RdL Revista de Libros

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

Manuel Arias Maldonado
13 noviembre, 2018

En su libro sobre la vida y obra de Orson Welles, el crítico David Thomson se refirió en estos términos a la posibilidad de que algún día viera la luz *El otro lado del viento*, legendario proyecto inacabado del director norteamericano: «Yo espero que eso no suceda. Debería permanecer lejos de nuestro alcance». Y preguntado recientemente por Lawrence French acerca de ese peculiar deseo negativo, Thomson razonaba así:

> Nadie necesita pruebas de que Orson Welles fue nuestro mayor artista cinematográfico. He visto suficientes fragmentos de *El otro lado del viento* para, cuando menos, considerar la posibilidad de que no sea tan brillante como todo lo que ya tenemos de él. Me gusta la idea de una película soñada, situada en el horizonte, pero sin llegar nunca a puerto. De este modo, la gente hablaría siempre de ella. Esa leyenda sería más favorable a Welles que la recuperación de la película.

Ahora, más de cuarenta años después del final del rodaje, el día tan temido por Thomson ha llegado y

podemos ver *El otro lado del viento*. O, al menos, una versión de *El otro lado del viento*. Objeto de deseo cinéfilo durante décadas, la película está disponible en Netflix desde el pasado 2 de noviembre, tras su estreno en el pasado Festival de Venecia. En realidad, estaba previsto que se diera a conocer en Cannes, pero lo impidió el conflicto del festival con la plataforma digital a cuenta del estreno en salas de sus producciones: un tema que no es ajeno a *El otro lado del viento*, cuyo último plano nos muestra a un autocine vacío tras la muerte en accidente de tráfico del director Jake Hannaford. Desde luego, habría sido deseable poder ver este Welles, resucitado de entre los muertos, en una sala de cine. Sea como fuere, ya no podemos quedarnos con la leyenda: tenemos una realidad entre manos, por imperfecta que sea. Y espera respuesta.

Desde luego, Thomson no es el único descontento. Más de un experto en la obra del precoz genio estadounidense ha lamentado que se presente como obra suya lo que en realidad no sería ?en palabras de Esteve Riambau? sino un «artefacto frankensteiniano» sin correspondencia con «la película que Orson Welles jamás terminó y que, quizás, no quiso terminar». Son argumentos plausibles, incluso intachables; quizá demasiado. Los destacados expertos Jonathan Rosenbaum y Joseph McBride han defendido, en cambio ?a pesar de algunas discrepancias?, el producto final, sin ocultar que han ejercido como asesores de producción; el segundo, de hecho, aparece en la película haciendo de Martin Pister, joven crítico que asiste a la fiesta de cumpleaños de Hannaford alrededor de la cual se organiza la trama de la película. En realidad, nadie tiene la última palabra. Pero es difícil lamentar que la película, aunque sea un pseudo-Welles, haya llegado hasta nosotros.

Según parece, Welles ya hablaba de esta idea en 1961, durante el rodaje de *El proceso* en Zagreb. Su primera plasmación fue el guion *Sacred Monsters*, terminado allá por 1964 y centrado en el mundo del toreo; Riambau nos recuerda que se publicaron fragmentos del mismo en la venerable revista española *Film Ideal*. Posteriormente, Welles habría cambiado la tauromaquia por el cine y rodado de manera intermitente, entre 1970 y 1976, en varias localizaciones: el Southwestern Studio en Carefree (Arizona); la casa del director Peter Bogdanovich, también activo promotor del proyecto de recuperación de la película, en Beverly Hills; y un autocine en Reseda (California). Ese trabajo dejó tras de sí noventa y seis horas de metraje: cincuenta y una de ellas en 16 mm., en color y en blanco y negro, que corresponden a la fiesta de cumpleaños de Hannaford; los restantes cuarenta y un minutos en 35 mm., correspondientes a la película-dentro-de-la-película que Hannaford proyecta en la fiesta. En el homenaje que le tributó el American Film Institute el 9 de febrero de 1975, Welles mostró los cuarenta y dos minutos que llegó a montar ?base de la reconstrucción póstuma? en busca de una financiación que nunca obtuvo. Es triste verlo mendigar durante su discurso ante los colegas: un melancólico recordatorio de la naturaleza industrial del cine, arte sometido como pocos a las constricciones materiales.

Es innecesario entrar en detalles sobre las tribulaciones de la producción, que incluyen episodios como la participación de capital iraní y el bloqueo legal del material rodado tras estallar la revolución islamista, o la entrada inicial como financiador de un Andrés Vicente Gómez que parece habérselo pensado mejor durante el proceso. El entretenido documental *They'll love me when I'm dead*, también disponible en Netflix, relata con aparente eficacia un largo proceso que culmina, en vida de Welles, con el bloqueo de los negativos en una caja fuerte parisiense. Desde su muerte, varios han sido los intentos por rescatar la película e incontables los rumores al respecto. Fue en marzo de 2017 cuando

Oja Kodar, compañera de Welles en las últimas dos décadas de su vida y activa colaboradora en *El otro lado del viento*, firmó con Netflix el acuerdo que ha hecho posible convertir la película soñada en una película real. Miles de rollos fueron enviados a Los Ángeles, con etiquetas identificativas escritas por el propio Welles, para el montaje de la versión ahora ofrecida.

Huelga decir que no se empezaba desde cero. El proyecto acumulaba ya considerables esfuerzos y contaba con el asesoramiento de buenos conocedores de la obra de Welles. Se menciona como decisiva la labor de Bob Murawski, montador que ganara un Oscar con *En tierra hostil* y aquí aparece acreditado junto a Welles: a él habría correspondido la tarea de reconstruir la película a partir del modelo proporcionado por los cuarenta y dos minutos montados por su autor. Para McBride y Rosenbaum, ligados desde siempre al proyecto, los resultados son mejores de lo esperado, pese a algunas inevitables diferencias con el producto final. Si hay un lamento generalizado entre los comentaristas, dejando aparte el absurdo prólogo con la voz de Bogdanovich, es que la escena erótica de la película-dentro-de-la-película (volveremos sobre ella) haya sido recortada: en lugar de los siete minutos montados por Welles, se ha dejado en cuatro minutos y medio. McBride deplora que el final de la película no sea exactamente el previsto por Welles, pero elogia la banda sonora del octogenario Michel Legrand («un réquiem» es como la ha descrito su compositor), que Riambau, por el contrario, deplora. Las discrepancias son inevitables. Ciertamente, es atrevido presentar *El otro lado del viento* como una película de Welles; más bien sería una versión posible de la película que Welles había concebido. Y no es, desde luego, su «última» película; nuestro hombre terminó el rodaje en 1976, pero aún estrenaría en salas su excelente documental *Filming «Othello»* en 1979 y no dejaría de rodar películas cortas sobre temas diversos. ¿Sacrilegio, pues? No exactamente. Santos Zunzunegui ha recordado que

> también la obra acabada de Welles […] ha sido objeto en algunos casos de intervenciones que se presentan como «restauraciones», pero que en el fondo modifican parámetros estéticos tomándose libertades más que discutibles con aspectos de los filmes supuestamente restaurados.

Sería, desde luego, el caso de esa obra maestra mutilada que es *El cuarto mandamiento*, pero también, y entre otras, de *Sed de mal*. Y aunque el resultado de *esta* reconstrucción sea para algunos decepcionante ?es el caso de Zunzunegui?, el cuidado con que se ha llevado a cabo la distingue de maniobras tan fallidas como el *Don Quijote* presentado en 1992. Pocas veces, en fin, las películas de Welles se completaron de acuerdo con la voluntad de su autor, que al menos en este caso ha intentado respetarse ?o interpretarse? de la manera más fiel posible. Así que, para tratarse de la película incompleta que más expectación ha despertado desde el Eisenstein de *¡Que viva México!*, el resultado es más que digno y, de hecho, extrañamente fascinante. Podría haber sido un fracaso grotesco y se trata más bien de un modesto milagro.

Se ha escrito mucho sobre la naturaleza incompleta del cine de Welles. Su tendencia a la dispersión ha sido interpretada por Charles Higham como un reflejo de su miedo a la muerte, como la consecuencia de un defecto de carácter por David Thomson o como una parte inseparable de su idea de la creación por Santos Zunzunegui. Pero el caso es que Welles terminó, en difíciles circunstancias, muchas películas; es dudoso que *quisiera* dejar tantas otras incompletas. Sí parece cierto que Welles prefería el proceso al producto, como apuntara Richard Wilson; preguntado por sus sensaciones en el

momento en que pone fin a una obra, Welles respondía que siempre pensaba que podría hacerse mejor. O de otra manera: que la película es una obra abierta sobre la mesa de montaje. Es conocida su definición del director en *Filming «Othello»*: «Aquel que gobierna los accidentes». Sin ellos, decía Welles, las películas carecerían de vida; un rodaje sin felices accidentes es un rodaje mortecino. Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon hablan por ello de un «caos buscado» que habría de ser ordenado posteriormente por el autor, en el caso de Welles por medio del montaje. Por eso, ellos prefieren las películas norteamericanas del autor, corregidas o disciplinadas por el estudio: Welles sería un carácter que necesita del sistema. Nigel Andrews ha subrayado este rasgo en relación con *El otro lado del viento*:

> Tenía poco tiempo para las pacientes virtudes de la estructura, el desarrollo, la claridad temática. […] Pensaba en fragmentos y confeccionaba fragmentos, a menos que algún colaborador se apostara junto a los espejos y los protegiese, asegurándose de que sobreviviese de alguna manera una totalidad. *El otro lado del viento* es, ante todo, un montón de cristales rotos, tan vasto como un paisaje.

No en vano estamos ante un guion de Welles, realizado de manera independiente y sin control por parte de estudio alguno; la reconstrucción posterior sería lo más parecido a una posproducción orientada a las salas de cine o las pantallas de los dispositivos móviles. Para más inri, el propio concepto de la película incorpora elementos de improvisación colectiva durante las escenas de la fiesta de cumpleaños de Hannaford, que habrían de ser espigados con posterioridad por Welles, encargado de extraer lo que tenía en mente de las casi cien horas de metraje disponibles. De ahí que Nick Pinkerton vea menos paralelismos con *Campanadas a medianoche* que con *Maidstone*, una película que el escritor Norman Mailer rodó entre 1968 y 1970 con la ayuda de D. A. Pennebaker, documentalista pionero del «cine directo», en la que un director conocido como «el Buñuel americano» reúne a amigos, actores y periodistas en su casa de campo.

Cuestión distinta será, así, que la película *como tal* disguste a críticos o espectadores. Pero si la primera incógnita a despejar es si resulta razonable prestar atención a *El otro lado del viento* en la forma en que nos ha sido entregada, la respuesta es que sí. Y no sólo por el encanto puramente mitómano de ver juntos a John Huston, Edmond O'Brien, Thomas Mitchell, Mercedes McCambridge o Paul Stewart, entre otras viejas glorias del Hollywood clásico, ni por el placer de descubrir aquí y allá los cameos de Claude Chabrol o Dennis Hopper, entre otras *guest stars*. Estamos ante una obra formalmente original que, además de abordar una vez más el tema de la amistad traicionada tan querido por Welles, se ocupa con agudeza de dos «muertes» distintas: la del Hollywood clásico y la del macho, representado aquí por la figura del director clásico. Por eso ha podido decir Rosenbaum que estamos ante la única película feminista de Welles, añadiendo que ahora puede ser más oportuna de lo que lo habría sido en los años setenta. Hay aquí cierto optimismo: el cine ha perdido relevancia social y el estreno de la película en Netflix ha electrizado a la tribu cinéfila, una comunidad epistémica de un tamaño decreciente y lejos ya del centro de nuestra cultura. Por añadidura, la película puede resultar desconcertante o incomprensible para un espectador contemporáneo más o menos desprevenido, siendo así que incluso el más avispado de ellos necesita verla al menos dos veces antes de emitir un juicio provisional. Desgraciadamente, ni siquiera viéndola mil veces podremos responder a dos de las tres preguntas formuladas por David Bordwell:

> ¿Cómo habría sido ver la película de manera fresca, sin conocer su trama, su caracterización y sus mejores frases de antemano? Más aún, ¿qué impresión habría causado y sensaciones provocado en el contexto del cine de los años setenta? Y, por último, claro, ¿cómo ponderarla ahora, en el marco del cine moderno?

Pues bien: si el primer tema de cualquier película es su estilo, *El otro lado del viento* plantea una apuesta arriesgada. Recordemos la trama: después de presentarnos el coche accidentado de Jake Hannaford, legendario director al que da vida John Huston, se recrea el último día de su vida y, en concreto, la fiesta de cumpleaños que da en su honor una actriz y amiga. A ella están invitados amigos, críticos, colegas. Jake Hannaford busca financiación para terminar una película, *El otro lado del viento*, cuyos largos fragmentos concluidos vemos sucesivamente: primero en la sala de proyección, donde la ve un ejecutivo de los estudios, luego durante la fiesta de cumpleaños y, cuando allí se ha ido la luz, en un *drive-in* cercano: una suerte de película de arte y ensayo a la europea en la que una atractiva mujer de origen navajo persigue a un hermoso joven sin que medie palabra alguna entre ellos. Un actor, John Dale, que se va un buen día del rodaje cansado de las humillaciones que le inflige Hannaford, lo que precipita la crisis del proyecto. Ya se ha mencionado que el metraje correspondiente a la fiesta ?y un breve prólogo en el estudio tras el fin del rodaje diario? está filmado alternativamente en blanco y negro y color en 16 mm., mientras la película-dentro-de-la-película está en color y 35 mm. Tal como señala Alex Ross, buena parte del debate en marcha durante la reconstrucción de la película concernía a la cantidad de película-dentro-de-la-película que era pertinente incluir en el montaje final: para Bob Murawski, casi toda ella; para Peter Bogdanovich y el productor Frank Marshall, resultaba preferible ceñirse a la fiesta de cumpleaños. Ganó Murawski y no sé si con ello perdimos todos. Pero Welles dejó tanto material rodado de esa película-dentro-de-la-película que es difícil concluir que debía quedarse fuera.

Lo interesante es que ambos materiales son completamente distintos. Para McBride, la película combina dos estilos paródicos: hay una parodia del entonces en boga *cinéma vérité* (en 16 mm., cámara en mano, uso del blanco y negro) y una parodia del cine de Michelangelo Antonioni (singularmente de *Zabriskie Point*, en 35 mm. y pantalla panorámica). Algo que, como señala él mismo, exige un cierto sentido visual y no poca sofisticación crítica. En *They'll love when I'm dead*, vemos a Welles explicando a Jeanne Moreau que «la película-dentro-de-la-película no es una película que yo jamás hubiera hecho: es una película hecha con máscara». Y filmando las escenas de sexo, Welles gritaba «¡Russ Meyer al contraataque!», en referencia al director de serie B erótica cuyo estilo es también apreciable en la película de Hannaford. Dos parodias que, juntas, componen una sátira: una lección basada en un juego, por recordar la distinción que Nabokov hacía entre esos dos géneros. Pero es justo señalar que la película-dentro-de-la-película, aun conteniendo momentos tan vibrantes como la escena erótica en el coche, resulta más tediosa que la fiesta de cumpleaños de Hannaford: como corresponde al estilo parodiado por Welles, y no sabemos si por Hannaford.

Por su parte, la «otra» película se compone de lo grabado por la multitud de cámaras, visibles a menudo, presentes en la fiesta. El estilo *cinéma vérité* está justificado así en el interior de la película: Hannaford ha invitado a periodistas y cineastas para que registren lo que sucede a lo largo del día. Tal como señala David Bordwell, Welles anticipa aquí la premisa de *The Office* y otras series televisivas, estableciendo un pretexto realista para la captura del más íntimo de los encuentros,

además de radicalizar el llamado «efecto Kuleshov» que ya explorase Alfred Hitchcock en *La ventana indiscreta*: los fragmentos no tienen sentido aisladamente, sino sólo a través de la inteligencia conectiva del espectador. Algunos de esos planos, como sucede con el legendario bofetón en *Othello*, fueron filmados en años y casas distintas. «¿Tengo cámara?», pregunta sarcásticamente El Barón, asistente alemán de Jake Hannaford interpretado con sobresaliente encanto por Tonio Selwart mientras se encuentra rodeado de lo que Charles Pister/Joseph McBride llama en otro momento «*video-freaks*»: la omnipresencia del registro anticipa también sin querer nuestra época de teléfonos móviles y reconfiguración de la intimidad.

Pero esta decisión formal, que satisface la pasión wellesiana por el montaje y le habría permitido adelantarse formalmente a su tiempo tal como se imponía a sí mismo, es adecuada temáticamente: la fragmentación documental constituye el modo más coherente de acercamiento a la personalidad poliédrica, fracturada y, en último término, enigmática de Jake Hannaford (como los distintos testimonios recogidos por el periodista en *Kane* «componían» el retrato del magnate). De paso, la elusividad del significado de aquello que vemos refuerza la cualidad mitológica del personaje, un Hannaford en apariencia ininteligible, sin impedir por ello el gradual socavamiento del mito a medida que vamos desentrañando lo que se nos cuenta: como un enigma que va deshaciéndose.

En fin, queda mucho de lo que hablar: la amistad traicionada, la muerte de Hollywood, la muerte del macho. ¡El Welles feminista! Pero ya será la semana que viene.