

De entre los muertos: el otro lado de Welles (y II)

Manuel Arias Maldonado

Veníamos diciendo que la película inacabada de Welles, *El otro lado del viento*, presentada por fin al público en una versión reconstruida por un competente equipo de colaboradores, no trata temas menores: de la muerte de Hollywood a la muerte del macho, pasando por la amistad traicionada. Jonathan Rosenbaum ha hablado de una película «feminista» que tiene más que decir a nuestro tiempo de lo que tenía que decir al suyo, es decir, a la segunda mitad de la década de los setenta. Puede ser: vayamos por partes.

Al igual que Welles, el protagonista de *El otro lado del viento* –ese veterano director, Jake Hannaford, al que interpreta un John Huston quizá demasiado cercano al modelo– ha regresado de Europa en busca de nuevas oportunidades en un Hollywood súbitamente abierto al *auteur*. Es el nuevo Hollywood de los «chicos con barba», como los llamaría el veterano productor al que encarna William Holden en *Fedora*, la amarga sátira tardía de Billy Wilder sobre el mundo del cine. Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Arthur Penn, Michael Cimino, Bob Rafelson o ese Dennis Hopper que aparece fugazmente en *El otro lado del viento*: los jóvenes directores asaltaban Babilonia en el ocaso definitivo del sistema de estudios y Welles, el genio al que las *majors* habían arrojado al difícil mundo de las coproducciones europeas, esperaba ser recibido con honores y talonarios. Pero no fue el caso: su mala reputación, que él siempre tuvo por injusta, sobrevivió al sistema que lo había expulsado. Y así, en un artículo escrito para *Look* en noviembre de 1970, Welles se queja de que su experiencia le impide conseguir dinero mientras los nuevos directores lo obtienen fácilmente, pese a no tener experiencia; al menos hasta que Cimino acabó con United Artists tras el fracaso de *La puerta del cielo*, si bien el éxito de la saga *Star Wars* ya había servido de promontorio contra la Nueva Ola norteamericana.

En todo caso, Hannaford representa el arquetipo forjado por la vieja guardia: John Ford, Howard Hawks, Henry Hathaway, el propio John Huston. Directores que iniciaron su andadura en el cine mudo o los inicios del sonoro y trabajaron durante décadas para los estudios, o moviéndose alrededor de los estudios con mayor o menor habilidad: vividores y mandones. Welles era claro ante Huston: «La película es sobre nosotros, John». Y sobre Ernest Hemingway, suicidado el 2 de julio de 1961, la misma fecha en que se desarrolla –en año distinto– la fiesta de cumpleaños de Hannaford en *El otro lado del viento*. Según la anécdota propagada por el propio Welles, conoció al legendario escritor norteamericano, paradigma de masculinidad desbordante, en 1937, cuando él apenas contaba veintidós años de edad y se encontraba grabando voces para *Tierra de España*, documental sobre nuestra guerra civil para el que Hemingway y John Dos Passos habían escrito algunos textos. Cuando Welles propuso algún cambio, Hemingway se revolvió: «Un maldito marica que está a cargo de un teatro de arte y ensayo cree que puede enseñarme a escribir». Welles puso una voz atiplada y replicó: «¡Oh, señor Hemingway, qué fuerte y qué grande es usted!» Tras lo cual ambos se pelearon, rieron y emborracharon. ¿De verdad pasó eso? *Print the legend*.

O no. Ya que la intención de Welles en *El otro lado del viento* es someter a crítica la figura del director clásico que él mismo había encarnado a su manera, más itinerante y desordenada que la de un Ford o un Hawks. En el artículo para *Look*, escribe Welles:

Ya es hora de que desinflamos el mito del Director como Gran Hombre de Nuestro Tiempo. El prestigio de ese mito, la embriagadora sensación de poder, la gloriosa soledad napoleónica: nada de esto tiene nada que ver con la realización de películas.

Tal como veremos enseguida, el ataque al mito del director se lleva a cabo por la vía de un desenmascaramiento que no es ajeno –aunque el procedimiento difiera– al método seguido con Charles Foster Kane/William Randolph Hearst o el Mr. Arkadin de la película homónima. Es interesante anotar que, en ambos casos, Kane y Arkadin, el misterio que rodea al gran hombre resulta ser un misterio vacío. Y aunque no es eso lo que sucede con Hannaford, del que se insinúa lo suficiente, el misterio sigue en su sitio tras acabar la película; no lo sabemos todo y tampoco cabe descartar que no se trate asimismo de un falso enigma. También queda en nuestra mano discernir si la desmitificación del director funciona como exposición de las miserias del propio Hollywood, o si lo que presenciamos es un ajuste personal de cuentas. Porque es verosímil que Hollywood tuviera razón al desconfiar de Welles, quien se divertía en el carnaval de Río de Janeiro mientras una desesperada RKO terminaba y montaba a su empobrecedora manera *El cuarto mandamiento*. El asunto recibe tratamiento en *El otro lado del viento*: por mucho que necesite dinero, Jake Hannaford no se rebajará a acompañar durante la proyección de su película al ejecutivo de quien quiere obtenerlo. ¡Si no entienden su arte, que aprendan! «Esperaba verlo aquí», se queja el directivo. Tal como ha señalado Nick Pinkerton, la película nos presenta «un retrato del genio como embaucador con encanto, todo jactancia e ínfulas». Y al hacerlo, añade, Welles estaría cuestionando su propio legado y, con ello, redondeándolo.

Ahora bien, el tratamiento cinematográfico de la figura de Hannaford no logra los efectos desmitificadores que Welles dice perseguir. Mientras las cámaras lo siguen y ganamos acceso a un gran número de conversaciones sobre él, su figura se agiganta al adquirir un aura de misterio y mayor complejidad. Su pasado y sus motivaciones resultan ser más ambiguas de lo que hubiera cabido esperar, mientras que su muerte –o suicidio– es creadora de leyenda. Sin duda, Welles impide que podamos tener del protagonista y, por tanto, del director al que simboliza, una visión inmaculada; pero es dudoso que la tuviéramos. De hecho, uno sale de la película con la impresión de que ese mito queda reforzado justamente porque carece de toda pureza: porque es humano y poderoso. No obstante, conviene tener presente que Welles hace esto a mediados de los años setenta, cuando no estábamos tan familiarizados con este planteamiento. Y, de hecho, habría que preguntarse si su ataque, dirigido contra los viejos dinosaurios del cine estadounidense, no habría debido tener más bien por objeto a los insolentes autores europeos de aquellos años: un Jean-Luc Godard, un François Truffaut, un Rainer Werner Fassbinder. Es decir, genios iconoclastas que se presentaban como creadores de un cine desvinculado del sistema de estudios.

Pero, ¿qué hay del Welles feminista? Cuenta Joseph McBride que estaba en el rodaje de *El otro lado del viento* cuando un amigo de Welles, Richard Wilson, le preguntó por el

tema de la película. Welles respondió: «Es un ataque contra el machoísmo». O, lo que es igual, contra la actitud «macho» que simbolizaban Hemingway o Hawks, autores a los que Welles decía amar y odiar a un tiempo. Un rápido diálogo entre Hannaford, un crítico presente en la fiesta y Brooks Otterlake, el joven director de éxito encarnado por Peter Bogdanovich, entonces un joven director de éxito, muestra el alto concepto que el primero tenía de sí mismo:

Otterlake: Se dice que «un misterio puede revelarse, pero jamás se explica». ¿No es así?

Un crítico: Igual que usted, señor Hannaford.

Hannaford: Igual que Dios y yo. Si no fuese por la diferencia de sexo, ¿cómo se nos diferenciaría?

Pero es precisamente en el sexo donde se sustancia la crítica al macho Hannaford. Durante la película lo vemos ignorar a su compañera, la actriz encarnada por Oja Kodar, y mientras ronda a una adolescente de aspecto andrógino las insinuaciones sobre su sexualidad son inequívocas. Y en algún momento oímos a su ayudante alemán –apodado El Barón– decir que su jefe tiene raros placeres, añadiendo: «Estoy dispuesto a hacer una declaración limitada: este famoso león suyo no es lo que parece». Después es Julia Rich, crítica a la que da vida Susan Strasberg con arreglo al modelo proporcionado por la controvertida Pauline Kael (que dio a Welles uno de los disgustos de su vida con aquel artículo publicado en 1971 en el que le acusaba de haber ocultado la decisiva aportación del guionista Herman Mankiewicz en la realización de *Ciudadano Kane*), la que se suma a los rumores. Y lo hace exponiendo la teoría de que Hannaford se acuesta con las mujeres de sus actores como medio para, destruyéndolos, poseerlos a ellos. Hannaford replica dándole un guantazo y provocando la cólera de Rich: «¡Hijo de puta, tu lugar está en una película de serie B!» Por último, el guionista Jack Simon, trasunto del también guionista y director John Milius, habla a Hannaford sin ambages:

Lo cierto es que, como macho, no es para tanto. No tiene tanto pelo en el pecho como os hace creer. El tipo es una langosta rosa y enorme. No hay nada duro. Salvo el caparazón.

De nuevo, el soplón es noqueado, esta vez por un miembro de la *troupe* de Hannaford. Se trata, pues, de la homosexualidad latente –o tal vez no sólo latente– de Hannaford: el antónimo de la conducta «machoísta» de un Hemingway. Es el mismo Hannaford que llama «Pocahontas» a la actriz de su película, dispara con un rifle a maniqués que representan al actor que abandonó la producción o humilla públicamente –entre risas de sus acompañantes– al profesor de instituto de este último. Quizá por eso dice Jonathan Rosenbaum que los dos Hannaford no encajan: el carismático bribón que no deja de fumar y reírse con sus camaradas es difícil de cuadrar con el esquivo artista homosexual que dibujan los rumores. Pero tiene razón Joseph McBride cuando apunta que la obra de Welles «abunda en alusiones homoeróticas, raramente discutidas por la crítica; sus historias a menudo tratan de una amistad entre dos hombres en la que uno de ellos termina traicionando». Y así es. Esta película, como veremos más abajo, no es

una excepción.

Sin embargo, la tesis del Welles feminista no se sostiene únicamente sobre la ambivalente crítica del macho en la persona de Hannaford y en el ataque a la figura del Gran Director de Cine. En la película-dentro-de-la-película, justamente titulada *El otro lado del viento*, Hannaford pone en escena un filme que podría considerarse feminista o que posee tonalidades feministas. De acuerdo con Rosenbaum, la artista croata que era –y es– Kodar coescribe y codirige algunas de sus escenas, introduciendo en la obra de Welles una explicitud erótica ausente hasta ese momento. La trama de la película, parodia de la ciertamente parodiable *Zabriskie Point* de Michelangelo Antonioni (por lo demás un director con logros mayúsculos en la primera parte de su carrera), es misteriosa pero sencilla: un joven que se parece a Jim Morrison es perseguido por una india estadounidense en un paisaje norteamericano desolado, que incluye un bar con parafernalia psicodélica en cuyos baños se producen toda clase de encuentros sexuales. En ese baño, Kodar tiene un encuentro perturbador con una preadolescente, a cuya muñeca le saca los ojos; a continuación, sube a un coche junto al joven mientras otro conduce y se arroja sobre él sin que medie consentimiento expreso: ambos copulan en el asiento delantero mientras llueve con fuerza en el exterior, hasta que el conductor los echa del vehículo. Más tarde, ambos se encuentran en una suerte de poblado abandonado y ella juega con unas inquietantes tijeras sobre el cuerpo del varón, aunque finalmente sólo corta un collar de cuentas cuyas piezas caen sobre el suelo con estrépito. Y, para terminar, ella misma pasea por una zona desértica hasta encontrarse con un falo hinchable de varios metros de altura, que, no obstante, se deshinchaba irremediabilmente bajo un fuerte viento.

Son escenas embarazosas en su torpeza simbólica, de una pretenciosidad casi infantil, pero muy de la época: aquí la película tiene un aire contracultural más bien perjudicial. Pero hay que recordar que no estamos ante un filme que debamos ver *literalmente*, sino ante la película-dentro-de-la-película: la obra de Hannaford, no de Welles. Así que es una parodia, aunque no deje de decir lo que tiene que decir: que Kodar «agrede» al joven y se comporta como una mantis religiosa. Por su parte, Welles describe al personaje femenino como un «enigma inquietante» que no se deja categorizar fácilmente. Y Joseph McBride nos recuerda que ambos, Kodar y Dale, mujer y hombre, son cosificados sexualmente durante sus secuencias: ninguno de ellos pronuncia una sola palabra en el *set* o la fiesta.

El posible feminismo de Welles es entonces irremediabilmente ambiguo, siniestro. De hecho, la cosa no está clara: si la película de Hannaford es una parodia de Antonioni, ¿hemos de tomarnos en serio su contenido? En todo caso, será Hannaford quien lo suscriba; no está claro que lo haga Welles. Es más: ¿tiene sentido que el macho Hannaford dirija un manifiesto feminista de estética *hippie*? ¿O sólo se burla del sistema que no le financia imitando la simbología y la estética dominantes en el cine de su época? ¡Un falo hinchable que se desinfla! Lo cierto es que, en sus conversaciones durante la fiesta, Hannaford no parece especialmente feminista. Su amiga, la condesa Zuleska, quien en algún momento subraya que Hannaford jamás se acostó con ella en los años dorados que compartieron juntos, mantiene con él este intercambio:

Zuleska: A los hombres de verdad no les gustamos. Sólo les gustan otros hombres.

Hannaford: Y las mujeres nos separan.

Zuleska: «Si lo separase», nos decimos. «Si lo separase de todos sus amigos, ¿qué quedará de él?» Un mutilado quizá, un caso perdido emocional.

Hannaford: Nos amputáis... Todas lo hacéis. Porque medio hombre es mejor que ninguno.

Tal vez quien así se expresa sea el homosexual latente o, en todo caso, clandestino que es Hannaford. Claro que también este tema, la amistad entre los hombres, es presentado –como siempre en Welles– con acentos trágicos: la amistad como antesala de la traición. En este caso, se trata de la amistad entre Otterlake y Hannaford, maestro fracasado y discípulo exitoso, uno con la vida por detrás y otro con la vida por delante; como Welles y Bogdanovich durante el rodaje. Por eso dice [Manohla Dargis](#) que Otterlake es Bogdanovich y Hannaford es Welles; que la línea que separa la ficción de la no ficción se ve desdibujada a medida que la película progresa.

Su relación es tensa o, cuando menos, se ha tensado en el momento en que nos la encontramos. El viejo león, que se dirige a Otterlake llamándolo *Kid* mientras que éste le dice *Skipper* («capitán»), apunta en un momento de la fiesta que su amigo «lo sabe todo de los Hannaford, ésa es mi maldición». Así es: Otterlake le saca en un aparte el tema del suicidio del padre, colgado de una lámpara en un hotel, sugiriendo que ese doloroso episodio ha impedido a Hannaford implicarse afectivamente con el mundo que lo rodea. No es exactamente un invento: Joseph McBride ve evidentes paralelismos con la vida de Welles, quien se sentía culpable por haber empujado a su padre alcohólico al suicidio al mantenerlo en el ostracismo: mientras sigas bebiendo, le dijo, no quiero verte. Welles diría a la biógrafa Barbara Leaming que no quería perdonarse y que por eso le disgustaba el psicoanálisis: hay cosas de las que uno no debe curarse.

A medida que avanza la fiesta de cumpleaños de Hannaford, las grietas en su amistad con Otterlake resultan más evidentes. En diálogo de este último con Julia Rich/Pauline Kael, la crítica insinúa que ambos tienen cosas que esconder.

Otterlake: ¿Qué debemos esconder?

Rich: Lo mucho que se odian.

Ese odio sería, por una parte, la consecuencia del éxito de Otterlake. De hecho, Hannaford llega a pedirle dinero para terminar la película: una humillación para el genio malparado. Pero es también el odio al testigo: quien ha conocido nuestra vida se convierte, aun sin quererlo, en juez de la misma y, al vernos reflejados en su espejo, podemos encontrar una imagen que preferiríamos dejar atrás. En la última parte, cuando los invitados a la fiesta se han desplazado al autocine de la localidad para terminar de ver *El otro lado del viento*, Otterlake y Hannaford tienen un diálogo que recuerda al célebre encuentro entre Enrique IV y Falstaff en *Campanadas a medianoche*, cuando el joven rey reniega de su antiguo compañero de parranda. Apoyado en el descapotable de Hannaford, Otterlake inquiera por la razón de su frialdad: «¿Qué he hecho mal, papi?» Hannaford, que no lo mira, se mantiene en

silencio. Y Otterlake, con aparente melancolía, cita a Próspero: «*Our revels now are ended*». Es decir: «Ahora nuestros goces han terminado». A lo que Hannaford, en un registro menos distinguido, responde que puede apostar sus sonrosadas mejillas a que así es. Su relación está rota.

A Hannaford lo veremos aún subido en su Porsche, marchándose de la fiesta al amanecer. Antes de dejar la casa se topa con John Dale, el bello actor que dejó el rodaje cansado de su hostigamiento; lo invita a subir, pero Dale no reacciona y Hannaford acelera con risa sardónica camino del accidente que acaba con su vida. El último plano de *El otro lado del viento* presenta el autocine vacío. Y no está mal. Pero era mucho mejor otro de los finales que Welles dejó concebido: aquel en el que vemos al fondo la columna de humo que deja el coche de Hannaford y, en primer término, el autocine vacío, mientras que de todos los altavoces sale la voz del director muerto gritando «¡Corten!»