles estaba en forma, y además jugó con la suerte de ser considerado un secundario de manera que así podía

hacer cinco o seis papeles por año en películas de otros, y centrarse en las suyas.

Pero nunca interpretó los arquetipos de héroe de Hollywood. En *Kane* asumía las características de un periodista que tenía todas las edades, por lo tanto no necesitaba a un galán. En *The Magnificent Amberson*, encontró a un joven muy parecido a él, Tim Holt, asunto arreglado. En *El extraño* era el asesino, y para ser asesino no se necesita ser guapo (aunque él lo había sido). En *La dama de Shangai* ya había sido joven y había estado en la guerra -precisamente en la nuestra-, y la guerra ya quedaba atrás. Era un marinero curtido, quizá el único personaje de su obra que tiene verdaderos principios morales y una conciencia inquietante de la vejez. En *Macbeth* tampoco necesitaba defender al personaje; es un bárbaro, si bien consigue que nos apiedamos de él. En *Otelo* Welles va a contracorriente. Lo trae a su vera, lo humaniza y dulcifica. Es un moro enamorado de Europa y de la cultura europea, integrado y querido. Y como ya es mayor -tiene 37 años- qué mejor que interpretar a un hombre cetrino por la piel. En 1958 los galanes se llaman Charlton Heston, pero sabe hacer de secundario, y toma prestada su actuación en *El tercer hombre*, 1949, de Carol Reed, e incorpora a Quinlan. Es decir, Welles conocía sus limitaciones - por cierto, pocas - y encontraba historias en donde su físico pudiera sentirse a gusto. Inteligencia se llama a esto. En cierto sentido acabaría con el concepto de actor secundario, pues Quinlan es un verdadero secundario. Clay lo parece. Falstaff tiene más papel que el rey Enrique V, Arcadin debería figurar como secundario en otra película en la que Guy Van Stratten fuera un verdadero protagonista. Otelo, como es moro, le quita todo el protagonismo a Yago y a Desdémona. Rankin es el protagonista de *El extraño*, pero, en realidad, bien podría aparecer en segunda fila detrás del inspector Edgar G. Robinson. En el fondo, el único protagonista que hizo Welles

fue el Kane de *Ciudadano*. Quiero decir que sus protagonistas son los únicos protagonistas de toda la historia del cine que camuflan secundarios. Por lo tanto, los personajes de Welles fueron elevados a primera categoría cuando en realidad eran personajes de segunda, en su mayor parte. ¿Sólo porque pesaba más de lo normal? ¿Sólo porque no era suficientemente guapo?

Pero, ¿cuál era su actividad, su tecnología, como actor? Welles, creo, era un actor intuitivo, con una experiencia tan grande en el buen decir -la radio-, y el bien estar -el teatro-, que cuando se tuvo que poner delante de la cámara, asombró su intuición natural, hacer las cosas de la manera más natural posible. Criticarle por su actuación teatral en el *Otelo* londinense después de haber acabado el film me parece estúpido. Mientras Welles ponía énfasis encima de un escenario, Welles ponía retención y equilibrio en la pantalla. ¿Cómo se logra esto? Es imposible dirimirlo acudiendo a las técnicas de Stanislawski o del Actor´Studio. Nadie ha querido reparar en la inmensa formación intelectual de Orson Welles, a la vez que nadie ha querido reparar en su intuición dionisiaca. Welles gozaba con lo verdadero y gozaba actuando. Sin Welles en la pantalla sus películas hubieran sido sólo parte de una admirable técnica, la que ya hemos estudiado aquí, pero con Welles en la pantalla, nosotros que creemos, como Camus, en el hombre, sus películas nos acercan al artista y al hombre. Hoy lloramos al artista porque lloramos al actor, y lloramos al actor, porque lloramos al hombre Welles. Que fue una persona, lo difícil, lo más difícil de alcanzar en la vida.

Lo que asombra es que Welles es todos los personajes juntos que interpretara en la vida. Welles es Napoleón, es Jean Valjean, es Kane, es el predicador Mapple, es el cardenal Volsey de *Un hombre para la eternidad*, es Macbeth, Otelo, Quinlan, etc. Todo el mundo cree que Orson Welles fue un gran actor porque se parecía a estos hombres al interpretarlos, pero, en realidad, es al revés, fue un gran

actor porque todos estos hombres se parecieron a él. ¿Cómo lo consiguió? ¿Aprendiendo de Stanislawski? Pudiera ser. Sin embargo, no fue así. Todos estos personajes, reales o ficticios, se parecieron a Welles simplemente, porque Welles quiso ser una persona y, además, una persona excepcional. Welles al transformarse en ellos nos engañó, nos hizo pensar que era como ellos, pero, en realidad eran ellos los que eran como él. En el arte de la actuación, de la *performance*, a veces hay que considerar que estos personajes no existirían si no hubieran pasado por el alma de Orson Welles. Esto podría ser considerado como una hagiografía, pero no es así. No lo es. Simplemente es un reconocimiento, esto es, un descubrimiento del ser de Welles. ¡Ah!, ¿Y por qué se parecieron todas estas criaturas a Welles? Ah, eso no lo sabemos. Nadie lo sabe. Aún...

El artilugio de su actuación en el cine descansa en dos elementos básicos: la mirada a cámara, frecuentísima en sus films, y la mirada fuera de campo, como perdida más allá de cualquier límite. El uso de primeros planos en Welles es mucho más frecuente de lo que pensamos, tanto en lo que concierne a él mismo como en lo que respecta a los actores que dirigió. En general a Welles siempre le ha gustado dirigir a sus actores con la cámara, bien porque les obliga a mantener la mirada hacia el lugar a dónde se ha alejado la acción, bien porque se dirijan al objetivo o muy cerca de él. El recurso a filmarlos de espalda se acentúa cuando es él el que se pone delante de la cámara.

¹ *Orson Welles, la dignidad estética* es el título provisional del libro de cine que Hernández Les prepara en estos momentos para la editorial española JC Clementine.

² Cfr. Entrevista con Rossellini (1970). Madrid. Revista Nuestro Cine, nº. 95

³ La revista Triunfo publicó una crítica insulsa en la que el artista aparecía mal encuadrado y peor definido.

⁴ Cfr. TRUFFAUT, F. (1974): *Las películas de mi vida*. Bilbao. Mensajero, 283-298.

⁵ Cfr. BARTHES, Roland (1972): *Crítica y verdad*. Buenos Aires, Siglo XXI.

⁶ Cfr. CARLYLE, Thomas (1985): *Los héroes*. Barcelona. Iberia.

⁷ ORTEGA Y GASSET, J.: (1964): *La rebelión de las masas*. Madrid. Espasa Calpe, 40. La frase exacta es: "delante de una sola persona podemos saber si es masa o no. Masa es todo aquel que no se valora a sí mismo...y sin embargo no se angustia

⁸ FOUCAULT, Michel (2002): *La ética del cuidado de sí como práctica de la libertad*. En GOMEZ, Carlos: *Doce textos fundamentales de la ética del siglo XX*. Madrid. Alianza Editorial.

⁹ En LEOPARDI, Giacomo (1990): *Zibaldone de pensamientos*. Barcelona. Tusquets, 175 y 176.

¹⁰ Cfr. WILDE, Oscar (1972): *El crítico como artista*. En *Intenciones*. Madrid, Taurus, 49-129.

¹¹ Cfr. VAN GOGH: *Cartas a Theo* (1994). Barcelona. Labor Entre otros pensamientos del pintor entresacamos éste: "no conozco mejor definición de Arte que ésta: "el arte es el hombre agregado a la naturaleza". La naturaleza, la realidad, la verdad, pero con un significado, con una concepción, con un carácter, que el artista hace resaltar, y a los cuales da expresión, 'que redime', que desenreda, libera, ilumina", 35.

¹² Puedo muy bien en la vida y también en la pintura privarme de Dios, pero no puedo, sufriendo, privarme de algo más grande que yo, que es mi vida, la potencia de crear. En VAN GOGH: 1994, 257.

¹³ BLOOM, Harold (2002): *El canon occidental*. Barcelona. Anagrama, 33.

¹⁴ CARRIERE, J.C. y BONITZER (1990): *Práctica del guión cinematográfico*. Barcelona. Paidós, 113.

¹⁵ Si, por consiguiente quiero ser completamente sincero –decía Bergman en su autobiografía- debo considerar el arte como algo intrascendente. Literatura, pintura, música, cine y teatro se procrean y se dan a luz a sí mismos. El movimiento visto desde fuera parece nerviosamente vital. No es más que el extraordinario afán de los artistas por proyectar para sí mismos y para el público la imagen de un mundo que ya no se preocupa de sus gustos o sus ideas. Si quiero seguir haciendo arte es por una razón muy sencilla. La razón es la curiosidad. Una insoportable curiosidad, ilimitada, jamás calmada, constantemente renovada, que me empuja hacia delante. Anoto, observo, ando con los ojos bien abiertos. Todo es irreal, fantástico, aterrador, o ridículo. Me paseo con mi objeto, que es sólo mío, capturado con mis propias manos y estoy alegre o melancólicamente ocupado". En BERGMAN, I.: *Imágenes*. Barcelona. Tusquets, 1992.

¹⁶ BAZIN, A.: *Orson Welles* (1972). Valencia. Fernando Torres, editor, 138.

¹⁷ Cfr. CALVO SERRALLER, F.: *La novela del artista*. Madrid. Mondadori, 1990.

¹⁸ TRIAS, Eugenio: *Drama e identidad*. Barcelona. Destino. 2002. Págs., 82 y 83.

¹⁹ BLOOM, Harold (2002): 21-22.

²⁰ Cfr. BOGDANOVICH, Peter (1994). *Ciudadano Welles*. Barcelona. Grijalbo/Mondadori, 286.

²¹ Charles Taylor ha escrito que *la identidad trata de quién somos y de dónde venimos. Como tal constituye el trasfondo en el que nuestros gustos y deseos, y opiniones y aspiraciones, cobran sentido. Si algunas de las cosas a las que doy más valor me son accesibles sólo en relación con la persona que amo, entonces esa persona se convierte en algo interior a mi identidad*. En TAYLOR, Jacques (1994): *La ética de la autenticidad*. Barcelona. Paidós, 67-76. Este conflicto aparece en el Kane niño, que no soporta ser arrancado de su madre, y en el George de *The Magnificent Ambersons*, que interioriza el amor a su madre de una manera que le impide crecer como persona y sufrir un complejo de Edipo que arruina a las personas que le rodean. El propio Welles pierde muy pronto, en la infancia, a sus padres.

-
- ²² Cfr. BALLÓ CAMINAL Y LOPEZ (2000): *Los argumentos universales en el cine*. Barcelona, Paidós. Estos autores fundamentan el origen del cine de intriga y policiaco en el personaje de Edipo, antecedente de Hamlet.
- ²³ Cfr. Declaraciones de Orson Welles a Charo Ema en *El País*, domingo 28 de diciembre de 1980.
- ²⁴ Cfr. LENNE, Gerard: *La muerte del cine* (1974). Barcelona. Anagrama,.
- ²⁵ Cfr. ECKERMANN (2000): *Conversaciones con Goethe*. Barcelona, Iberia.
- ²⁶ FERNANDEZ DEL RIEGO, Francisco: *Os ollos afondadores de Goethe*. Diario La Voz de Galicia, Sábado 2 de abril de 2005, A Coruña.
- ²⁷ HARO TECGLÉN, E.: *Retrato del artista como Peter Pan*. El País, sábado, 12 de octubre de 1985
- ²⁸ Cfr. NIETZSCHE, F. (2000): *El origen de la tragedia*. Madrid. Espasa Calpe. La tesis de esta obra consiste en defender que la alegría dionisiaca fue el verdadero logos de la cultura griega, y que la tragedia acabó sus días dramáticamente, por la ingerencia inopinada de un filósofo pesimista: Sócrates.
- ²⁹ Revista Griffith, n° 1.
- ³⁰ SARRIS, A.: 1968: 77.
- ³¹ SARRIS, A.: 1968: 79.
- ³² BAZIN, André : 1973.
- ³³ Cfr. ROPARS, Marie Claire: *Narración y significado*. Revista Contracampo, 1984, n° 34.
- ³⁴ Influencia del teatro de cámara y la forma de trabajar de Reinhardt en la kamerspiel film de los años 20.
- ³⁵ Cfr. *Las dos huérfanas*, film que se sitúa en la Revolución Francesa.
- ³⁶ Cfr. BAZIN, A. (1962): *Qué es el cine*. Madrid. Rialp, 255.
- ³⁷ Cfr. CASSETTI, F., y DI CHIO, F.(1991): *Cómo analizar un film*. Barcelona. Paidós. En este texto sostienen que *una imagen es como es porque existe un lugar, y solo uno, desde el que ha sido captada y construida. Esto significa que la imagen se hace cuando existe un punto de vista que la determina*, 233.
- ³⁸ FERNÁNDEZ SANTOS, Angel: *La aurora del cine moderno*. El País, viernes, 11 de octubre de 1985.
- ³⁹ BOGDANOVICH, Peter (1994): 29.
- ⁴⁰ Dice Jaspers que la causa de la intuición trágica es siempre un acontecimiento real, que pone de manifiesto la crueldad, despropósito, locura y absurdidad de la vida humana y coloca la existencia ante la nada. En JASPERS, Karl ((1995): *Lo trágico*. Málaga. Librería Agora, 32.