
El laberinto sin centro (I)

Manuel Arias Maldonado
4 mayo, 2015

Nada como un buen aniversario para tener algo sobre lo que hablar: tal es la lógica del periodismo cultural contemporáneo, que cabalga el presente a lomos del pasado, en un movimiento sincopado cuya función más discernible es ir ordenando el canon cultural sobre la base de la efeméride. Aquí no vamos a ser menos, sobre todo cuando el aniversario en cuestión atañe nada menos que a uno de los creadores más fascinantes del siglo pasado: Orson Welles. Hoy hace justamente cien años que el cineasta norteamericano nacía en Kenosha, una pequeña ciudad de Wisconsin. Desde allí salió, huérfano de madre desde los nueve años, para revolucionar el arte por antonomasia del siglo XX –el cine– en el curso de una accidentada carrera que ofrece ambiguas lecciones y deslumbrantes logros.

Ahora bien, ¿quién es Welles hoy? Es legítimo sospechar que, en el mejor de los casos, el público culto contemporáneo lo identifica como el autor de *Ciudadano Kane*, genio precoz que había atemorizado a los norteamericanos a finales de los años treinta con la emisión radiofónica de *La guerra de los mundos* y montado un renovador *Macbeth* ambientado en Haití con actores negros, conocido como «el Macbeth vudú». Habrá quienes conozcan *Sed de mal*, su formidable película policíaca de 1958; pero es dudoso que se indague más allá. Para el gran público, Welles es así un *poster boy* de la genialidad disruptiva, eso que se llama «un icono» de su siglo. Incluso hay motivos

para temer que la cinefilia menos metódica renuncie a una exploración exhaustiva de su obra, de manera que, por ejemplo, quien queda fascinado por el pionero ejercicio posmoderno que es *Fraude* se aburra cuando se trata de atender a las adaptaciones shakespearianas. Esta desatención nos concierne especialmente, dada la intensa relación que mantuviera Welles con España, donde vivió intermitentemente y donde, de hecho, reposan sus cenizas: en un pozo de la finca que su amigo Antonio Ordóñez tenía en Ronda.

No sería descabellado señalar que esta relativa superficialidad quizá guarde una paradójica relación con la facilidad con que accedemos hoy a los contenidos culturales, en la medida en que el contacto con ellos es más disperso, dependiente a menudo del *link* que llama nuestra atención y nos transporta al texto o la película de algún autor cuyo nombre apenas recordamos después. Habríamos ganado en accesibilidad lo que perdemos en sistematicidad. Y la metáfora de la nube que alberga los contenidos digitales sirve también para describir nuestra tendencia a *recibirlos* como si de objetos que caen caprichosamente del cielo se tratase, sin relación de ellos entre sí. Es pertinente preguntarse qué imagen de la tradición cultural emerge de este modo de recepción. Dicho sea con la nada menor salvedad de que la digitalización ofrece oportunidades sin fin a quienes todavía optan por una aproximación más sistemática a esa tradición.

Para quien se interne en la obra y la persona de Welles, la recompensa es inmediata. Y lo es por una razón extracinematográfica que, sin embargo, no puede sino dejarse notar en su obra: la rica ambigüedad de su figura. Tal como ha dicho Esteve Riambau, nuestro mayor experto en Welles, él mismo era su más formidable personaje de ficción. O sea, un hombre *larger than life* que amaba el protagonismo y la seducción carismática, entregado sin reparos a la autoficción mediante el uso experto de la palabra. Recordemos que en *Fraude* se nos presenta como una mezcla de mago y charlatán, haciendo honor a la definición que daba Houdini del primero: un actor que interpreta el papel de mago. También Orson Welles era un actor que interpretaba el papel de Orson Welles. A su juicio, no era el único: «Todos, en el mundo, somos actores. Conversar es actuar. El hombre como animal social es un actor; todo lo que hacemos es algún tipo de actuación»¹.

Tal vez de ahí provenga su convicción de que el actor es la pieza fundamental de una película, mucho más importante que el –a su juicio– sobrevalorado trabajo del director. Al menos, eso decía, sin que pueda saberse si era exactamente lo que pensaba; porque, de hecho, es difícil saber quién estaba detrás del personaje. A ese respecto, dos grandes interpretaciones psicológicas coexisten hasta hoy cuando de desentrañar a Welles se trata: un desentrañamiento –hay que apresurarse a señalar– llamado a iluminar la tortuosa relación con la industria que marcó –para bien o para mal– su carrera cinematográfica. Recordemos que Welles completó *Ciudadano Kane* en los estudios RKO con pleno control del resultado, pero a continuación vio cómo se estrenaba una versión gravemente mutilada de la prodigiosa *The Magnificent Ambersons*, la gran joya perdida –junto a *Avaricia*, de Eric von Stroheim– del cine norteamericano. Desde entonces, con la excepción de *Sed de mal*, que dirigió por el empeño personal de Charlton Heston, no volvió a dirigir en Hollywood, haciendo buena la cínica frase del cómico Fred Allen: «California es un lugar maravilloso para vivir, si eres una naranja». Welles hubo de exiliarse en Europa, buscando dinero para dirigir donde pudiera encontrarlo, interpretando papeles que no le interesaban con objeto de hacer caja. Por eso decía que había pasado la mayor parte de su vida *tratando* de hacer películas. Algo que, por lo demás, podría ser suscrito por muchos

otros directores.

Una primera interpretación retrata a Welles como un creador genial e incontenible, un artista incomprendido y adelantado a su tiempo, castigado ejemplarmente por el sistema al que desafiaba. Esta imagen es dominante hasta comienzos de la década de los setenta, cuando se publican dos obras que dañan la reputación del director tanto como hieren su vanidad. Charles Higham, uno de sus primeros biógrafos, lo acusa de desentenderse de la suerte de los *Ambersons* y ser por ello responsable de su cercenamiento a manos del estudio, al marcharse Welles a Brasil en plena posproducción para rodar allí *It's all true*, uno de sus múltiples proyectos inacabados, pasando meses en Río de Janeiro gastando dinero ajeno y disfrutando de los carnavales². Por su parte, la respetada Pauline Kael sostuvo en *Raising Kane* que el verdadero autor de la película no era otro que Herman Mankiewicz, el coguionista cuyo papel Welles habría ninguneado injustamente³. Lamentaba Welles que estas infundadas acusaciones hubieran ahuyentado a inversores interesados en financiar *The Other Side of the Wind*, su legendaria película perdida, protagonizada por John Huston y Peter Bogdanovich, que quizá, dicen los rumores, pueda estrenarse este año. En los últimos tiempos, es la biografía de David Thomson⁴ la que más ha hecho por apuntalar esta visión alternativa de Welles como dilapidador sin límites e irresponsable cultivador de aventuras imposibles, un vividor amoral y manipulador de voluntades ajenas. Alguien incapaz de explicarse que los demás lo abandonen, presto por ello a recodificar ese abandono como *traición*, no por casualidad uno de sus temas predilectos. Esto es lo que parece haber sucedido con John Houseman, su productor desde los tiempos del teatro, amigo íntimo que reservara amargas palabras para Welles en su propia autobiografía.

Seguramente, ninguna de estas lecturas psicológicas da completamente en el clavo. Es absurdo, como hace Higham, sugerir que Welles no terminaba sus películas por miedo a su propia muerte, simbolizada en el filme acabado; cosas de los años setenta. Nuestro hombre terminó una buena cantidad de proyectos, alguno de ellos, como su prodigioso *Othello*, en circunstancias extraordinariamente difíciles, que requirieron tres años de rodaje intermitente. Algo parecido a lo que relata Juan Cobos, ayudante de dirección en *Campanadas a medianoche*, rodada íntegramente en España recurriendo a toda clase de trucos ahorrativos, como el empleo de dobles:

Todo el tiempo que dispuso de Jeanne Moreau para hacer su papel de Dolly Tearsheet fueron cuatro días, de los que más de uno se lo pasó ensayando la escena entre Falstaff, ella y el príncipe, en la posada. Hay escenas del personaje que en el plano general está rodado en Calatañazor, en Soria, el plano corto en Madrid, en el garaje que se empleó como estudio, y la despedida, en Ávila, al amanecer, con las murallas al fondo. Pues bien, sólo el plano corto de ella se pudo hacer con Jeanne Moureau⁵.

Sin embargo, hay motivos para pensar que Welles adoptaba una posición peculiar frente a los demás. No en vano, él mismo reconoce a Peter Bogdanovich que rara vez dice la verdad. Y que si, en el marco de un festival, hay que agradar «a un esteta albanés» fingiendo haber visto obras de arte y ensayo que no conoce, bien puede hacerse. A modo de indicio, ahí está la alegría con la que contempla en *Fraude* la distinción entre lo verdadero y lo falso. Significativamente, comentando la escena de *Kane* en la que éste firma ante su amigo Leland (Joseph Cotten) los «mandamientos periodísticos» que regirán la vida del *Enquirer*, luego olímpicamente ignorados por el magnate, Welles

señala que Kane no tiene en ningún momento la intención de respetarlos, pero los suscribe para agradar –persuadir– a su amigo. Es decir, que Kane se sitúa en un plano exterior a los compromisos morales intersubjetivos: como si para él no rigieran. Es el espacio de la manipulación y uso de los demás, tema también presente en muchas de sus películas. A Welles le interesan especialmente los personajes excepcionales, aquellos que hacen cosas, que se elevan por encima de la mediocridad, aunque sea a costa de los estándares morales ordinarios. Ya lo dijo, en un supremo ejercicio de cinismo político, Jacques Chirac: «Las promesas sólo comprometen a quienes se las creen». Suena escandaloso, pero todos hemos conocido a alguien así: personas cuya propia genialidad autoconsciente se convierte en un obstáculo para la relación ordinaria con sus semejantes; personas que no renuncian a la *ventaja* que su talento les proporciona. Son, también, extraordinarios seductores ante cuyo carisma no podemos resistirnos.

¿Suministran estas claves psicológicas las razones de su encontronazo con Hollywood? Welles dice haberse aproximado a la industria con un respeto cauteloso pero genuino, como corresponde a un auténtico *lugar de poder* que ofrece al creador un pacto fáustico –otro tema wellesiano– donde los instrumentos para la creación están supeditados a su rentabilidad. En fin de cuentas, una de las especificidades del cine es su fuerte dimensión industrial, o, si se quiere, el hecho de que la realización de una película –minimalismos contemporáneos aparte– no se parece al proceso de creación de un poema o una sinfonía. El cine requiere de la colaboración de un buen número de personas, suele exigir una cierta cantidad de dinero y pone en marcha un proceso de extremada dificultad en el que son frecuentes los egos hinchados, los retrasos y los sobrecostes, la presión del productor y los accidentes de toda índole. De ahí la definición –maquiaveliana– de director que diera Welles en *Filming Othello*, su documental sobre aquel endiablado rodaje: «Aquel que gobierna los accidentes». ¡Coppola en Filipinas! Es una definición maquiaveliana porque tiene como presupuesto las inevitables acometidas de la fortuna, a las que el director sólo puede responder con su *virtù* para adaptarse a las circunstancias. Por ejemplo, en esa misma película, Welles carecía de los trajes diseñados por Alexander Trauner para la escena del asesinato de Roderigo, por lo que decidió trasladar la acción a unos baños turcos y vestir a los personajes con simples toallas blancas. Pero esa inversión ha de ser rentable o compensarse con otros éxitos; algo que Hitchcock siempre comprendió. Por eso, cuando describimos la lucha de Welles con Hollywood como el choque inevitable entre el *genio* y el *sistema*, hemos de ser precavidos: el sistema tiene razones que el genio no entiende. Y viceversa.

Welles había desembarcado en Hollywood como un genuino *outsider*, seducido por un inédito contrato que incluía pleno control artístico en el seno de uno de los estudios más innovadores del sistema, la RKO, al que llegó ataviado con una larga barba *hipster* que había de servirle para caracterizar al Marlowe de *El corazón de las tinieblas*, su atrevido proyecto inicial. Atrevido, porque su propósito era filmarlo con una cámara subjetiva que representase el punto de vista de Marlowe, cuyo rostro el espectador sólo entreveía reflejado en el espejo del barco, en su camino río arriba en busca del coronel Kurtz. Tras sus indiscutibles triunfos en la radio y el teatro, donde fue tan o más innovador que en el cine, Welles nunca tuvo un solo *hit* cinematográfico: eso se paga. Es cierto que películas como los *Ambersons* o *Sed de mal* no recibieron la promoción que merecían. Pero también lo es que Welles estaba *educando* al público en un tipo de cine que ningún estudio quería arriesgarse a distribuir tal cual: pensemos en la negrura fantasmagórica que se adivina en la segunda parte de los

Ambersons, al son de la hipnótica melodía de Bernard Herrmann, o en la brutalidad subyacente a *Sed de mal*. Todo eso llegaría al *mainstream*; pero mucho más tarde. Y llegó porque Welles había abierto el camino.

Precisamente, si Welles goza hoy ampliamente de la consideración de «fundador del cine moderno», como –entre muchos otros– sostiene Román Gubern en su reeditada *Historia del cine*⁶, se debe a que fue el primero en poner en tela de juicio el principio –implícito en la política de los estudios– de que el estilo del director debe pasar desapercibido. Por el contrario, Welles afirma su autoría y la originalidad de su estilo de una manera explícita, en el marco formalizado de un sistema de estudios especialmente apto, por su naturaleza altamente serializada y codificada, para la ruptura a través de la variación. ¡Nada como la autoridad para producir rebeldías! No obstante, como sagazmente señalan Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon, Welles estaba con ello recuperando una concepción propia del cine mudo, donde el director exhibía su personalidad a través de la obra⁷. De hecho, la aventura hollywoodense de Welles cuenta con un glorioso precedente: el fichaje de Murnau por la Fox para la realización de *Amanecer* en 1927. Ya hemos mencionado también el más célebre ejemplo de mutilación artística que Hollywood haya conocido: la reducción de *Avaricia*, de Eric von Stroheim, de ocho horas a dos.

No obstante, algunos premios europeos al margen, la carrera de Welles se desarrollaba en una cierta oscuridad. *Kane* fue estrenada en plena guerra mundial y sólo llegó a Europa, junto al resto de la notable producción norteamericana de aquellos años, tras el fin de la contienda. Es entonces cuando se produce la consagración de Welles como autor, gracias a la revolución epistemológica que trajo consigo la famosa *politique des auteurs* defendida por los jóvenes críticos de *Cahiers du Cinema*, llamados a protagonizar posteriormente la Nueva Ola del cine francés. Pese a la razonable discrepancia que André Bazin, padre de la crítica francesa y autor él mismo de un perceptivo trabajo sobre Welles⁸, mantuvo con la noción del *auteurism*, terminó por imponerse la tesis de que la personalidad del director puede encontrarse en su obra y discernirse a través del ejercicio crítico, incluso en el marco del cine de estudio más o menos estandarizado. Se inaugura con ello, en términos wittgensteinianos, un formidable *juego de lenguaje* que permite no solamente apreciar el genio impar de Welles o Hitchcock, sino reconocer la personalidad de autores más claramente integrados en el sistema, como John Ford o Howard Hawks, e incluso buscarla allí donde parecía más dudosa, como sucede en el cine de serie B de Allan Dwan o Phil Karlson. Gracias a una revista francesa, los obreros de la cadena de montaje hollywoodense pasaron a ser creadores, en pie de igualdad con los poetas o los novelistas. El arte moderno por excelencia había encontrado a sus hacedores.

Ya en 1955, Jacques Rivette, crítico en *Cahiers* antes de convertirse en autor de un puñado de películas asombrosas, escribía en referencia a la generación de directores que, desde comienzos de los años cincuenta, empezaron a renovar el lenguaje hollywoodense (Mankiewicz, Dassin, Preminger):

Todos son hijos de Orson Welles, que fue el primero en atreverse a afirmar con claridad una concepción egocéntrica del director de cine [...]. Un golpe de Estado que hizo temblar los cimientos del entero edificio de la producción hollywoodense y cuyo ejemplo ya generó esta primera oleada de revolucionarios⁹.

Desde este punto de vista, es indudable que el encuentro con *Kane* sigue siendo un momento decisivo para cualquier aficionado al cine, igual que lo fue para quienes, como François Truffaut, decidieron convertirse en directores tras verla por vez primera. Y no es casualidad: es un mito con fundamento. Hablamos de un joven de veinticinco años que toma Hollywood al asalto y dirige -defectos aparte- una de las películas más innovadoras en la historia del medio, para no recuperarse jamás de un logro semejante. En sus propias palabras: «Así es como empecé: justo en la cima. Desde entonces, he conseguido llegar hasta abajo». Welles encarna así el arquetipo del artista romántico; es, con permiso de Jean Vigo y Nicholas Ray, el romántico por antonomasia del cine. ¡Siendo, como era, un barroco! Y también, como ha defendido Santos Zunzunegui, un creador melancólico para quien el inacabamiento es parte inseparable de la creación; una creación, como demuestra su pasión por el montaje, nunca definitiva¹⁰.

Para ser un romántico y un melancólico, es sorprendente la atracción que Welles experimentaba por el poder, a cuya representación cinematográfica dedicó no pocos esfuerzos. También, por cierto, fuera del cine: Welles hizo campaña con Franklin Delano Roosevelt y sintió la tentación de dedicarse a la actividad política. Aquel resultó ser otro de sus entusiasmos baldíos. Pero sobre todo eso ya hablaremos la semana que viene.

¹. Orson Welles y Peter Bogdanovich, *This is Orson Welles*, Boston, Da Capo Press, p. 262.

². Charles Higham, *The Films of Orson Welles*, Berkeley, University of California Press, 1971.

³. Pauline Kael, *Raising Kane and Other Essays*, Londres, Marion Boyars, 1996.

⁴. David Thomson, *Rosebud. The Story of Orson Welles*, Londres, Abacus, 1997.

⁵. Juan Cobos, «Orson Welles», *Dirigido por...*, núm. 12 (abril de 1974), p. 12.

⁶. Román Gubern, *Historia del cine*, Barcelona, Anagrama, 2014.

⁷. Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon, *50 años de cine norteamericano*, vol. II, 2ª ed. ampliada y corregida, Trad. de Francisco Díez del Corral, Madrid, Akal, 2006.

⁸. André Bazin, *Orson Welles*, trad. de F. Meliá, Barcelona, Paidós, 2002.

⁹. Jacques Rivette, «Notes on a Revolution», en Jim Hiller (ed.), *Cahiers du Cinema. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, Cambridge, Harvard University Press, 1985, p. 95.

¹⁰. Santos Zunzunegui, *Orson Welles*, 3ª ed., Barcelona, Cátedra, 2011, p. 20.