

cineclub universitario/aula de cine

centro de cultura contemporánea - vicerrectorado de extensión universitaria



Universidad de Granada

Programación de
octubre 2 0 1 5



**MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (VIII):
ORSON WELLES**
(en el centenario de su nacimiento)



Proyector "Marín" de 35mm (ca.1970). Cineclub Universitario

Foto: Jacar [indiscreetlens.blogspot.com] (2015).

EL CINECLUB UNIVERSITARIO se crea en 1949 con el nombre de "Cineclub de Granada". Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2015-2016 cumplimos 62 (66) años.

OCTUBRE 2015
MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (VIII): ORSON WELLES
(en el centenario de su nacimiento)

OCTOBER 2015
MASTERS OF CLASSIC CINEMA (VIII): ORSON WELLES
(100 years since his birth)

Martes 20 / Tuesday 20th • 21 h.
EL EXTRAÑO (1946)
(THE STRANGER)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 23 / Friday 23th • 21 h.
SED DE MAL (1958)
(TOUCH OF EVIL)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 27 / Tuesday 27th • 21 h.
CAMPANADAS A MEDIANOCHE (1965)
(CHIMES AT MIDNIGHT / CAMPANADAS A MEDIANOCHE)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 30 / Friday 30th • 21 h.
FRAUDE (1973)
(FAKE / QUESTION MARK / VÉRITÉS ET MENSONGES)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Todas las proyecciones en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias.
All projections at the Assembly Hall in the Science College.

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE"

Miércoles 21 octubre / 17 h.

EL CINE DE ORSON WELLES

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

Entrada libre (hasta completar aforo)



“No creo que en el futuro se me recuerde. No me importa. Me parece tan vulgar trabajar para la posteridad como trabajar por dinero. El dinero, los honores, sólo se deberían conseguir por herencia”.

“No me preocupo del público. Cuando ruedo una película, la ruedo para mí. No sé si esto está bien, pero lo digo porque es así”.

“Ser director de cine es muy importante, pero hoy la puesta en escena es un trabajo más administrativo que creador. ¿Cómo ruedo? Modifico constantemente mis películas durante el rodaje. No me hable de dirigir actores. ¡Dirigir, dirigir...! Sólo los alemanes saben dirigir a los actores. En cuanto a mí les dejo a los míos mucha libertad en el plano de la interpretación; pero al mismo tiempo soy muy preciso, por ejemplo acerca de cómo deben moverse”.

“El cine es ante todo movimiento. El único director que ha hecho películas casi estáticas, pero que yo encuentro, sin embargo, excelentes, es John Ford. Vi varias veces

***La diligencia** antes de rodar **Ciudadano Kane**. Me gusta Marcel Pagnol y Jean-Luc Godard. ¿Por qué? No lo sé; porque sí. Me encanta David Wark Griffith, al que encuentro superior a Sergei Eisenstein, aunque siento una gran admiración por este”.*

“Shakespeare fue un artista popular. Dickens fue un artista popular. Los artistas con los que siempre disfruté personalmente fueron en su mayoría artistas populares. Yo quisiera ser uno de ellos... ¡pero no lo soy!”

“¡Cuánto llegarán a quererme después de muerto!”

Orson Welles

Si creemos a algunas fuentes biográficas, Orson Welles interpretó a Dios en la “voz over” de **Don Camilo** (Julien Duvivier, 1952) para su versión americana. *Se non è vero, è ben trovato*: si algún hombre de cine merecía encarnar al sumo creador en la pantalla, ése era precisamente el director que creyó serlo. Dios o demiurgo del cine, la obra cinematográfica de Welles, no excesivamente extensa, aparece en





consecuencia como inabarcable e inagotable: además de sus películas consumadas, integra su filmografía un amplio corpus de títulos no terminados, comenzados y dejados en fase embrionaria, o rodados a medias en varios países a ambos lados del Atlántico. Fue Welles, como tanto se ha dicho, un creador megalómano y narcisista, y su carrera, pretendida por él como *larger than life*, está llena de rodajes azarosos, de “alumbra-mientos problemáticos”, de combates creativos. Luchó por ser el gran autor entre los autores, por abarcar todos los ámbitos de la creación y del espectáculo, por cerrar películas definitivas en sus diferentes registros (como haría, en igual medida, Stanley Kubrick).

George Orson Welles nace el 6 de mayo de 1915 en Kenosha, pequeña ciudad del estado de Wisconsin, en el seno de una familia problemática: padre, Richard Head Welles, empresario e inventor, con adicción al alcohol; madre, Beatrice Ives Welles, pianista, de carácter débil; hermano mayor internado en un psiquiátrico. El niño Orson muy pronto pone de manifiesto sus aptitudes creativas. Hay quien opina hoy día que si no existiera la palabra “genio” habría que inventarla para él, pero eso mismo opinaban ya sus profesores de la “Washington School” de Madison, cuando le consideraban como un segundo Mozart. En esa época no había cumplido aún los nueve años y ya era actor, director y decorador de las funciones del colegio. Todos sabían que a los dos años había aprendido a hablar como un adulto y a leer a los tres, que a los cinco había adaptado y representado a Shakespeare en un teatro de marionetas y se sabía de memoria muchas

de sus obras, que había escrito obras de teatro, novelas y hasta una enorme tesis sobre la historia universal de la tragedia: *“Como niño yo daba miedo. Era una de esas criaturas espantosas, un músico prodigio, agitando una batuta ante los instrumentistas famosos que venían a interpretar música de cámara en nuestra casa. Si se imaginan que además tocaba el piano y el violín, tenía el pelo rizado y llevaba una blusa de pintor, boina y corbata Windsor, pueden calcular el aguante que demostraban tener todos conmigo”*¹.

El temprano divorcio de sus padres, la muerte de ella en 1924 y de él en 1930, dejan a Welles huérfano en plena adolescencia y ello le permite paradójicamente dedicarse con profusión al teatro, que rápidamente pasa a ser algo más que un mero pasatiempo o una vocación temprana. Se asocia con otra persona tan ambiciosa como él, John Houseman, y crea primero, el Phoenix Theatre y, después, subvencionado por la administración Roosevelt, el Federal Theatre. En ambos grupos, Welles imprime fuertemente su personalidad en la elección de las obras y su montaje, hasta llegar a ser objeto de prohibiciones y censuras por parte del propio Gobierno². El Federal Theatre desaparece, debido a la oposición de los republicanos, y Houseman y Welles crean su propia compañía: el Mercury Theatre: *“El Mercury fue posible fundamentalmente porque yo ganaba tres mil dólares en la radio y me gastaba dos mil en el sostenimiento del teatro. Tenía, además, unos actores formidables. Y lo maravilloso del Mercury Theatre es que era un teatro en Broadway, no ‘off’ Broadway”*.

Mientras tanto, una nueva faceta de Welles había aparecido: su actividad radiofónica. Debuta a los veinte años en la NBC, en la emisión *“March of time”*, una especie de noticiario dramatizado, en la que presta su voz a personajes tan diversos como Hitler, Hoover, el Negus, Mussolini... Pasa luego a la CBS y multiplica sus éxitos radiofónicos hasta llegar a un programa titulado *“La primera persona del singular”*, donde trabajaba con todos sus compañeros y colaboradores del Mercury, y en el que presenta un buen número de famosas obras literarias y teatrales, adaptadas especialmente para la radio.

Estamos a mediados de los 30: Welles es ya un talento polifacético, capaz de combinar el teatro clásico y culto con medios populares (radio o publicidad); además de actor y director teatral, escritor ocasional e incipiente cineasta, dirige una colección didáctica de libros de teatro, ilustra publicaciones, ejerce como mago y como conferenciante... pero le falta algo.

1. Las declaraciones de Welles están extraídas de diferentes fuentes y mezcladas para este cuaderno (Juan de Dios Salas. *Cineclub Universitario/Aula de Cine.2015*).

2. La tercera película escrita y dirigida por Tim Robbins, **Abajo el telón** (*Cradle will rock*, 1999) muestra bastante bien este periodo de la carrera de Welles. Angus Macfadyen y Cary Elwes encarnan a los jóvenes Orson Welles y John Houseman. (Juan de Dios Salas. *Cineclub Universitario/Aula de Cine.2015*).

Son las ocho de la tarde del 30 de octubre de 1938. Orson Welles y sus colaboradores en la CBS presentan una adaptación de “La guerra de los mundos” de H.G.Wells³. Fue una emisión que ha pasado a la historia, pues la actualización de los acontecimientos de la novela provocó un verdadero pánico en los Estados Unidos, haciendo creer a casi dos millones de oyentes – de los nueve millones que se le calculaban al programa- que la Tierra está siendo invadida por extraterrestres: una verdadera histeria colectiva⁴.

De la noche a la mañana, Welles es catapultado a la fama en EE.UU. como uno de los grandes hombres del espectáculo y como un “gran manipulador”.

Es interesante leer hoy algunos párrafos de un comentario aparecido días después en el “New York Tribune”. Se titulaba “El señor Welles y la credulidad de las masas” y lo firmaba Dorothy Thompson. En él se expresan algunos conceptos aplicables también, con algunas variaciones, a los films que más tarde realizaría Welles:

“Aunque sin querer, el señor Welles y el teatro Mercury han hecho una de las experiencias más fascinantes e importantes de todos los tiempos. Han demostrado que unas cuantas voces afectivas, acompañadas de efectos sonoros, pueden convencer a las masas de un acontecimiento totalmente irracional y completamente fantástico hasta llegar a producir un pánico nacional. Han demostrado, con más fuerza que cualquier argumento, más allá de la duda, los terribles peligros y la enorme efectividad de la demagogia popular y teatral. Han puesto de manifiesto con brillantez y crueldad el fracaso de la educación popular. Han denunciado la increíble estupidez, falta de valor e ignorancia de millares de personas. Han mostrado lo fácil que es engañar a las masas. Han descubierto los terrores primitivos que yacen bajo la delgada superficie del llamado hombre civilizado. Han demostrado que el hombre, cuando es víctima de su propia credulidad, busca afanosamente la protección del Estado contra sus propios errores de juicio. Los periódicos tienen razón al destacar esta historia más que cualquier otro de los acontecimientos mundiales de estos días. Es la historia del siglo. Y lejos de acusar de nada al señor Welles, le deberían dar la medalla del Congreso y un premio nacional por haber aportado la contribución más asombrosa e importante a las ciencias sociales. Pues el señor Welles y su teatro han hecho más por la comprensión del hitlerismo, el mussolinismo, el stalinismo y el antisemitismo y todos los demás terrorismos de nuestros tiempos, que todas las palabras escritas acerca de estos fenómenos. Han realizado la “reductio ab absurdum” de las manías colectivas (...).

3. Treinta y seis horas antes de la emisión, se pensó en suspenderla al considerarla aburrida, pero el único guión disponible –una adaptación de “Lorna Doone” de Richard Blackmore- no convenía, por lo que la compañía, aunque a disgusto, volvió al tema de los marcianos.

4. Primero la televisión **-La noche que se estremeció América** (*The night America trembled*, Tom Donovan, 1957)- y luego el cine **-La noche que tembló América** (*The night that panicked America*, Joseph Sargent, 1975)- han recreado esa famosa emisión y sus “efectos”. Sin olvidar la divertida referencia que hace Woody Allen en su **Días de radio** (*Radio days*, 1987). (Juan de Dios Salas.Cineclub Universitario/Aula de Cine.2015).

Cuando se supo la verdad, la reacción también resultó significativa. Los engañados se pusieron furiosos... Este fue otro total fracaso de la lógica. Porque si los radioyentes lo hubieran pensado, se hubieran dado cuenta de que los mayores organizadores de histerias colectivas son hoy en día los Estados, que utilizan la radio para provocar terrores, incitar odios, inflamar a las masas, conseguir un apoyo mayoritario para su política, abolir la razón y mantenerse en el poder.

La primera conclusión resulta clara si se considera razonablemente todo lo ocurrido: nunca debe una organización política obtener un monopolio de un vehículo de propaganda. La segunda conclusión es que nuestra educación popular y universal

está fracasando en sus intentos de conseguir razonamientos lógicos, incluso entre las personas más educadas. La tercera es que la vulgarización de la ciencia ha fomentado la credulidad y creado nuevas supersticiones en vez de llevar al escepticismo y a una actitud auténticamente científica de la mente.

La cuarta es que el poder de sugestión colectiva es la fuerza mayor del momento y que el demagogo político es más poderoso que todas las fuerzas económicas”.

Como era de esperar, después de este sensacional escándalo, Hollywood le abre sus puertas. Hasta el verano de 1939, Welles no irá a la Meca del Cine; mientras tanto, continúa con sus actividades radiofónicas y se inicia en el periodismo, como editoria- lista político: es la época en que entra a formar parte del “trust de los cerebros” como sostenedor de Franklin Delano Roosevelt⁵ y del “New Deal”.

5. “Roosevelt era un hombre extraordinario. Un hombre encantador. Tenía un sentido inaudito de las relaciones humanas. Era un verdadero hombre de Estado, no un político. No le gustaba Charles De Gaulle: me lo dijo y me habló de él. Podía comprender a Josef Stalin, pero no a De Gaulle. Así, cuando se encontraron, De Gaulle insistió en que estuviera presente un intérprete, pese a que Roosevelt comprendía el francés: era el tipo de cosas que Roosevelt no soportaba. Le gustaba hablar y bromear; era un ‘monologante’. La gran cualidad de Roosevelt era la ironía. Churchill no tenía más que el ‘humour’ y no representaba nunca otro personaje que el de Churchill. Roosevelt, en cambio, podía abandonar la piel de Roosevelt. Un día me dijo: ‘Usted y yo somos los dos mejores actores del mundo; sólo que usted está mejor pagado que yo.’”





El 20 de julio de 1939, Orson Welles llega a Hollywood esperando firmar su primer contrato cinematográfico con la RKO, entonces dirigida por George Schaefer. Se rubrica el 21 de agosto: un contrato fabuloso, sesenta y tres páginas que prevén la realización de dos films en los diecisiete meses siguientes y que ofrecen a Welles la posibilidad de ser, a su elección, productor, director, guionista o actor de sus films; percibirá un 25 por ciento de los beneficios brutos de cada film y cobrará un adelanto de ciento cincuenta mil dólares al firmar el contrato. Por si fuera poco, nadie le podrá supervisar su trabajo:

“He tenido oportunidades verdaderamente únicas. Fui afortunado como pocos lo han sido. Luego me ha tocado una de las suertes más adversas de la historia del cine; pero esto es natural, porque debía pagar el haber tenido la mejor oportunidad que nadie tuvo en el cine y que fue la firma de un contrato en las condiciones más fabulosas, lo que hizo posible la realización de CIUDADANO KANE”.

Su primer film debía ser “El corazón de las tinieblas”, una versión cinematográfica de la novela breve de Joseph Conrad, ya adaptada por la CBS el 6 de noviembre del año anterior. La elección del tema es reveladora de las ambiciones del nuevo cineasta, ya que opta por empezar con una reconocida obra maestra de la literatura inglesa cuya fuerza política piensa subrayar (en clave antinazi) al realizar su film en un momento en que Estados Unidos aún espera mantener su posición aislacionista; además Welles concibe la historia como una elucidación del misterio de un hombre poderoso y legendario, *Kurtz*, anticipando así la estructura de **CIUDADANO KANE**.

Su sonado y archiconocido debut con **CIUDADANO KANE** (*Citizen Kane*, 1941) supone una revolución creativa en el cine hollywoodiense del momento y recibe una ola de críticas elogiosas, pero es tibiamente acogida -quizá a causa de su dificultad de

lectura- por el público; aun así, es merecedora de nueve candidaturas a los premios Oscar, recibiendo Herman J. Mankiewicz y el propio Welles el que condecora al mejor guión original (por cierto, el único de su carrera).

Su siguiente trabajo, **El cuarto mandamiento** (*The magnificent Ambersons*, 1942) ya sufre numerosos cortes por parte de la productora, la cual aprovecha un viaje del director a Latinoamérica para montar y mutilar el film a su antojo. Este hecho y el

nuevo revés económico provocan que Welles abandone RKO, pero inicie la que probablemente sea la etapa de mayor actividad creativa de su carrera fílmica hasta finales de la década de 1940.

En 1943 co-escribe, co-produce y codirige con Norman Foster el film noir **Estambul** (*Journey into fear*), aunque los créditos sólo lo mencionan como actor. Tres años más tarde realiza y protagoniza **EL EXTRAÑO** (*The stranger*, 1946) con el productor independiente Sam Spiegel, y en 1947 **La dama de Shanghai** (*The lady from Shanghai*), para la Columbia de Cohn y con su segunda esposa Rita Hayworth (con la que permanece casado entre 1943 y 1948) como compañera de reparto. Además, trabaja como intérprete en **Alma rebelde** (*Jane Eyre*, Robert Stevenson, 1944), **Mañana es vivir** (*Tomorrow is forever*, Irving Pichel, 1945), **Duelo al sol** (*Duel in the sun*, King Vidor, 1946, donde pone la "voz over" del narrador) y, sobre todo, **El tercer hombre** (*The third man*, Carol Reed, 1949), en la que seguramente participa también como codirector. Además, todavía dispone de tiempo y energía para seguir apoyando a Roosevelt y para llevar a cabo un activismo político que le valió en algún caso la calificación de "filocomunista".

Escarmentado por sus conflictos con los productores y por su incapacidad (nunca del todo por él reconocida) para adecuar su inabordable y poco versátil talento a la práctica industrial hollywoodiense y sus condicionantes, Welles decide entonces aunar tres





de sus grandes pasiones con objeto de recuperar una cierta libertad creadora: el teatro, la obra de Shakespeare y el cine. Primero con **Macbeth** (1948), que produce para Republic, y después -ya en Europa, en este caso en Italia- con **Otelo** (*Othello*, 1952), donde efectúa todo un ejercicio de ingeniería financiera y de perseverancia (casi cuatro años de rodaje); esfuerzo que vería recompensado por la obtención ex-aequo de la Palma de Oro en el Festival de Cannes. Su intermitente periplo europeo continúa durante 1954 con **Mr. Arkadin** (*Confidential Report*), con financiación española y franco-marroquí, que también le trae no pocos

problemas con el productor Louis Dolivet y que tendrá varias versiones (al menos siete) para su distribución internacional. Una vez más, el montaje acaba convirtiéndose en una auténtica pesadilla para el realizador, que comienza por entonces, además de proseguir su cada vez más prolifera carrera como actor -**El largo y cálido verano** (*The long hot summer*, Martin Ritt, 1958), **Impulso criminal** (*Compulsion*, Richard Fleischer, 1959)-, director teatral y novelista, a ponerse al servicio de la televisión.

Con el paréntesis estadounidense de **SED DE MAL** (*Touch of evil*) en 1958 (también manipulada por los responsables de la Universal), Welles prosigue en México con la nunca acabada **Don Quijote** (*Don Quixote*, 1959) -aunque existe la polémica versión de Jesús Franco presentada en la Exposición Universal de Sevilla, con escenas rodadas en 1972-, la multinacional **El proceso** (*Le procès*, 1962) según Kafka, la nueva aproximación al universo shakespeariano **CAMPANADAS A MEDIANOCHE** (*Chimes at midnight*, 1965) en España, y **Una historia inmortal** (*Une histoire immortelle*, 1968) en Francia; todos ellos proyectos conflictivos y plenos de avatares, antes de materializar dos obras de ensayo fílmico plenas de creatividad como **FRAUDE** (*Fake/Question mark*, 1973) y **Filming Othello** (1977), que se convierten en sendas reflexiones terminales sobre el hecho artístico y fílmico.

Welles todavía tiene tiempo de ver cómo su influencia estética y filmica aumenta entre los cineastas de las nuevas generaciones, especialmente los de la nouvelle vague francesa. En 1975, el American Film Institute le concede el premio a la carrera cinematográfica.

Fallece a consecuencia de un infarto, en su casa de Hollywood, en 1985. Se dice que murió como vivió: creando y trabajando.

Hay una secuencia en **Ed Wood** (Tim Burton, 1996) en la que se produce, en un bar, el encuentro entre el etiquetado como el peor director de la historia, el susodicho Ed Wood, y aquel considerado como el mayor genio, Orson Welles. Por un momento, Wood siente cómo puede identificarse con aquel que posee el talento excepcional del que él carece porque sufre las mismas adversidades y penalidades para lograr hacer sus obras cómo y cuándo quiere. Sirva como un ejemplo de cómo Welles se convirtió en la quintaesencia del genio o artista maldito, el hombre contra el sistema, representante del cine de autor y de la vanguardia coartado por los viles y vulgares intereses de la industria, sufriendo tanto alteraciones y cortes de montaje como problemas de financiación. Estas circunstancias contribuyeron a la mitificación de un talento único y original.

Pero no se puede (ni debe) obviar la figura del Welles, genio autodestructor. Y es que a veces se habla, con un romanticismo quizá un poco alejado de las realidades, de la "forzosa inactividad" de Orson Welles. Si la imposibilidad de rodar fue efectivamente



el drama de su carrera, cabe preguntarse en qué medida le fue realmente impuesta. Welles tuvo siempre -desde antes incluso de su llegada al cine- tendencia a lanzarse simultáneamente a proyectos múltiples, confiando en su energía excepcional, su encanto y la suerte para poderlos llevar a bien. Es evidente que su decisión, ya en 1941, de lanzarse a la aventura sudamericana de **It's all true**, dejando a su suerte una película difícil y escasamente comercial -y que por eso su autor habría debido defender sobre el terreno-, con el riesgo de que la RKO la malograra, lo que él sin duda sabía, tenía algo de gravemente irresponsable. Lo cierto es que, en lugar de esa defensa, Welles deja **El cuarto mandamiento** a merced de la distribuidora, que, tras un desastroso preview, la destrozó como es sabido. Mientras tanto Welles gastaba alegremente el dinero -el dinero de la RKO- en una producción muy problemática, ocupando frecuentemente la primera página de los periódicos por sus extravagancias.

Con el tiempo, esta tendencia iría a más. En efecto, Welles va encerrándose cada vez más, y deliberadamente, en este proceso de empezar y no terminar los films dejándolos a medias para volver después periódicamente a ellos, invocando siempre las dificultades económicas, la incompreensión de los productores y problemas materiales y jurídicos de todo tipo para justificar su incapacidad (quizá habría que hablar de su aversión) para concluirlos. Hemos estado oyendo hablar de **Don Quijote** durante treinta años, de **Deep** durante veinte y de **The Other Side of The Wind** durante casi otro tanto. Periódicamente, Welles hacía saber que uno u otro de esos films estaba "*prácticamente acabado*". Y uno se acuerda ahora de ese otro talento autodestructor, Truman Capote, dedicando sus últimos años a un 'magnum opus' que resultaría inexistente (o al menos inencontrable).

Quizá pueda establecerse una relación entre este miedo de acabar y la obsesión de la muerte presente en todas sus películas. "*Para Welles, sus propios films son cadáveres, y de ahí que no pueda soportar su vista*", ha señalado Charles Higham. En esta perspectiva, un film muere cuando concluye -acabar una obra, es darle el tiro de gracia (como cuando se remata a los caballos)-. Así pues, en un rechazo neurótico de la inevitabilidad del fin, Welles pasará los últimos veinte años de su carrera manteniendo en vida, por una especie de respiración artificial, dos o tres proyectos míticos eternamente reemprendidos. Por lo demás, ya es sintomático que, treinta años después de **El cuarto mandamiento**, pensara en rodar una continuación, con los mismos intérpretes -tentativa desesperada y evidentemente irrealizable- para retomar una obra que antaño se le había escapado.

Los biógrafos de Welles confirman la imagen de una vida dominada por el caos, pero un caos querido, o al menos estimulado, por su víctima que en este permanente torbellino parecía en su elemento, sirviéndose quizá de él como de una pantalla protectora. Un gusto por la confusión que en todo caso se refleja en toda su obra, que, en cierto sentido, constituye un esfuerzo para dar forma estética al caos. Piénsese en las

numerosas escenas -que están entre las más memorables de Welles- dominadas por la agitación, el desorden, la multiplicidad de personajes hablando todos a la vez... (...) Superabundancia y desorden son, también, dos de las grandes constantes tanto en la obra como en la vida de Orson Welles.

Y esa podría ser otra de las muchas razones por las que **CIUDADANO KANE** sigue figurando, invariablemente, en la lista de las mejores películas de la historia del cine.

Texto:

Pablo Pérez Rubio, Introducción a la primera parte del dossier "Orson Welles, Dios, demiurgo, cineasta", rev. Dirigido, junio 2010.

Alexander Zarate, "Ciudadano Kane: los trucos del mago", en dossier "Orson Welles, Dios, demiurgo, cineasta", rev. Dirigido, junio 2010.

Ricardo Díaz-Delgado, Prólogo al **Guión de 'Ciudadano Kane'**, col. Voz Imagen, serie Cine nº 11, Aymá, 1977.

Orson Welles, rev. Nuestro Cine, nº 55, 1966.

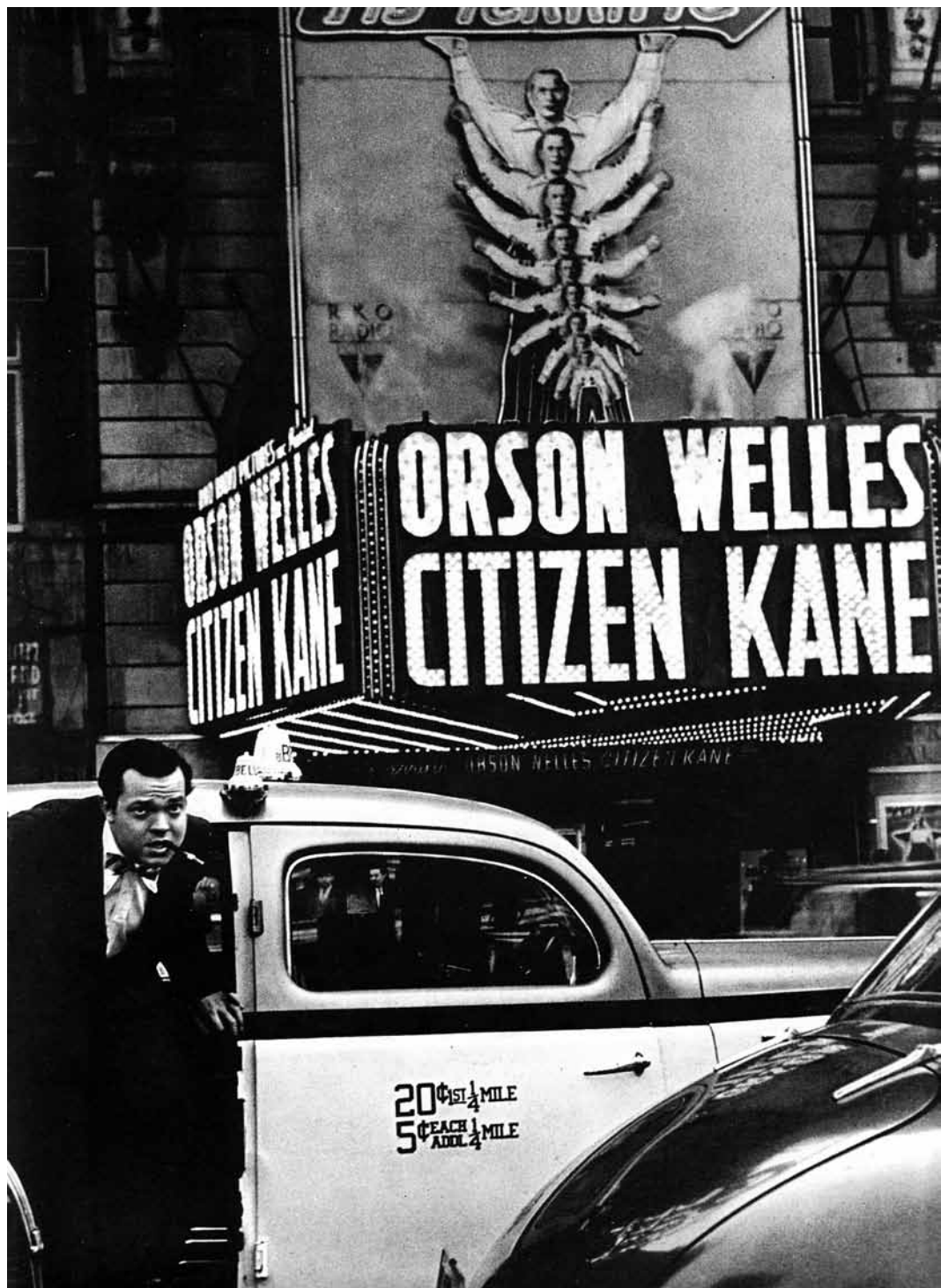
Paolo Mereghetti, **Orson Welles**, col. Grandes cineastas, Cahiers du cinéma, 2007.

Peter Bogdanovich & Orson Welles, **Ciudadano Welles**, Grijalbo, 1994.

Bertrand Tavernier & Jean-Pierre Coursodon, **50 años de cine norteamericano**, 2 vol. Akal, 1997.

Juan de Dios Salas, *Cineclub Universitario/Aula de Cine*, 2015.





CIUDADANO KANE

(1941) • EE.UU. • 119 min.

Título Orig.- Citizen Kane.

Director.- Orson Welles.

Argumento y Guión.- Herman J. Mankiewicz y Orson Welles.

Fotografía.- Gregg Toland (B/N).

Montaje.- Robert Wise.

Música.- Bernard Herrmann.

Productor.- Orson Welles y George Schaefer.

Producción.- Mercury Productions - RKO.

Intérpretes.-

Orson Welles (*Charles Foster Kane*), Joseph Cotten (*Jedediah Leland*), Everett Sloane (*Bernstein*), Dorothy Comingore (*Susan Alexander*), Ray Collins (*James Gettys*), Ruth Warrick (*Emily Monroe*), Erskine Sanford (*Herbert Carter*), George Coulouris (sr. *Thatcher*) Fortunio Bonanova (*Matiste*), William Alland (*Jerry Thompson*), Paul Stewart (*Raymond*), Agnes Moorehead (*Mary Kane*).



1 Oscar: Guión Original.

8 candidaturas: Película, Director, Actor principal (Orson Welles), Fotografía, Montaje, Música, Dirección artística (Van Nest Polglase, Darrell Silvera y Perry Ferguson) y Sonido (John Aalberg).

Película nº 3 de la filmografía de Orson Welles (de 24 como director).

Esta película se proyectó el pasado 16 de octubre de 2015, dentro del anterior ciclo del Cineclub Universitario **“Un rostro en la pantalla (III): Centenarios 1915-2015”**, si bien, por razones de unidad temática, se decidió incluir el comentario de la misma en el presente cuaderno (Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2015).

“CIUDADANO KANE fue, realmente, la primera película norteamericana moderna, la primera que parecía decir: ‘las cosas no son en verdad como se nos ha enseñado o como se nos ha hecho creer; muchas veces la vida obra exactamente así’.

Es seguro que en el año 1941, nadie en el cine norteamericano defendía la tesis de que el capitalismo y el enriquecimiento podían conducir a un empobrecimiento espiri-

tual y a la pérdida de la capacidad emocional. En su estilo la película tenía algo que era único: un sentido absolutamente cierto del sonido, la visión y el sentimiento de América combinado con un refinamiento y un intelecto mundano y aristocrático”.

Peter Bogdanovich

Tras renunciar al proyecto de debutar tras la cámara con “El corazón de las tinieblas” (que sin embargo le permitió conocer al director de fotografía Gregg Toland), Welles adapta una novela negra inglesa, “The smiler with the knife”, de Nicholas Blake, cuya protagonista finge separarse de su marido para infiltrarse en un grupúsculo clandestino de tendencia fascista que trama un golpe de Estado, pero la RKO considera que la historia es demasiado banal para un debut tan esperado, y Welles empieza a trabajar en un tema original junto al guionista Herman J. Mankiewicz. La primera versión, elaborada en su práctica totalidad por este último, está lista en marzo de 1940, pero sólo después de que Welles haya discutido con él la idea original y la estructura narrativa. Tiene como título “American”, y cuenta la ascensión y caída de un magnate



de la prensa, *Charles Foster Kane*. Contiene en germen el film que llegaría a ser, tras otras seis versiones en las que Welles trabaja con perseverancia, **CIUDADANO KANE**, y constituye el verdadero debut de Welles tras la cámara:

“Me dije, hagamos una película sobre un hombre, al que presentamos desde varios puntos de vista –la idea usada, posteriormente, en **Rashomon** [*Rashômon*, Akira Kurosawa, 1950]–. En lo que luego se transformó no resulta fundamental, pero la verdad es que esa era la base de la película. Luego vino la pregunta: ‘¿quién será ese hombre?’. Una gran figura norteamericana

—no podía ser un político, porque habría que poner el dedo en la llaga y dar con el más adecuado—. Nuestra primera idea fue Howard Hughes, pero casi en seguida pensamos en los grandes señores de la prensa. Y me dije; ‘Alguien como Hearts’. Y le mostramos desde distintos ángulos. Tuve mucha suerte de contar con Mankiewicz, porque él aportó la historia de Bernstein. Ésa casi le pertenece por completo, y lo referente a ‘Rosebud’ también es suyo. A mí, a decir verdad, no me gusta mucho, es un recurso fácil. De todas maneras es un ‘truco’. Funciona, eso sí; pero nunca tuve una confianza absoluta en ello. Sirve para unir un poco todo. Yo tenía otra cosa, pero tampoco era buena (...)

El nombre de Kane no es un juego de palabras con el de Caín, pero Mankiewicz se puso furioso cuando lo utilicé y dijo que eso era lo que la gente iba a creer. Tuvimos una gran pelea por ese motivo. El nombre original era Craig, pero yo dije que Kane me parecía mejor. Pero Mankiewicz insistía en el otro punto de vista y todo porque en el guión original figuraba una escena con un asesinato. Continuamos discutiendo. Gané yo (...)

“Me gusta pensar los títulos de las películas, ¡pero no se me da bien! Me gustaría poder contratar a alguien como Tennessee Williams o Irwin Shaw para que escribiera los títulos de mis obras. El de **CIUDADANO KANE** procede de George Schaefer, el jefe del estudio. Es un gran título. Nos reunimos durante meses tratando de encontrar un nombre para la película. Mankiewicz fue incapaz de encontrarlo y yo también. Una secretaria vino con uno que era tan malo que nunca lo olvidaré: ‘Un mar de rostros cara arriba.’”



La historia de **CIUDADANO KANE** lleva dos direcciones: por una parte, la de la reconstrucción periodística, a menudo contradictoria y voluntariamente efectista, construida a partir de un enfoque estridente e imágenes impactantes, con un montaje acelerado; y por otra, la de los encuentros con los testigos, que sigue una línea temporal precisa (a excepción del doble encuentro con *Susan*), sin que no obstante de ninguno de ellos emerja una palabra definitiva, no sobre el “misterio Rosebud”, sino al menos sobre el hombre *Kane*. Da la impresión de que, desde la propia estructura del guión, Welles pretendiera inocular en el espectador esa ambigüedad fundamental, esa imposibilidad de alcanzar una verdad, esa falta de certezas que llegará a ser la verdadera clave de bóveda de toda su carrera. *“El significado de un episodio no se encuentra en el interior, como dentro de una nuez, sino en el exterior, y envuelve el relato que lo produce como el calor engendra una bruma, a semejanza de esos halos brumosos que con frecuencia hace visibles la luz espectral de la luna.”* La frase pertenece a “El corazón de las tinieblas”, pero Welles la hace suya durante toda su vida porque describe perfectamente la extraordinaria intuición a partir de la que construye todas sus obras: el carácter ilusorio de las imágenes, la no inmediatez de su desciframiento, la dificultad de hallar una verdad no contradictoria, la complejidad y ambigüedad de la mirada. Por esta



razón, Welles no podía detenerse en la mera estructura narrativa del film. Su revolución abarcaría la totalidad del cine, al relacionar forma y contenido, historia e imágenes.

El rodaje de **CIUDADANO KANE** comienza el 30 de julio de 1940 y termina el 23 de octubre, tres meses destinados a alterar profundamente la historia del cine. Trabajando en estrecho contacto con el director de fotografía Gregg Toland y el escenógrafo Perry Ferguson, Welles intenta traducir en imágenes lo que ha consignado por escrito. Lo hace de dos maneras: incrementando sensiblemente la profundidad de campo de la imagen y destruyendo la centralidad de la perspectiva. De este modo rompe conscientemente con la tradición hollywoodiense, cuestionando el principio, tácitamente admitido en la época, según el cual el estilo debe desaparecer ante la historia que hay que contar, o como mucho adecuarse a ella. Por el contrario, en **CIUDADANO KANE**, las elecciones estilísticas se convierten a su vez en elementos fundamentales para comprender el sentido del film, contribuyendo a contar de otro modo la historia de *Charles Foster Kane*:

“Tuve la fortuna de contar con Gregg Toland, que es el mejor director de fotografía que ha existido nunca, y la fortuna de un reparto de actores que jamás habían trabajado en el cine; ni uno de ellos se había encontrado nunca delante de una cámara. Nunca habría po-





dido hacer la película con viejos actores de cine, porque me habrían objetado en seguida, '¿qué cree que estamos haciendo?'. Y mi condición de recién llegado les habría puesto en guardia, arruinando la película. Sólo fue posible porque yo tenía mi propia familia, por así decirlo. Había tomado a Gregg Toland como operador porque había solicitado trabajar conmigo: 'Quiero que me des trabajo en una de tus películas'. Le pregunté la razón y me contestó: 'Porque nunca ha hecho usted cine'. Durante los primeros diez días de rodaje arreglé yo mismo las luces; creía que el director debía hacerlo todo, incluso eso. Gregg Toland no decía nada y discretamente arreglaba un poco las cosas a mis espaldas. Al fin, alguien me avisó y le pedí toda clase de disculpas. Toland, que ha sido no sólo el mejor operador de todos los tiempos, sino también el más rápido que he conocido -ponía las luces a una velocidad de relámpago-, me dijo: 'Ha sido muy interesante ver cómo disponía las luces una persona que nunca lo había hecho. Lo ha dispuesto todo de manera lógica, de acuerdo con sus ideas sobre el film' (...).

Las innovaciones técnicas de la película fueron debidas a mi ignorancia. Si esta palabra no les parece apropiada, la pueden sustituir por inocencia. Me dije que eso era lo que la cámara, de forma natural, debiera ser capaz de captar realmente. Cuando fuimos a rodar el primer plano del film dije: 'Hagamos esto', y Gregg Toland me dijo que era imposible. Entonces yo volví a la carga: 'Vamos a intentarlo a ver qué pasa'. ¿Por qué no? Tuvimos que fabricar ciertas lentes especiales para conseguir lo que queríamos. Los decorados con

techo también fueron idea mía. Antes de **CIUDADANO KANE** habían aparecido en el cine un par de techos, pero por razones excepcionales. A Gregg Toland le agradó mucho y le divertía. Hubo que construirlos de una materia muy ligera, porque el micrófono se movía por encima de ellos. Eran de una especie de tela y los diálogos se grababan a través de ella. Éste fue uno de los puntos más dificultosos. Para la cámara, no. Cuanto mayores eran los problemas planteados, más disfrutaba Toland”.

La profundidad de campo que buscaban Welles y Toland sirve para brindar al espectador una mayor porción de espacio claramente visible y, por consiguiente, una selección más amplia de acciones y objetos contenidos en el mismo plano. Hasta entonces (e incluso después) la imagen proyectada en pantalla tendía a destacar a la persona u objeto sobre el que el cineasta quería llamar la atención, dejando desenfocado cuanto hubiera alrededor. Por el contrario, Welles quiere trabajar con diferentes planos espaciales. Por ello Toland decide utilizar principalmente objetivos de muy corta distancia focal (los Cooke de 24 mm.), que capturan más luz y permiten obtener imágenes definidas desde 55 centímetros hasta el infinito para un enfoque a 1,20 metros del objetivo. El uso de una película especialmente sensible a la luz, la Eastman Kodak





super XX (cuatro veces más sensible que las películas habitualmente utilizadas) y el empleo de lámparas en arco, mucho más potentes que las de tungsteno, que producen una luz muy suave, acentúan sustancialmente la profundidad de la imagen:

“En la vida uno ve todo enfocado al mismo tiempo, ¿por qué no hacerlo así en las películas? El sistema de la cámara enfocada en profundidad incrementa la ambigüedad de una película, porque el director no hace su elección sino que deja que sean los espectadores los que elijan a quién o qué quieren mirar en el encuadre: es dar la oportunidad a la audiencia”.

Esta revolución de la luz implica otros cambios, porque el uso del gran angular, como los objetivos de 24 mm., alarga la imagen vertical y horizontalmente, lo que obliga al cineasta a preocuparse también por el techo. De ahí una concepción completamente nueva de los espacios escénicos y los emplazamientos de la cámara, con la posibilidad que se ofrece a Welles de utilizar los techos, no sólo para ocultar un mayor número de micrófonos (y obtener así una textura sonora insólita), sino también para acentuar la fuerza dramática de escenas aisladas en la medida en que la presencia del techo acaba por “aplastar” y “apresar” a los personajes, aumentando la sensación de un nuevo espacio cercado alrededor de los diferentes actores:

“Las películas cuentan mentiras. En primer lugar tratan de hacer ver que no existe una cuarta pared –como en el teatro-, que tiene que existir y ser mostrada porque la cámara está presente. Pero se quiere simular que no existe techo, una terrible mentira. Difícilmente se puede entrar en una habitación sin ver su techo y yo creo que la cámara debe mostrar lo que los ojos ven normalmente cuando se mira algo (...) Utilicé mucho el contrapicado porque quedé fascinado por su resultado y el aspecto de la toma (...) En la escena de Kane y Leland, después de que Kane pierda las elecciones... allí estaba el gigante caído. Creo que eso bastaba para que la cámara estuviera muy baja. Tuvimos que cavar un agujero y lo hicieron en el suelo de cemento para que pudiéramos bajar tanto”.

Esta nueva profundidad de campo no debe sin embargo interpretarse como la búsqueda de mayor realismo o como la posibilidad de adaptar el objetivo de la cámara al ojo humano, que examina siempre el espacio circundante. Más bien pasa a ser el instrumento necesario para construir, en el interior del plano, una nueva manera de leer los espacios creando un sistema articulado de referentes espaciales capaces de dar vida a una nueva “forma simbólica” con la que subvertir las reglas aceptadas hasta ese momento. Lo vemos al principio de **CIUDADANO KANE**, cuando el narrador (interpretado por Welles), al relatar la llegada al castillo de Xanadu y a continuación el descubrimiento de la muerte de *Kane*, enseguida pone en guardia al espectador, ofreciéndole una demostración evidente de la nueva “forma” de su cine.

En la primera escena, la continuidad del travelling que nos hace pasar por encima de la valla y las rejas del recinto parece desarrollarse en un espacio coherente. Pero en la escena siguiente, el plano fijo y la presencia constante, en el mismo lugar de la pantalla (arriba a la derecha), de una luz en el interior de la forma oscura del castillo, establecen un contraste con la parte izquierda del plano, donde, gracias a una serie de armoniosos fundidos, se suceden monos encerrados en una jaula, dos góndolas, un puente levadizo y un campo de golf. Al destruir la coherencia de la imagen (si la luz en el castillo permanece en el mismo lugar, el resto del plano debería ser idéntico), Welles también destruye la unidad del centro visual, reivindicando para sí, y para el espectador, una libertad total en la organización de los diferentes elementos que constituyen el plano, y construyendo el espacio según una lógica subjetiva. En las tres escenas siguientes, cuando el espectador pasa del exterior al interior de la habitación donde *Kane* se está muriendo, la representación del espacio cinematográfico pierde todo supuesto de coherencia al modificar el punto de vista aunque las estructuras arquitectónicas que enmarcan la ventana sigan idénticas y fijas (los elementos ornamentales de estilo gótico a la izquierda del fotograma). En pocos segundos Welles destruye los esfuerzos realizados por Hollywood en los diez años anteriores para construir en el imaginario del espectador una imagen coherente del espacio. **CIUDADANO KANE** demuestra la inexistencia de un centro visual único y que el espacio representado en la pantalla puede percibirse como un volumen tridimensional, a fin de recuperar lo que crea distancia entre el observador y las cosas.

Es precisamente esta destrucción consciente de una concepción rígidamente perspectivista del espacio figurativo (típico del cine clásico hollywoodiense, en el que lo desenfocado contribuye a “encuadrar” aquello que examina la cámara) lo que puede proporcionarnos el sentido profundo de las opciones estilísticas de **CIUDADANO KANE** y tiene como efecto lograr que el espectador no esté seguro de lo que ve. La gramática visual de Welles es una invitación a la incertidumbre tras años de un cine en el que todo contribuye a crear certezas y seguridades en el espectador, un “*vértigo* semejante al que se experimenta al ver el propio nombre sin reconocer las letras, como si

formaran parte de un alfabeto que no hemos aprendido”, según la fórmula de Welles al describir la introducción de “El corazón de las tinieblas”. Y del mismo modo, en todo el film (y en los siguientes), Welles construye alrededor del personaje central una multiplicación de reflejos, de perspectivas, de relaciones que se confunden. El mundo conocido desaparece. O más exactamente, aparece bajo un continuo disfraz, y parece tanto o más extraño en la medida en que se trata del mismo mundo. Así, Welles elabora, con su propia escritura cinematográfica, un lenguaje coherente en el que la profundidad de campo, el montaje y el encuadre destruyen toda continuidad realista.

Cuando Welles inicia el montaje, a finales de octubre de 1940, ayudado por Robert Wise y Mark Robson, se presenta un gran inconveniente: Louella Parson, corresponsal en Hollywood de muchas publicaciones del magnate de la prensa americana William Randolph Hearts (“conservador, germanófilo, aislacionista, antifrancés”, según Sartre), advierte que la película está inspirada directamente en la vida del millonario, y éste intenta, por todos los medios a su alcance, prohibir el estreno del film:

“Realmente Hearts no intervino, fueron otros los que lo hicieron en su nombre. Todo comenzó mal porque Louella Parsons estuvo en el plató y escribió un maravilloso artículo sobre la encantadora película que yo estaba haciendo. Y fue Hedda Hopper, su vieja enemiga, quien hizo saltar la alarma. Después de eso fueron los hombres de Hearst los que vinieron por mí (...) La historia de Hearts es muy diferente a la de Kane. Y el propio Hearts –como hombre, quiero decir–, era muy distinto a Kane (...) La tendencia de Kane a adquirir todo tipo de posesiones sí procede directamente de Hearts: se pasó su vida entera pagando al contado objetos que nunca llegó a mirar. El tipo de mente de la urraca (...)

*Me encontré a solas con Hearts en un ascensor del hotel Fairmont, en la noche del estreno de **CIUDADANO KANE** en San Francisco. Él y mi padre fueron buenos amigos, así que me presenté a mí mismo y le pregunté si le gustaría asistir al estreno de la película. No me respondió y estaba a punto de bajarse en un piso. Insistí: ‘Charles Foster Kane hubiera aceptado’. No hubo réplica...Y Kane me la hubiera dado. Ése era su estilo.”*

No lo consigue, y el 9 de abril de 1941 se estrena simultáneamente en Nueva York y en Los Ángeles:

*“Hubo un pase en pantalla de la película para Joe Breen, que en aquel entonces era el jefe de la censura, y quien debía decidir si el negativo debía ser quemado o no. Había una gran presión de todos los otros estudios para que lo fuera, por la influencia de los hombres de Hearts. Todo el mundo me decía: ‘No crees problemas, quémalos. ¿A quién le importa? Deja que se hagan cargo de sus pérdidas’. Yo cogí un rosario, lo puse en mi bolsillo y cuando terminó el pase de la película para Breen, un buen católico irlandés, me puse de pie, y como sin querer dejé caer al suelo mi rosario y dije: ‘Oh, perdóneme’. Recogí el rosario y volví a ponerlo en mi bolsillo. Si yo no hubiera hecho eso ya no habría **CIUDADANO KANE**”.*

La acogida de la crítica fue entusiasta, pero no la del público, que fue más reservada. A pesar del escándalo y de la publicidad suscitada, el balance es un fracaso para la RKO.

Texto:

Paolo Mereghetti, Orson Welles, col. Grandes cineastas, Cahiers du cinéma, 2007.

Peter Bogdanovich & Orson Welles, Ciudadano Welles, Grijalbo, 1994.

*Ricardo Díaz-Delgado, Prólogo al Guión de 'Ciudadano Kane',
col. Voz Imagen, serie Cine nº 11, Aymá, 1977.*

Juan de Dios Salas, Cineclub Universitario/Aula de Cine, 2015.

CIUDADANO KANE significó una forma nueva y moderna de la narración cinematográfica y una estimación y aprovechamiento de los medios expresivos, algo inusitado para su época. Hasta entonces el lenguaje tradicional estaba al servicio del espectador medio y éste, pasivamente, dejaba llevar su atención en una dirección obligada, carente de estímulos para hacerle abandonar esa actitud pasiva, y que siempre estaba en función de su capacidad receptiva. Welles se propuso en primer lugar conseguir que el espectador participase activamente en el film; que no se sentara cómodamente en la butaca dispuesto a recibir todo lo que se había creado para él; hacerle trabajar, seleccionar, formar él mismo "su" película.

Por ello, la estructura de **CIUDADANO KANE** se presenta en piezas, como las de un rompecabezas, en la que el célebre "Rosebud" es sólo una parte, pero no la más importante. Se vale de un guión sintético, en el que intenta decir el mayor número de cosas



en el tiempo más corto, y busca para ello soluciones técnicas, ya usadas en otros films, pero no con la importancia y el fin que él les da en este caso.

En el guión intenta mezclar el estudio del carácter y la personalidad de un hombre público con una apología y crítica del capitalismo, de la civilización basada en el dinero, pero de una forma múltiple, como de reportaje. Intenta ser objetivo, pero es evidente que adolece de la profundidad de pensamiento capaz de lograr un efecto desmitificador en la mentalidad del espectador medio.

La encuesta periodística para descubrir la personalidad de *Kane*, los varios y diferentes aspectos y puntos de vista que se nos muestran de su vida y de sus relaciones con los demás, en un intento dialéctico, no llegan a superar una visión un tanto lineal y primaria. "Rosebud", la última pieza del rompecabezas, llave pseudo-psicoanalítica ("Freud al alcance de todos", como dice el propio Welles), añoranza de una infancia perdida, es más bien una solución de melodrama vulgar, que sólo nos sirve para llegar a algo muy querido e importante en Welles: el individualismo. El individuo, *Kane*, no logra integrarse en la sociedad, en una sociedad "sui generis" que Welles nos presenta con una concepción bastante ingenua, idealista y esquemática. El individualismo es la base de la moral del film.



El contenido de su obra, sus elementales planteamientos éticos, no logran igualar a la importancia de la forma, que termina imponiéndose y adueñándose de **CIUDADANO KANE**. Aquí es donde se encuentra el Welles innovador que llega perfectamente, y con todo su valor, al espectador de hoy. También la forma tenía, desde el principio, la misión concreta de meter al espectador en la realidad de la trama. Y con la inapreciable ayuda de Gregg Toland, introdujo el uso de grandes objetivos angulares, para obtener una ampliación del campo visual, que llegaba a ser similar a la visión ocular. Esta visión la complementó con una profundidad de campo sonora (en el que se valió de sus experiencias radiofónicas), y una composición espacial, de este campo visual, de forma muy similar a la composición perspectiva del escenario teatral. De esta manera colocaba al espectador en el centro de la acción y éste podía acudir a diferentes puntos de interés, que producían diferentes interpretaciones de lo expuesto en la escena. Este plano-secuencia le sirve a Welles para hacer resaltar la importancia de determinados hechos o circunstancias, de la interdependencia entre los personajes. La visita de *Thatcher* a casa de los *Kane*, la lección de *Susan* y su intento de envenenamiento, son claros ejemplos del valor de esta innovación.

Además está el empleo de la luz, como complemento importantísimo para crear y destacar valores, en forma parecida a como fue usada en todo el cine expresionista. Está también la importancia dada al decorado y a los objetos como elementos creadores de ambiente, capaces de describir y descubrir al personaje. En Welles el decorado es un elemento tan primordial como el montaje.

En el montaje, Welles, concreta aún más su estilo narrativo. Él mismo lo reconoce afirmando que la única puesta en escena de importancia se realiza en el montaje y que lo esencial es la duración de cada imagen y lo que sigue a cada imagen, que toda la elocuencia del cine se fabrica en la sala de montaje. Es un montaje corto, un montaje "choque", basado en la violencia del ritmo de las imágenes. Welles usa, de forma magistral, los fundidos, los encadenados, las sobrepresiones. Son procedimientos tan viejos como el cine, pero que en **CIUDADANO KANE** tienen una mayor razón de ser y están en función de la narración. Es un montaje metafórico y abstracto que, intentando concretar, generaliza. Las imágenes se desbordan ante el espectador. Éste es el secreto de su éxito.

Texto:

Ricardo Díaz-Delgado, Prólogo al **Guión de 'Ciudadano Kane'**,
col. Voz Imagen, serie Cine n° 11, Aymá, 1977.

Parece que apenas hay disensiones a la hora de considerar **CIUDADANO KANE**, sin duda una de las películas más citadas y analizadas de la historia, como una des-

lumbrante obra maestra, hoy en día todo un glorioso icono no sólo de la fecundidad y riqueza del cine americano de la época, sino también de la supremacía del creador, del autor, sobre las restricciones del sistema de estudios hollywoodiense: el inicio de la leyenda, en fin, de un Orson Welles rebelde, inconformista, eternamente enfrentado a las altas instancias del negocio cinematográfico, lo que con el tiempo le llevaría a la marginación y el exilio, a su definitiva exaltación como cineasta maldito por excelencia, como pionero de la modernidad. Pero la “opera prima” de Welles, que realizó con sólo 25 años de edad y tras una fulgurante carrera en la radio y el teatro, puede contemplarse también, y de hecho algunos lo hacen ya desde hace tiempo, como la otra cara de esta misma moneda, cuestionarse como un simple fuego de artificio tan calculado como mecánico, una apabullante demostración de poderío cinematográfico por parte de un “enfant terrible” que sólo quería asegurarse un puesto en la industria, vano afán luego olvidado en favor de empresas menos ambiciosas pero más sinceras, de **El cuarto mandamiento** (1942) a **Sed de mal** (1957), pasando por **La dama de Shanghai** (1948), por no salir del ámbito de Hollywood.

Y no es de extrañar el equívoco, pues todos y cada uno de los elementos que integran **CIUDADANO KANE** parecen permitir e incluso fomentar esa doble interpretación. El despliegue formal, por ejemplo, es impresionante, ofrece una atrevida utilización del lenguaje clásico que puede llegar a sembrar la duda acerca de si se trata de un simple, vistoso catálogo de trucos visuales o de una opción fruto de la verdadera necesidad: majestuosas grúas que atraviesan espacios en apariencia inviolables, contrapicados inauditos, inquebrantables por la profundidad de campo, y una estructura dispersa y fragmentada llena de feroces elipsis, vertiginosos flashback, velocísimos resúmenes –“La idea para la escena del famoso desayuno entre Kane y su primera esposa, varios años de deterioro de su matrimonio relatados en una conversación mientras desayunan, está robada de ‘Cena de Navidad’ de Thornton Wilder. Es una pieza teatral en un acto, que consiste en una cena de Navidad que nos lleva a conocer algo así como unos sesenta años de vida familiar. Todos están sentados alrededor de la mesa mientras comen y van envejeciendo haciendo aparecer en escena carritos para bebés, ataúdes y todas esas cosas. La idea de la obra es que los actores no dejaran la mesa mientras la vida continuaba. Yo hice la escena del desayuno creyendo que la había inventado –no figuraba así en el guión original, donde eran varias escenas con transición entre ellas–: mi idea fue rodarlas como una escena de desayuno continua, sin romper su unidad, sólo avanzando en el tiempo. Y cuando ya casi la había terminado me di cuenta de que inconscientemente se la había robado a mi amigo Thornton. Así que lo llamé y lo admití. Le agradó (...).”–, desconcertantes cambios de punto de vista y endiabladas mezclas de materiales, en apariencia incompatibles –“Había muchas tomas trucadas...los platós eran una gran farsa, cuajada de miniaturas colgantes, tomas a través de cristal...”–, cuyo emblema principal sería el noticiario situado al inicio del film, tras la misteriosa escena de la muerte de Kane –“El noticiario fue

algo expositivo...Para decir más cosas sobre el personaje de lo que hubiera podido decirse por otros medios (...) La idea de la cámara oculta se me ocurrió a partir de una escena que hice en 'March of time', en la cual un gran magnate anciano es empujado por su rosaleta, el último día de su vida, para pasear entre rosas y hablar de ellas. Eso fue un programa de radio pero conservé la idea (...) En Italia cuando se estrenó la película y salió la secuencia del noticiario, todo el mundo se levantó y comenzó a silbar y a abuchear porque 'la calidad de la imagen era muy mala'. No comprendieron mi intención (...)

Y todo eso, ¿al servicio de qué?

Pues de una historia no menos épatante, aunque igualmente apasionante: la vida de *Charles Foster Kane*, imaginario magnate de la prensa estadounidense, apenas disimulado como contrafigura cinematográfica del multimillonario William Randolph Hearst, hasta el punto que este último intentó prohibir la difusión del film. De este modo, la ambición, la sed de poder, el individualismo a ultranza, el carácter depredador del capitalismo, todos los mitos del "american way of life" se reúnen en el film para ser objeto de un implacable análisis que culmina en el consabido motivo de la soledad del poderoso y la vanidad de las cosas mundanas en el momento de su muerte, y en una pirueta quizás innecesariamente freudiana: lo único que añora *Kane* es el trineo con el que solía jugar cuando era niño, antes de iniciar su irresistible ascensión.

Pues bien, la película, vista así, quizá no parecería otra cosa que la privilegiada heredera de ciertos experimentos que empezaban a hacer su aparición en el Hollywood de la época -pongamos por caso los hallazgos visuales que Gregg Toland, el director de fotografía, había ya ensayado con John Ford o William Wyler-, utilizados aquí como sólida base de un poderoso discurso "antiestablishment". No obstante, y definitivamente, no se trata de eso. **CIUDADANO KANE** no es una obra maestra por la novedad de su pirotecnia visual, ni mucho menos por su virulencia crítica. En cuanto a esta última, pongamos por caso, la figura de *Kane* es objeto de una mirada ambigua que lo contempla a la vez como déspota y como perdedor, como verdugo y como víctima, la típica dualidad entre el bien y el mal que Welles matizaría de manera desgarradora en sus películas posteriores. Y en lo que se refiere a la exuberancia formal, la caótica construcción del film, su concepción en forma de puzzle, constituiría más bien el reflejo de un protagonista escindido, una ruptura radical, tanto narrativa como temáticamente, respecto al clasicismo de los años treinta. La verdadera representatividad de **CIUDADANO KANE**, pues, estriba en que Welles estaba mirando de frente a los nuevos tiempos: el abrupto final de la crisis económica, los inicios de la guerra mundial, el cambio que todo ello supuso en la mentalidad yanqui... Y su dualismo esencial, esa constante fluctuación entre la genialidad y la prestidigitación, entre lo realmente necesario y lo prescindible, acabaría de erigir la metáfora perfecta de su discurso: en el Hollywood postclásico, tanto la vida como el cine estaban ya condenados a una

existencia fundada en el artificio, siempre suspendida en el vacío. Igual que *Charles Foster Kane*. E igual que la película de Welles, el primer ejemplo realmente acabado de un barroco cinematográfico con verdadera conciencia de serlo, es decir, con insólita vocación exhibicionista.

Texto:

*Carlos Losilla, "Ciudadano Kane", en sección "Sunset Boulevard",
rev. Dirigido, noviembre 1997.*

Peter Bogdanovich & Orson Welles, Ciudadano Welles, Grijalbo, 1994.

Juan de Dios Salas, Cineclub Universitario/Aula de Cine, 2015.

(...) En **CIUDADANO KANE**, nadie duda de que "Rosebud" es el condicionante de la estructura, el hecho inductor, el principio de todas las cosas -sobre todo en el cine welliesiano-, el secreto oculto, el enigma que se esclarece sólo en la toma final, y



la aparición de la palabra está integrada en una virtuosa secuencia de encañados, angulaciones y distancias focales con las que Welles quiso decir a los responsables de la RKO, a Hollywood en general y al público que quisiera ver su película tras la guerra radiofónica de los mundos, que el clasicismo pudiera haber terminado, en 1940.

Pero dinamitar las estructuras del relato, las maneras de contar, no presupone apuntalar la arquitectura de la película sobre un error de bulto. Todo el mundo se lanza a la caza de "Rosebud", que por supuesto no es más que el detonante de los acontecimientos narrados, el sueño

quimérico, pero ¿quién diablos oye la última palabra de *Charles Foster Kane* antes de morir? La enfermera entra después, y la gruesa puerta impide cualquier atenuante en defensa de Welles y sus guionistas. Nadie más mora en Xanadu. **CIUDADANO KANE** está montada sobre una equivocación, o una omisión deliberada (pero sin fundamento), o un detalle sin importancia porque el genio del autor debía estar por encima de cualquier regla escrita. Las reglas están para cuestionarlas, pero esa no, porque **CIUDADANO KANE** rememora los avatares de su figura central a partir de la investigación sobre una palabra que sólo oyen los espectadores, y estos no participan en la investigación. ¿O quizá Welles quería romper las barreras de la teórica lógica narrativa estableciendo un diálogo directo con el público? Ciertamente Ford y Ozu se saltaron *raccords*, pero estos no eran fundamentales en la “renovadora” estructura de una película. La renovación llegó a través de un error que en otro contexto, con otro cineasta, sería completamente cuestionable. Pasan las páginas de muchas vidas y **CIUDADANO KANE** sigue estando arriba del todo, sin purgar error alguno, perfecta en sus imperfecciones. La mítica antes que la lógica.

Texto:

Quim Casas, “Ciudadano Kane: ¿Quién diablos oyó *Rosebud*”, en sección “La secuencia”, rev. Dirigido, marzo 2006.

PETER BODGANOVICH: ¿Has apreciado alguna influencia de **CIUDADANO KANE** sobre otras películas de Hollywood?

ORSON WELLES: *Es inconfundible. Todo el mundo comenzó a tener grandes objetos en primer plano, techos y todo ese tipo de composiciones. Hasta entonces muy poca gente utilizaba lentes de gran angular excepto para filmar las escenas multitudinarias.*

PB: ¿Pero tu influencia no causó efecto en el terreno de la construcción argumental?

OW: *No, las cosas que yo más valoraba no parecieron causar mucho efecto en nadie. Pero todo el mundo comenzó de inmediato a hacer las cosas más obvias en el campo de lo visual.*

PB: Una cita de Andrew Sarris: “**CIUDADANO KANE** sigue siendo la obra norteamericana que ha influenciado el cine más profundamente que ningún otro film norteamericano desde **El nacimiento de una nación**”.

OW: *Yo no creo que eso sea cierto. **El nacimiento de una nación** [The birth of a nation, David Wark Griffith, 1915] trajo auténticas innovaciones -el primer plano, las tomas en movimiento, todo-; en esa película estaba todo el lenguaje del cine al completo. Y la gente podía entenderlo de un modo sencillo y directo. Yo creo que **CIUDADANO KANE** ha dejado su huella en más películas en los últimos años de lo que hizo anteriormente. En los primeros días todo lo que sus seguidores hicieron fue poner algunos techos sobre los escenarios y algunos*



focos profundos. La influencia de **CIUDADANO KANE** cambió las estructuras de las escenas, lo que no significa gran cosa. El empleo del tiempo y todo lo demás no comenzó a emplearse hasta hace muy poco. Y esa relación no es directa. Yo no soy un hombre partidario de las innovaciones y no obstante, se supone que soy un innovador. He tenido que recibir con tranquilidad algunos aplausos por cosas que no he inventado. Inventé algunas cosas, pero mis mayores inventos fueron en la radio y en el teatro. Mucho más que en las películas. Por ejemplo, nadie sabe que yo inventé el uso de la narración en la radio.

PB: Sí.

OW: También soy yo el hombre que quitó las gelatinas en las luces del teatro.

PB: ¿Para convertirlas en luz blanca?

OW: Sí, luz blanca. Ésa es la base de toda iluminación. Aquí están algunas de las cosas que yo sé que he hecho. En el cine, sin embargo, yo creía haber hecho muchas cosas y después resultó que ya habían sido hechas con anterioridad... Este es un buen argumento en favor de mi punto de vista de que los directores deben ver muchas películas.

PB: El parecido más notable entre los dos films es que **El nacimiento de una nación** compendia todas las técnicas que se dieron antes en el cine mudo. Lo llevó todo a la cumbre. Y **CIUDADANO KANE** también hizo lo mismo para el cine sonoro.

OW: Sí, hasta cierto punto compendió muchas cosas. Pero no son los avances técnicos lo que yo creo importante en **CIUDADANO KANE**, sino el uso del tiempo y la forma como las personas son manejadas..., esas cosas.

PB: Desde el punto de vista técnico lo más importante en **CIUDADANO KANE** es el uso de la banda sonora.

OW: Sí, y sin embargo nadie siguió el ejemplo. No sabían cómo hacerla. Se trata de un truco especial que no ha influenciado a nadie. Podían haber aprendido a hacerla pero no

lo aprendieron. No se puede decir simplemente: 'Hagamos esa superposición'. Pero puede ser aprendido con facilidad. En las películas, creo, nadie le pregunta nada a nadie. En los grandes días de la pintura, los que querían ser pintores se iban a los talleres y observaban cómo el maestro movía el pincel y adquiría su toque especial. Pero ahora, todo el mundo ve una película y dice: 'Eso lo puedo hacer yo'. Realmente nadie quiere aprender sobre una base teórica (...).

Peter Bogdanovich & Orson Welles, Ciudadano Welles, Grijalbo, 1994.

Una recomendación final: tras haber visto la película y leer la anterior selección de textos, ver la producción que la cadena HBO realizó para televisión en 1999, **RKO 281**, dirigida por Benjamin Ross, escrita por John Logan y protagonizada por Liev Schreiber (Orson Welles), John Malkovich (*Herman Mankiewicz*), Roy Scheider (*George Schaefer*), Liam Cunningham (*Gregg Toland*) o James Cromwell (*W.R. Hearst*), entre otros. Si como obra cinematográfica es bastante mediocre o, si se prefiere, simplemente pasable, como 'puesta en imágenes' de muchos de los acontecimientos citados en los anteriores textos, resulta un trabajo didáctico e interesante. *Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2015.*





Martes 20 • 21 h.

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

EL EXTRAÑO (1946) EE.UU. 95 min.

Título Orig.- The stranger. **Director.-** Orson Welles. **Argumento.-** Víctor Trivas y Decla Dunning. **Guión.-** Anthony Veiller (y John Huston & Orson Welles). **Fotografía.-** Russell Metty (B/N). **Montaje.-** Ernest Nims. **Música.-** Bronislau Kaper. **Productor.-** Sam Spiegel (como "S.P. Eagle"). **Producción.-** Haig Corporation International Pictures para RKO. **Intérpretes.-** Orson Welles (*Franz Kindler/Charles Rankin*), Edward G. Robinson (*inspector Wilson*), Loretta Young (*Mary Longstreet*), Billy House (*sr. Potter*), Richard Long (*Noah Longstreet*), Konstantin Shayne (*Konrad Meinike*), Philip Merivale (*juez Alan Longstreet*), Byron Keith (*dr. Lawrence*) Martha Wentworth (*Sarah*). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



1 candidatura a los Oscars: Guión Original.

Película nº 7 de la filmografía de Orson Welles (de 24 como director)

Música de sala:

Los niños del Brasil (*The boys from Brazil*, 1978) de Franklin J. Schaffner

Banda sonora original de **Jerry Goldsmith**

Tras todas las tribulaciones sufridas tanto en Hollywood -con **El cuarto mandamiento** y **Estambul**- como fuera de él -con el rodaje en Brasil de **It's all true**-, Welles se encuentra en la situación de tener que reconquistar su credibilidad productiva -más que su creatividad artística-, que el final de la experiencia con la RKO ha puesto duramente a prueba.

Hollywood no le cierra la puerta en las narices pero le pide que no sueñe con ser director o productor y concentre todos sus esfuerzos en su carrera como actor. Por supuesto, no faltan compromisos profesionales, entre ellos su trabajo en la radio para

la CBS, su actividad periodística y como conferenciante, su compromiso político para apoyar el esfuerzo de la guerra, la grabación de discos para Decca (lectura de textos célebres, desde pasajes de la Biblia a discursos de Pericles) y su nuevo amor, Rita Hayworth. Finalmente acepta limitarse a la interpretación: encarna a *Edward Rochester* junto a Joan Fontaine en **Alma rebelde** (*Jane Eyre*, 1944), de Robert Stevenson, y a continuación a *John MacDonald Kessler* junto a Claudette Colbert en **Mañana es vivir** (*Tomorrow is forever*, 1945), de Irving Pichel, dos films producidos por William Goetz, que decide confiarle, además del papel de *Charles Rankin*, la dirección de **EL EXTRAÑO** (1946). El film narra la caza del hombre dirigida por el inspector *Wilson* para identificar al criminal nazi *Frank Kindler*, al que cree haber encontrado en la persona del profesor *Charles Rankin*, casado con la hija de un juez local de una pequeña ciudad de Connecticut. Trabajando al lado del productor Sam Spiegel, asociado a Goetz en esta película, Welles sólo puede demostrar que aún es un director digno de confianza, capaz de respetar los plazos y el presupuesto de un rodaje. Sugiere que el inspector sea una mujer y rodar un prólogo en Sudamérica para proporcionar un contexto a la caza de los criminales nazis, pero sus ideas son rechazadas:

“Quería que el papel de funcionario interpretado por Robinson fuera hecho por Agnes Moorehead. Pensé que sería más interesante tener a una vieja solterona como cazadora de



nazis... pero no pude persuadirles de ello. Creo que Robinson es uno de los mejores actores de cine de todos los tiempos, pero su presencia en el reparto era demasiado obvia (...)

Trabajé en todo el guión durante la revisión general con Anthony Veiller y Spiegel. Escribí todas las escenas en la droguería, así como los dos o tres primeros rollos de la película, que fueron cortados casi por entero porque no tenían que ver con la historia de la ciudad. Fueron Spiegel y Goetz los que decidieron su eliminación. Se filmó pero decidieron suprimirlo: una gran persecución en América del Sur, con toda una serie de sucesos muy excitantes, como en sueños...creo que fue un gran error (...)."

Asimismo, su idea de rodar una parte del film en los lugares en que se sitúa la historia, para reforzar la credibilidad de la atmósfera urbana del film, también es descartada:

"La película se promocionó a través de John Huston, que escribió la mayor parte del guión...por debajo, naturalmente, porque en aquellos tiempos estaba en el ejército y su nombre no podía aparecer en el reparto".

Su única libertad de acción tuvo que ver con la imagen, confiada al aún poco conocido director de fotografía Russell Metty, que consigue destacar a los personajes con fuertes contrastes de sombra y luz, dotados de una singular movilidad, capaces de transmitir a la imagen la sensación de una extremada inestabilidad; y el hecho de poder mostrar, por primera vez en un film de ficción, fragmentos reales de documentales de los campos de concentración (Wilson los muestra a la esposa para convencerla de que colabore):

"En principio estoy en contra de ese tipo de cosas, de explotar la verdadera miseria, la agonía o la muerte, para un espectáculo de entretenimiento. Pero en este caso pienso que cada vez que se le dé al público la oportunidad de ver tomas reales de un campo de concentración con la excusa que sea, es un paso más hacia delante. La gente no quiere saber que esas cosas ocurrieron".

Apreciado por el público por la presencia de actores populares como Edward G. Robinson y Loretta Young, el film ocupa un lugar aparte en la filmografía de Orson Welles. Su *Rankin* no posee, evidentemente, la desmesura de un *Kane* o un *Hank Quinlan*, y su carácter maléfico sólo se acentúa por el contraste con la mediocridad de los habitantes del pueblo: la terquedad teñida de histeria de la esposa, que parece no querer asumir la verdadera identidad de su marido, la ingenuidad de las solteronas encandiladas con el verbo de *Rankin*, la superficialidad de los jóvenes de la escuela secundaria son elementos que contribuyen a formar un cuadro más ambiguo que la representación tradicional hollywoodiense de una comunidad provinciana, pero no alcanzan la complejidad y la profundidad de análisis que Welles exhibe en otros films. Sólo el desenlace, con el reloj barroco y Mitteleuropa, que choca en la atmósfera neoclásica

de Nueva Inglaterra, parece sugerir las potencialidades visuales y narrativas que Welles habría podido realizar de haber disfrutado de mayor libertad:

“El final es mío. Puro Dick Tracy. Tuve que luchar por imponerlo pues todo el mundo estaba en contra –‘es de mal gusto... Orson se ha pasado’-. Pero yo quería un final directo, propio de una tira de comics.”

Texto:

Paolo Mereghetti, Orson Welles, col. Grandes cineastas, Cahiers du cinéma, 2007.

Peter Bogdanovich, Ciudadano Welles, Grijalbo, 1994.

Juan de Dios Salas, Cineclub Universitario/Aula de Cine, 2015.

EL EXTRAÑO, película inédita en los cines españoles pero emitida por televisión, fue, nunca mejor dicho, un extraño pero feliz accidente en la carrera de Orson Welles. Supuso una tabla de salvamento en un momento crucial de su carrera como realizador, dado que acababa de ser despedido de la productora RKO. Con **EL EXTRAÑO**, una producción de Sam Spiegel (aquí acreditado como S.P. Eagle) para International

Pictures Inc., distribuida por RKO en el momento de su estreno, Welles se había propuesto demostrar a Hollywood que era capaz de hacer buen cine comercial.

A pesar de que la preproducción no fue fácil, habida cuenta los problemas que hubo que resolver en materia de guión -firmado por Anthony Veiller, a partir de un argumento de Victor Trivas adaptado por este último y por Decla Dunning, y en el cual participaron de manera no acreditada John Huston y el propio Welles-, y de elección del reparto -Welles quería a Agnes Moorehead para encarnar al agente del gobierno que



finalmente interpretaría, magistralmente, Edward G. Robinson-, lo cierto es que al final la película acabó siendo un éxito, aunque sus referencias al nazismo y, de pasada, a la guerra civil española, impidieron su estreno en la España de Franco. Su tensa trama da pie a un relato plétórico de intriga que, a ratos, parece deudor de una de las mejores obras de Alfred Hitchcock de esa misma época, la extraordinaria **La sombra de una duda** (*Shadow of a doubt*, 1943), sobre todo en lo que se refiere a la ambientación en una pacífica comunidad norteamericana.

Por más que las analogías y diferencias entre Hitchcock y Welles bastarían por sí solas para llenar este comentario sobre **EL EXTRAÑO**, ello sería injusto con esta película, que sin ser una de las mejores del autor de **Sed de mal** se revela un trabajo más que agradable y, a ratos, verdaderamente notable, en ocasiones catalogado con cierta ligereza como “menor” o representativo del Welles-artesano. Añadamos que si Hitchcock en general y **La sombra de una duda** en particular son más elegantes y sutiles en su incisivo dibujo de un determinado modo de vida de cierto sector de la población rural norteamericana (**La sombra de una duda** es, en este sentido, la más decidida incursión de Hitchcock en el macro-género de la Americana), en cambio el Welles de **EL EXTRAÑO** es más abrupto y directo a la hora de dibujar ese contexto socio-cultural, si



bien hay algunos excelentes apuntes al respecto en lo que se refiere a la descripción de algunos personajes secundarios del pueblo -por ejemplo, el sr. Potter (Billy House), con ese gesto de ponerse una visera de contable cada vez que desafía a alguien a jugar a las damas contra él-:

“El personaje de Billy House lo inventé yo. En su mayor parte fue escrito en el plató, sobre la marcha. Realmente me gusta mucho. Billy nunca había trabajado en cine... lo había visto en una representación burlesca y siempre deséee trabajar con él”.

Pero sobre todo el de Mary: no es casual que Kindler la haya elegido como “tapadera” para casarse con ella, pues en el fondo Mary es casi una palurda que ni sabe nada del nazismo ni, como ella misma confiesa, jamás ha visto a un muerto, y cuya toma de conciencia de la situación pasa por un proceso de abolición de todos y cada uno de sus acomodados tics pequeño-burgueses: su idea del amor (parece claro que Kindler ha sido el único varón que ha habido hasta ahora en su vida), del hogar (todo lo relativo a su perro Red) y de la familia (resulta significativo ese momento en que, después de que Wilson la haya instruido sobre la verdadera identidad de su esposo, Mary busque refugio en los brazos de su padre, el juez Adam Longstreet/Philip Merivale, como si todavía fuese una niña...).



Otro aspecto llamativo de **EL EXTRAÑO**, y éste sí más welliesiano, reside en que, en esta ocasión, los personajes de demiurgo tan queridos por su autor son dos: tanto *Kindler* como su perseguidor, *Wilson*. En este sentido, podemos interpretar que el título del film hace referencia a ambos, pues si por un lado, y como resulta obvio, *Kindler* es un elemento extraño en la pacífica y convencional población donde se ha escondido, no lo es menos *Wilson* con su injerencia, sus pesquisas y, al igual que su antagonista, su habilidad para mentir, para adoptar asimismo una falsa identidad, con tal de conseguir sus propósitos. Hay momentos en los cuales no está tan claro quién es más siniestro: si *Kindler*, el cual, cierto, a la hora de seguir manteniendo su anonimato no duda en recurrir al asesinato -el de *Konrad Meineke* (Konstantin Shayne), su antiguo colaborador en el campo de exterminio que dirigió, y luego el posterior, y frustrado, intento de asesinato de *Mary*-, o bien *Wilson*, el cual en su afán de capturar al primero hace gala de una fiera determinación y no poca crueldad: véase la frialdad de su conducta, la manera despiadada con la que juega con las emociones de *Mary* proyectándole un crudo reportaje sobre los campos de exterminio, cómo la manipula y utiliza como cebo para conseguir cazar a su presa (*Wilson* es consciente de que la conciencia de *Mary* le impedirá seguir encubriendo a su marido y que, cuando éste también intente asesinarla, será el momento oportuno para detenerle), o la imagen final de la película: ese primer plano de *Wilson*, tras haber acabado con su enemigo, encendiendo su pipa con expresión satisfecha y despidiéndose de *Mary* con un cínico "*Buenas noches, Mary. Que duerma bien*".

El arranque de **EL EXTRAÑO** es, quizá, lo más brillante del film: una ingeniosa serie de cortas secuencias, bellamente fotografiadas por Russell Metty, en virtud de las cuales contemplamos el astuto plan de *Wilson* de liberar a *Meineke* y seguir de cerca sus pasos con vistas a que le lleve a donde está escondido *Franz Kindler*; la abundancia de travellings y grúas hacen pensar, nuevamente, en Hitchcock, pero el barroquismo de los encuadres y los juegos estéticos a base de luces y sombras son una clara anticipación de posteriores logros de Welles en **La dama de Shanghai** y **Sed de mal**. En las primeras secuencias que transcurren en Harper, el cineasta crea una espléndida sensación de perturbación de la normalidad cotidiana que se descarga en gestos y miradas: la sorpresa de *Mary* cuando *Meineke* irrumpe bruscamente en su futuro hogar conyugal y, sobre todo, el saludo germánico que el hombre le dedica (ese "*A sus pies*" que le suena tan inhabitual); el excelente plano combinado con travelling lateral que visualiza el encuentro de *Kindler* y *Meineke* en el bosque y de qué manera el encuadre se va cerrando claustrofómicamente sobre ambos hombres a medida que crece en *Kindler* la idea de estrangular a su antiguo camarada; el modo indirecto mediante el cual *Kindler* revela accidentalmente su verdadera identidad a *Wilson* (ese "[*Karl*] *Marx* no era alemán. Era judío" que se le escapa durante la cena...).

El relato pierde algo de su intensidad a medida que se concentra, quizás demasiado enfáticamente, en el dibujo de la relación de *Kindler* con *Mary* (escena del dormitorio, en

la cual ella se despierta, atemorizada por una pesadilla en la cual, explica, afirma haber visto a *Meineke* andando y su sombra permaneciendo inmóvil; escena en la iglesia, en la cual *Kindler* engaña a *Mary* diciéndole que *Meineke* no era más que un chantajista: la mentira del personaje, proferida en el escenario sagrado, tiene así connotaciones heréticas). Pero vuelve a remontar gracias a un vistoso climax en el campanario de la iglesia del pueblo lleno de irónicas resonancias: *Kindler* tiene afición a reparar relojes y está restaurando el del campanario; trabajar a solas allí arriba le da paz y seguridad (“Desde aquí puedo verlo todo”, afirma); de hecho, la primera vez que *Wilson* se fija en el enorme reloj del campanario, las manecillas corren hacia atrás, como consecuencia de la manipulación de *Noah* (Richard Long), el hermano de *Mary*, que también trabaja en su restauración, en una imagen que tiene algo de simbólico: *Kindler* está convencido de que habrá otra guerra en Europa y que el nazismo resurgirá: sus ideas permanecen, por tanto, ancladas en el pasado. Finalmente, *Kindler* será atravesado por la figura del ángel con espada que gira alrededor del reloj en las horas punta antes de caer mortalmente desde lo más alto: el presente termina, así, alcanzándole.

Texto:

Tomás Fernández Valentí, “El extraño, un nazi en la América profunda”, en dossier “Orson Welles, Dios, demiurgo, cineasta”, rev. Dirigido, junio 2010.

Peter Bogdanovich, **Ciudadano Welles**, Grijalbo, 1994.

Juan de Dios Salas, *Cineclub Universitario/Aula de Cine*, 2015.

Rodado en 1945, al término de la Segunda Guerra Mundial, **EL EXTRAÑO** es un contundente alegato contra los criminales nazis huidos de Alemania y escondidos en diversas partes del mundo. Por este motivo se trata de la única película de Welles inédita comercialmente en España, al igual como ocurrió con la mayor parte de los títulos que hacían referencia explícita al nazismo y a los dictadores, comenzando por **El gran dictador** (*The great dictator*, Charles Chaplin, 1940). Pero, como es habitual en el director, éste llevó el agua (léase el personaje) a su molino, y su visión e interpretación del protagonista está más cerca de los “malvados” que jalonan su obra que de un ideólogo del nacionalsocialismo. En cierta manera, el afán criminal de *Kindler* es equiparable al ansia de poder de *Kane*, desde el momento que ambos viven permanentemente obsesionados por hacer realidad sus oscuros propósitos.

La fascinación de Welles por los personajes turbios y negativos hace que éstos sean a menudo más interesantes que los positivos: “Siempre es posible sentir simpatía por una persona despreciable, porque la simpatía es humana, de ahí mi tendencia a buscar personas por las que no disimulo en absoluto mi repugnancia”; así ocurre con el perverso *Kindler* frente al anodino inspector *Wilson*, cuya relación anticipa la que mantendrán

Quinlan y Vargas en **Sed de mal**. En este sentido, la figura de *Franz Kindler* resulta coherente con la inquietante galería de villanos creada por el director, como el ya citado Quinlan, *Mr. Arkadin* o *Harry Lime*, e incluso con los shakesperianos *Macbeth* y *Otelo*, aunque este último se trate de un caso especial de verdugo y víctima a la vez.

Texto (extractos):

Rafel Miret, "The stranger", en dossier "Cine de misterio",
rev. Dirigido, enero 2003.

Paolo Mereghetti, **Orson Welles**, col. Grandes cineastas,
Cahiers du cinéma, 2007.





VIERNES 23 • 21 h.

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

SED DE MAL

(1958) • EE.UU. • 108 min.

Título Orig.- Touch of evil. **Director.-** Orson Welles. **Argumento.-** La novela "Badge of evil" de Whit Masterson. **Guión.-** Orson Welles. **Fotografía.-** Russell Metty (B/N). **Montaje.-** Virgil Vogel, Aaron Stell y Edward Curtiss. **Música.-** Henry Mancini. **Productor.-** Albert Zugsmith. **Producción.-** Universal Pictures. **Intérpretes.-** Charlton Heston (*Miguel Vargas*), Janet Leigh (*Susan Vargas*), Orson Welles (*Hank Quinlan*), Akim Tamiroff (*Joe Grandi*), Joseph Calleia (*Pete Menzies*), Joanna Moore (*Marcia Linnekar*), Ray Collins (*fiscal Adair*), Marlene Dietrich (*Tanya*), Dennis Weaver (*encargado del motel*), Valentín de Vargas (*Pancho*), Joseph Cotten (*el forense*), Keenan Wynn (*el abogado*), Mercedes McCambridge (*la jefa de la banda*), Zsa Zsa Gabor (*la dueña del club*). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



Película nº 13 de la filmografía de Orson Welles (de 24 como director)

Música de sala:

Sed de mal (*Touch of evil*, 1958) de Orson Welles

Banda sonora original de **Henry Mancini**

Tras varios años de vagar por Europa, la televisión ofrece a Welles la ocasión de un regreso profesional a Estados Unidos, donde en los primeros meses de 1956 produce los episodios piloto de dos series televisivas; sólo se estrenará una de ellas, **The Fountain of Youth**, dos años más tarde. Sin embargo, este trabajo le proporciona la ocasión de volver al cine como director:

*“Le propusieron interpretar el guión de **SED DE MAL** a Charlton Heston diciendo que era mío. Al otro lado del teléfono, Heston entendió que yo dirigía la película y en ese caso estaba dispuesto a rodar conmigo lo que fuese. Los de la Universal dijeron que sí, colgaron*



y automáticamente me llamaron ofreciéndome dirigirla. La verdad es que Heston dijo textualmente: 'Trabajaré en cualquier película dirigida por Orson Welles'. Sólo puse la condición de escribir mi propio guión. Nunca leí la novela, sólo el guión que tenían en la Universal. Quizá la novela tenga algún sentido, pero el guión era ridículo. Sucedió en San Diego, no en la frontera mejicana, lo que cambia mucho la situación. La única razón por la que hice mejicano a Vargas fue por una razón política. Era para poder mostrar el problema de las corrompidas ciudades fronterizas. Dirigí y escribí la película sin cobrar

un solo céntimo, puesto que lo único que recibí fue mi sueldo como actor. Nunca se dio en un cine de estreno en América, nunca tuvo la acostumbrada proyección para la prensa y no fue criticada en revistas ni diarios. Se consideró que era demasiado mala. Cuando el representante de la Universal quiso exhibirla en la Exposición Universal de Bruselas, en 1958, le dijeron que no era un film lo bastante bueno para un festival. Él dijo que lo iba a poner de todos modos. Así lo hizo y le despidieron. El film se llevó el gran premio; pero le despidieron".

Como la mayoría de los films de Orson Welles, **SED DE MAL** es fruto del azar y de muy diversas peripecias, tanto anteriores como posteriores a su rodaje:

"Quitaron mucho material moralizador. La moral y los chistes desaparecieron de la película. No se anduvieron con chiquitas y arramblaron con tomas enteras...unos veinte minutos de comedia...Todo lo de Tamiroff con su gente —realmente una comedia negra casi fuera de contexto— fue lo que los impresionó y disgustó. Dejaron lo que no había forma de poder suprimir. Además añadieron cosas. Hicieron medio día de trabajo sin contar conmigo, con la película ya montada. Heston me telefoneó varias veces para decirme lo que estaban haciendo y preguntarme si todo estaba en orden, porque si yo no lo aprobaba, él se marcharía".

El propósito inicial de la Universal era realizar una película policíaca barata -lo que suele entenderse por "serie B"-, y según parece fue Charlton Heston¹ quien impuso a Welles como director, cuando la productora sólo contaba con él como actor. En cuanto a la exhibición del film, se añadieron al material rodado por Welles escenas dirigidas por otro director (Harry Keller) y su metraje ha variado con el tiempo de los 95 minutos de su estreno en 1958 a los 108 de su restauración/reposición en 1980.

SED DE MAL está basada en la novela "Badge of Evil", de Whit Masterson (seudónimo de Bill Miller y Robert Wade, autores que firmaron varias obras como Wade Miller), a la que Orson Welles consideraba mucho mejor que el guión que le habían entregado inicialmente, el cual reescribió por completo, transformando el enfrentamiento entre un policía corrupto y uno íntegro, en una ciudad fronteriza del estado de México, en una confrontación casi metafísica entre el Bien y el Mal. El primer efecto del "to-que" Welles puede observarse en el tratamiento que otorga a ambos protagonistas, de manera que el policía "bueno" (*Vargas*: Charlton Heston) aparece como un personaje recto y honesto, aunque equivocado en sus deducciones escrupulosamente lógicas, mientras que el "malo" (*Hank Quinlan*, interpretado por el propio Welles) hace gala de una complejidad psicológica muy superior a la de su antagonista, hasta convertirse rápidamente en el centro del film.

Para quien conozca la obra del director de **Campanadas a medianoche**, no le será difícil advertir en el personaje de *Quinlan* ecos de la rica galería de villanos del director: *Kane*, *Macbeth*, *Otelo*, *Arkadin*, *Kindler* (el nazi de **El extraño**) o el *Harry Lime* de **El tercer hombre**. Al igual que ellos, *Quinlan* encarna una peculiar ambivalencia entre la repulsión y la atracción, la perversidad y la clarividencia (su especialidad consiste en crear pruebas falsas para inculpar a culpables verdaderos, a los que detecta por "intuición"). Se trata, en suma, de individuos que conocen bien el poder y su contrapartida, la corrupción. Y que coinciden también en ocultar, bajo su aspecto megalómano y despótico, un secreto del pasado que los hace vulnerables, ya sea la imposible recuperación de la infancia, materializada en un trineo o, en el caso de *Quinlan*, la amargura no superada por el asesinato de su esposa. Así, Welles transforma una simple novela policíaca en un drama sobre la condición humana. Algo que, por otra parte, tampoco es nada nuevo en un hombre capaz de rodar un thriller como si fuera un texto de Shakespeare y viceversa.

Sin duda, una de las claves de la fascinación que desprende el cine de Orson Welles se halla en su barroquismo visual y narrativo (**SED DE MAL** es un film de ritmo incesan-

1. "Chuck [Heston] era el mejor hombre para trabajar con él, que jamás existió en el cine. Cuenta con todo lo que un gran actor necesita: la voz, el físico, la inteligencia... ¡todo! Es un gran actor épico norteamericano. Si no se le ve de ese modo será culpa del cine o del teatro por no darle bastante que hacer".

te en el que se acumulan certezas y falsedades). Un barroquismo de raíces expresionistas que transforma la historia y los personajes en elementos de una pesadilla. En este sentido, la trayectoria de Vargas y su esposa entre calles desiertas y moteles sombríos constituye -además de una premonición de los universos paralelos y desasosegantes de David Lynch- un verdadero descenso a los infiernos de la violencia y la maldad, un laberinto de dudas y confusiones que remite a la angustiada autodestrucción de Joseph K. en "El proceso", la genial novela de Kafka que Welles llevaría a la pantalla, se diría que "inevitablemente", cuatro años después.

En el ambiente a la vez siniestro y poético -o poéticamente siniestro- de **SED DE MAL**, sólo el personaje de Tanya, la vieja prostituta de la pianola encarnada por Marlene Dietrich² -en una más que probable alusión a su personaje de **El ángel azul** (*Der blaue Engel*, Josef von Sternberg, 1930)- comprende y admira a Quinlan, sin importarle su aspecto ni su condición. Y será ella quien finalmente, cuando éste cae herido de muerte en las aguas de una cloaca, se encarga de pronunciar su epitafio, tan sucinto como definitivo: "Era un hombre extraordinario. ¿Qué importa lo que digan los demás?".

Volver a **SED DE MAL** proporciona el placer de redescubrir algunos de los imaginativos recursos narrativas del director, como el justamente famoso plano secuencia inicial o el interrogatorio de Sánchez, resuelto asimismo en dos planos secuencia de más de cinco minutos cada uno:

"Rechazo las felicitaciones que se me hacen por el plano inicial, porque es uno de esos planos que muestran al director haciendo 'un gran plano' y yo creo que los grandes planos deben disimularse un poco por sí mismos. Sin embargo, éste, por su propia naturaleza, tiene que mostrarse porque cuenta la trama. No había forma de evitar una toma virtuosa. (...) Siempre lamenté que pusieran los títulos encima, porque había pensado presentar la toma limpia y poner los créditos de la ficha técnica al final de la película. Es una vergüenza ver todas esas letras escritas sobre algo tan importante...La historia completa está en ese plano que abre el film. Técnicamente, rodarlo no fue complicado porque contaba con un gran operador, uno de los últimos grandes. Su nombre es John Russell. Contábamos también con un maquinista maravilloso, un tipo de técnico especialista que es la clave para una buena toma con grúa. Esa es la razón por la que nunca pueden hacerse esos planos en Europa; puedes conseguir un buen operador pero nunca un maquinista tan bueno como un norteamericano. El maquinista es el hombre que debe sostener el brazo de la grúa y la carretilla en las marcas que le han sido señaladas, y ese trabajo es tan importante como el del operador. Si no tiene un toque maravilloso y una comprensión absoluta de lo que está

2. "El papel para ese personaje fue escrito después de comenzar el rodaje. Ya estábamos bastante avanzados cuando se me ocurrió pensar en él. Después telefoneé a Marlene y le dije que tenía unos días de trabajo para ella. Acepto y no me pidió leerlo. Su papel era una digresión pero ayudó enormemente: la escena en la que los dos se encuentran de modo inesperado; y cuando lo ve flotando en la bahía... Eso hace la película, le da carácter. Creo que el personaje de Marlene es de lo mejor que he escrito para cine".



haciendo, está perdido. Un maquinista jefe en Estados Unidos está considerado como un técnico especializado. En Europa un maquinista es un pobre obrero, así que no se puede esperar de él que sea bueno en esa clase de trabajos. Por eso en las películas europeas ese tipo de tomas ni siquiera pueden intentarse.

Pero, técnicamente, en **SED DE MAL** hay otra toma con grúa mucho más difícil y cuya dificultad nadie reconoce. Ocupa casi todo un rollo y está hecha en el piso del chico mexicano -que tiene tres habitaciones-, donde se encuentra la dinamita en el cuarto de baño; esa toma tiene añadidos, planos largos, planos medios y todas esas cosas. Contábamos con paredes separadas... Se hizo sin un corte. Fue muy divertida de hacer. Y nadie se da cuenta. Es un éxito. Una toma de mucha más categoría que la famosa que abre la película³. Naturalmente, todo el mérito en ese tipo de planos y tomas le corresponde realmente al operador y al maquinista porque todo el mundo puede pensar la toma, ¿pero quién es capaz de hacerla realidad? Se filmó en un escenario de un plató. Pero todo lo demás fue real. Sólo una ha-

3. Del diario de Charlton Heston: "Escena primera; el interrogatorio en el piso de Sánchez. Ensayamos durante todo el día... No hicimos funcionar la cámara en toda la mañana ni en toda la tarde. Los jefes del estudio esperaban ansiosos en las sombras, en pequeños grupos. Cuando comenzamos a filmar, eran las 17'45, supe que daban por perdido el día entero. A las 19'40, Orson dijo: 'Está bien, revelad. Aquí ya hemos terminado. Vamos dos días por delante del tiempo previsto'. Doce páginas en una toma, incluyendo tomas adicionales, tomas dobles, de espaldas; ¡la escena completa en una sola toma, con movimientos en tres habitaciones y siete diálogos!".



bitación del motel era un escenario, lo demás, todo real. Se construyeron escenarios, pero nunca los utilizamos. Yo les dije que no los construyeran, pero insistieron en hacerlos. Esa toma tan larga produce una gran sensación de claustrofobia. Ésa es una cosa que no se puede hacer en la sala de montaje, se corte como se corte. La claustrofobia requiere una toma larga. Ésa es la razón por la que yo hice un plano muy largo en la habitación de K., en la escena inicial de **El proceso**. Se crea una sensación opresiva que se fortalece si no se hacen cortes”.

También supone observar nuevos matices en la configuración de los personajes como la soledad de la vejez y la amistad traicionada, temas habituales en su obra:

“Creo que lo que hace Menzies es horrible. La traición es para mí algo muy importante, como en **Campanadas a medianoche**. Es casi un pecado mortal. La cuestión principal es que Quinlan es traicionado. Pero el propio Quinlan traiciona su profesión... y él también es humanamente traicionado. Todo gira en torno a la traición, ¿no es así? Cuando Heston pregunta: ‘¿Quién es el jefe, el policía o la ley?’ Ésa es la cuestión’. Y a cierto nivel éste es el tema de la película. Y queda expuesto con mucha claridad. Y yo fui abiertamente atacado por todas partes, desde la Unión Soviética a Francia, porque según ellos **SED DE MAL** era una clara evidencia de fascismo y de una increíble decadencia, mientras que a mí me parece lo más absolutamente antifascista...demasiado claramente antifascista. No puedo entender cómo comenzó todo aquello. Los franceses quedaron convencidos de que esa película es la prueba definitiva de que soy fascista. Eso es porque una gran parte de la gente de Cahiers du Cinéma son fascistas y querían probar que yo también lo era, no como un ataque. Los rusos se lo tomaron erróneamente porque vieron todas aquellas cosas sucias y dijeron: ‘Eso es un signo de decadencia’. No entendieron que yo estaba en contra de la decadencia y pensaron que yo la alababa en la película. Ese tema ha sido ya tratado varias veces. Alguien dice: ‘Es un duro oficio el de policía’. Y Heston añade: ‘Se supone que debe

ser duro... El oficio de policía sólo es fácil en un estado policial'. Yo decidí, que debía ocuparme del Bien y del Mal, y en efecto el film es una declaración bastante simple de lo que yo considero que es el Bien y el Mal. Bien explicado para que lo entienda todo el mundo".

Este es, probablemente, uno de los principales méritos del cine de Welles: no sólo no se agota sino que se enriquece en cada nueva visión.

Texto:

Rafel Miret, "Sed de mal", en dossier "Cine negro", rev. Dirigido, mayo 1998.

Peter Bogdanovich & Orson Welles, Ciudadano Welles, Grijalbo, 1994.

He aquí un film interesante a pesar de sus obviedades, bello a pesar de sus numerosos desequilibrios, preciso por más que su artífice, Orson Welles, jugara en él abiertamente la carta de la ambigüedad. ¿Cómo una película obvia, ambigua y desequilibrada, en la que algunos vieron algo así como un epitafio al film noir, puede ser considerada a la vez bella, interesante y precisa? En el fondo, se trata del mismo problema que aqueja al conjunto de la obra

wellesiana: el lenguaje del que se sirve el realizador llama la atención (incluso la de aquellos que no se interesan por estas cosas) no por lo que revela o muestra sino porque tiene como mayor objetivo precisamente llamarla, aunque la planificación y los movimientos de la cámara destaquen lo obvio y, con frecuencia, rindan tributo al desequilibrio; en cuanto a la ambigüedad, siempre me ha resultado llamativo que el tratamiento dado por Orson Welles a los villanos de sus películas combinara la crítica a su conducta con la fascinación que, sin duda,



sentía por ellos (desde el *Charles Foster Kane* de **Ciudadano Kane** hasta el *Mr. Clay* de **Una historia inmortal** pasando por las criaturas shakespearianas *Macbeth* y *Otelo*). **SED DE MAL**, que supuso el regreso de Welles al cine norteamericano tras varios años de ausencia, no es una excepción: su personaje central, la figura positiva del relato, es el policía mexicano *Miguel Vargas* (Charlton Heston), pero la película está construida en función del personaje del villano, el inspector *Hank Quinlan* (Orson Welles), hasta el punto de que cuando éste se encuentra presente en los encuadres la realización está puesta a su servicio, y si no aparece en escena es una referencia que sigue pesando sobre el plano (una presencia-ausencia que ejerce una función similar a la de los breves silencios, a veces casi imperceptibles, en ciertas obras del Romanticismo musical, cuyo sentido era dar un respiro a la carga de intensidad..., una especie de ocultación de lo existente para invocar a lo invisible: el cuerpo y el mundo tangibles sustituidos por la urgencia del sentimiento). Pero **SED DE MAL** no es una película romántica sino un film noir duro; de hecho es el último gran film noir concebido al modo clásico, en el que la corrupción policial y el tráfico de drogas conviven en un decorado fronterizo, entre México y Estados Unidos, mostrado casi siempre de noche. El primer tema es el detonante para que Welles entregue, como solía, un brillante retrato megalómano en el que el marco y los colores (unos blancos y negros con abundancia de sombras y juegos de luz) tienen más importancia y vitalidad que los propios personajes:



Quinlan es un policía que, siguiendo los dictados de su intuición, alimentada por su larga experiencia en el trato con criminales, no duda en crear pruebas falsas con el fin de detener a los que considera culpables, un sistema que, según él, nunca le ha fallado, como se pone de manifiesto en un momento del film; e incluso llega a cometer un asesinato, llevando al extremo su obsesión. Frente a él se encuentra Vargas, que supone todo lo contrario: es honesto, idealista (cree en la ley), lo cual no obsta para que (aquí entraría la fascinación de Welles por los personajes de sus villanos) sea Quinlan quien sepa resolver mejor el caso que están investigando:

“Siento simpatía por Quinlan, aunque no lleva al culpable ante la justicia, sino que lo asesina en nombre de la ley. Quiere arrogarse el derecho a juzgar y creo que nadie tiene derecho a hacerlo salvo bajo la autoridad de la ley. De todos modos tengo que quererlo porque amaba a Marlene Dietrich y salvó a su amigo de recibir un tiro. Pero las ideas que defiende son detestables. Como Kane, al abusar del poder de la prensa popular, se sitúa contra la ley y la civilización”.

Aunque el inicio del film -el famoso y largo plano-secuencia, cuyas excelencias se han repetido y repiten todavía hasta decir basta- hacía confiar que, al menos por una vez, la puesta en escena no iba a tomar al propio Welles como centro, su desarrollo lo desmiente. A Welles le agradaba confiar al actor Akim Tamiroff la incorporación de personajes que se dedicaban a corretear a su alrededor (criaturas temblorosas y desconcertadas alrededor del dios que las ha creado, como se pone de manifiesto sobre todo en **El proceso**), pero en el caso de **SED DE MAL** hay un curioso cambio: Tamiroff encarna en este film el otro rostro de la villanía (a ras de tierra, más cotidiana), el del traficante Joe Grandi, mientras que su papel habitual fue encomendado por Welles a otro veterano gran actor, Joseph Calleia (el policía Pete Menzies, quien, por supuesto, adora a Quinlan, y no sólo porque le salvara la vida: en su adoración de subordinado hay cierto componente homosexual que late en numerosas escenas); aquí es Calleia el que corretea continuamente alrededor de Quinlan, aunque Welles rueda la secuencia del asesinato del personaje de Tamiroff de tal forma que, como en **Mr. Arkadin** o en la posterior **El proceso**, el actor tenga ocasión de expresar, con un amplio despliegue de gestos, la impresión que provoca en él la fuerte personalidad del maestro de maquillaje (transformado para la ocasión en un policía grueso y mal vestido, probablemente hediondo, que resuella, que ha dejado de beber alcohol, que recuerda a su esposa estrangulada y que se conmueve por el sonido de una vieja pianola):

“Grandi (Akim Tamiroff) era ‘un malo’. Pero ‘un malo’ cómico. Sus fuentes: el mundo lleno de ‘malos’ que hacen reír. Abundan más en la vida real que en las películas. Yo creo que la mayoría de ‘los malos’ resultan divertidos y graciosos... Sigue habiendo en él una amenaza. Es ‘el malo’ y al mismo tiempo es cómico. Desde el instante en que se dispone de un gángster que tiene que realizar cierta función en un film, uno se ve obligado a intentar

encontrar en él algo que no lo haga idéntico a todos los demás gánsters de los otros films. Es así de sencillo. Él tiene que desempeñar ciertas funciones de gánster en el argumento, y consecuentemente, en cierto modo, se ridiculiza a sí mismo. Pero no ridiculiza al actor sino al hombre que representa. Ése es su recurso”.

“La escena en la que lo estrangulo es de una violencia terrible... Una escena desagradable y horrible. Estábamos asustados mientras la hacíamos. Había en ella una connotación sexual. Era perversa y morbosa... El tipo de cosas que no hago con demasiado gusto. Pero era una de esas escenas en la que hay que ir todo lo lejos que se pueda... sin asustarse por lo que tiene de perverso. Tamiroff estuvo estupendamente. Cuando miró el revólver en mi mano era como si estuviera viendo todas las pollas del mundo. Era algo espantoso su forma de mirar el arma... y lo que hacía posible la escena entera. Tardamos un día en rodarla y el efecto de sus ojos desorbitados lo conseguimos con lentes de contacto pintadas. Ha habido gente que la ha criticado duramente calificándola como de mal gusto. Algunos me han dicho que fui demasiado lejos en ella. Hasta cierto punto tienen razón, porque no han visto mi montaje en que esa escena de la estrangulación resultaba casi subliminal. Y ésa es una de las cosas que los productores cambiaron añadiendo al menos diez fotogramas a la escena... En la forma como hice el montaje todo quedaba mucho más matizado, como insinuado. En el montaje que hicieron ellos, se ofrecía al espectador la oportunidad de echar una buena mirada a aquellos ojos. No era eso lo que yo deseaba. Quería que el espectador ni siquiera llegara a tener la seguridad de que los había visto”.

La sorpresa que depara **SED DE MAL** es que puede ser vista como el relato paralelo de las vicisitudes de dos parejas: Vargas y su esposa, una rubia norteamericana, Susan (Janet Leigh), y Quinlan y su subordinado Menzies; en la primera, es Susan la que corre mayor peligro, dada su condición de forastera en un terreno extraño para ella, una frontera que confiere al film su mejor sustancia, no sólo en lo referente al territorio físico sino también en lo que respecta a las relaciones humanas, marcadas por ese decorado; nadie parece estar a gusto allí: incluso la banda de traficantes tiene redes en México y en Estados Unidos. En la segunda, la amenaza se encuentra suspendida sobre la cabeza del poderoso Quinlan y no sobre la del titubeante Menzies, quien acabará traicionando a su amado en la mejor secuencia del film: la forzada confesión de Quinlan entre las basuras grabada de cerca por Vargas: “rodamos en Venice, California, porque no pudimos rodar en Tijuana ya que los censores mexicanos nunca nos hubieran permitido dar a la ciudad el aspecto miserable que necesitábamos. Pero en Venice... ¡aque! maravilloso canal! Un regalo... un canal sucio, infectado de tifus, al que me lancé a las cinco de la mañana para alejarme con el barco. ¡Eso se llama amar el arte!”.

Susan, por su parte, no pasa de sufrir insinuaciones callejeras, el persistente acoso de una linterna en la habitación de su hotel, el asedio de una banda de teddy-boys en



un motel cuyo encargado⁴ hace pensar en el Norman Bates de **Psicosis** (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960), y la nada terrible acusación de haber fumado un poco de marihuana. Cuando antes he hablado de desequilibrios estaba pensando precisamente en las secuencias que enfrentan a Susan con el grupo de jóvenes en las calles porticadas del pueblo fronterizo y en el motel, tan artificiosas que no están a la altura del resto del film: el primer encuentro callejero de Susan y el cabecilla de los teddy boys -un Valentín de Vargas a quien le faltaba poco para ir a capturar animales en África de la mano de Howard Hawks en **iHatari!** (*Hatari!*, 1962)- resulta forzado y la conducta de la mujer poco verosímil, en tanto que la secuencia del motel es, probablemente, uno de los fragmentos más artificiosos rodados por el autor de **El cuarto mandamiento**, y empaña el brillo de las escenas filmadas en la ciudad. Y todavía hay otra forma de ver **SED DE MAL**: como la historia de una doble traición; la de *Quinlan* a su profesión y la de *Menzies* a su adorado *Quinlan*, que sacan a la luz las diferencias entre ley y justicia: *Quinlan* cree servir a la justicia saltándose la ley y *Menzies* reniega de ese principio para desenmascararlo.

4. Al que da vida Dennis Weaver -futuro protagonista de la opera prima de Steven Spielberg, la magistral **El diablo sobre ruedas** (*Duel*, 1971) y de la mítica serie televisiva **McCloud** (1970-1977): "durante años había pensado que Dennis Weaver, en *La ley del revólver* (*Gunsmoke*, 1955-1964), era uno de los mejores actores de nuestro entorno. Le hice dejar la serie por tres días y escribí un papel para él, sólo porque quería tenerlo en una película mía. Ésa es la única razón de la existencia de ese personaje. ¡Y qué gran satisfacción era trabajar con él!"

El artificio es sustituido por la ambigüedad en el tratamiento del personaje de *Quinlan*: a partir de su primera aparición escénica, saliendo de un automóvil que conoció tiempos mejores, Welles reserva para él (y, por lo tanto, para sí mismo) una cadena de picados, contrapicados y grandes angulares basados tanto en la idea de la fascinación como en el juego de la prepotencia; a *Quinlan* se le puede odiar y admirar al mismo tiempo. El cambio de actitud de *Menzies* al final resulta significativo: si traiciona a *Quinlan* es porque se niega a reconocer que la fascinación puede dar paso al amor. No obstante, el film concluye con un epitafio por *Quinlan* en boca de una Marlene Dietrich que trata, en vano, de resultar tan "fascinante" como el fallecido: "*era un hombre extraordinario, ¡qué importa lo que digan los demás!*". Pero al final asalta una duda: ¿no serán precisamente los desequilibrios, el artificio y las obviedades los que acaban por convertir a **SED DE MAL** en un mecanismo tan atractivo?

Texto:

José M^o Latorre, "Sed de mal, en la frontera", en dossier
"Orson Welles, Dios, demiurgo, cineasta", rev. Dirigido, junio 2010.
Peter Bogdanovich & Orson Welles, **Ciudadano Welles**, Grijalbo, 1994.



Esta es una obra magna, una joya verdadera. El estudioso deberá verla un montón de veces para ir hilando en sus conocimientos la técnica del arte local, el arrollador y suntuoso arte barroco de ese genio inigualable de este siglo -de todos los siglos, icaramba!-. El amante del cine, que es estudioso por inercia del alma, ya no se impondrá como obligación esa docena mínima de contemplaciones de **SED DE MAL**. Se deslizará, simplemente, por la pendiente del placer y tras ver ardientemente **SED DE MAL** mil veces, seguiremos asistiendo al asombro de observaciones nuevas. El manantial de información, sugerencias, apetencias e interpretaciones es inagotable. En el contexto de la obra de Welles, el film es la patada definitiva del cine americano –su última película para un estudio de Hollywood-. El destierro. ¡Cómo iban a permitirle más retratos de reptiles con piel humana! Él y Sam Fuller al paredón. Para ellos rodar es como esculpir, precisamente porque cuando ruedan interpretan, poniendo el filtro mágico de su poética, la realidad. La soledad, la ruindad, la corrupción, la marginalidad, la frustración por los sueños imposibles, el abuso de poder, la mezquindad...

¡Pero quién quiere ver eso en cine! Y, claro, ellos lo presentaban de manera muy cruda, sin apelar al sentimentalismo ni a la fácil ternura. Pues a ellos son a quienes más amamos, por ecuanimidad en sus posturas, por la furia de sus películas, por la verdad sin coacciones que exhiben. **SED DE MAL** es un prodigio de perspicacia visual. El ya antológico plano secuencia inicial deja KO al respetable. Y, sin embargo, el angustioso retorcimiento óptico sigue sin freno hasta el desenlace. En cada plano Welles lanza perspectivas para definir conceptos morales; de la definición de los personajes ya se encargan a las mil maravillas un grupo de actores prodigiosos. Y cada plano va unido al siguiente según un magistral sentido de la soldadura. Ya lo decía el propio cineasta: *“Una película se hace tanto con lo que queda como con lo que se tira”*. Es decir, el montaje como fundamento del valor decisivo de la obra, pues es de suponer que lo descartado, rodado por quien lo rodó, no debía ser moco de pavo. (Un extenso tratado podría hacerse sobre el tema; pensemos, por ejemplo, en lo que otros montaron sobre **Don Quijote**: una obra maestra en pedazos).

No hay espacio para desatar más impresiones. Pero me queda en el filo de la duda algo sobre la sempiterna ambigüedad de *Quinlan*. Es un personaje corrupto y brutal con una rendija por la que penetra sedosa nuestra simpatía. ¿Lógicas decantaciones del *Mr. Hyde* que llevamos dentro o, sencillamente, la irreprimible admiración por el actor que lo interpreta, conscientes de ser el autor del torrente de fascinación que nos invade? ¿Sentiríamos lo mismo de haber sido encarnado *Quinlan* por otro actor?

Texto:

Jordi Batlle Caminal, “Sed de mal”, en sección “Críticas”,
rev. Fotogramas, octubre 1990.

PETER BOGDANOVICH: En **SED DE MAL** aparecen un montón de pequeños signos y me pregunto si esas cosas estaban en los lugares en que filmaste o fueron puestos por ti.

ORSON WELLES: No, no había nada que no fuera hecho a propósito.

PB: Como el cartelito en la puerta, que se ve después de que *Quinlan* mata a *Grandi* y deja olvidado su bastón, aunque en aquel momento no lo sabemos: '¿Olvida usted algo? Asegúrese de que no olvida nada'.

OW: Sí, yo puse todas esas cosas y todas las pequeñas obras de arte -los retratos de chicas y todo lo demás-. Yo mismo los pinté tomando como modelos fotografías ampliadas. Para verlas hay que mirar bien, observarlas atentamente, con cuidado. Pero trabajé duramente en ellas. (...)

PB: ¿Por qué pusiste aquella mujer ciega en la escena en la que *Heston* telefona a su esposa?

OW: No tengo nada que añadir a lo que hay en la escena. Existe un tipo de directores que quieren explicar esas cosas, pero yo como director, no tengo nada que decir.

PB: ¿Por qué hiciste que fuera ciega?

OW: ¿Por qué no? Sé que eso suena como si no quisiera cooperar pero es que me siento absolutamente desconcertado con esas preguntas. No tengo respuesta.



En este punto de nuestra entrevista, le leí a Orson un párrafo de su memorando de cincuenta y ocho páginas dirigido a la Universal, escrito después de que se le permitiera ver los burdos cortes que los productores habían hecho a la película:

“En la escena en la tienda de la ciega, he notado con desagrado que la toma de Vargas telefoneando ha sido modificada de modo que se suprime a la mujer ciega en primer plano. La ciega no está allí por accidente. Su presencia hace que Vargas se sienta incómodo e inhibido en su conversación con Susan. Esto produce una curiosa sensación de menor tensión que se echará de menos. Susan, en el extraño motel, habla con perezosa sexualidad a su marido en la no menos rara tienda de la ciega; su incomodidad ante la silenciosa y rara figura de la ciega, que parece escuchar con atención, son elementos de un pequeño plan cuidadosamente equilibrado. Me parece una vergüenza echar por tierra todo este plan tan sólo porque a alguien le parece que la mujer sentada allí en primer plano resulta un tanto peculiar. Precisamente eso es lo que se buscaba, que resultara peculiar. Si el diálogo entre Susan y Mike fuera más significativo, si se establecieran en él unos elementos vitales del argumento, en ese caso la ciega podría causar en el público una distracción perjudicial. Pero tal y como son las cosas, le da una dimensión peculiar a la escena, que no adelanta en absoluto nuestra historia y que tiene que ser puramente rutinaria”.

Peter Bogdanovich & Orson Welles, **Ciudadano Welles**, Grijalbo, 1994.





MARTES 27 • 21 h.

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

CAMPANADAS A MEDIANOCHE

(1965) • Francia - España • 120 min.

Título Orig.- Chimes at midnight. **Director.-** Orson Welles. **Argumento.-** Obras

de William Shakespeare y el libro de Raphael Holinshed. **Guión.-** Orson Welles. **Fotografía.-** Edmond Richardson (B/N). **Montaje.-** Frederick Muller, Peter Parashales y Elena Jaumandreu. **Música.-**

Angelo Francesco Lavagnino. **Productor.-** Emiliano Piedra, Ángel Escolano y Harry Saltzman. **Producción.-** Internacional

Filmes Española – Alpine Productions. **Intérpretes.-** Orson Welles (*sir John Falstaff*),

Jeanne Moreau (*Doll Tearsheet*), John Gielgud (*Enrique IV*), Margaret Rutherford (*sra.*

Quickly), Keith Baxter (*Henry Monmouth conocido como Hal*), Marina Vlady (*Kate Percy*),

Norman Rodway (*Henry Percy conocido como Hotspur*), Walter Chiari (*Silence*), Tony

Beckley (*Ned Pains*), Fernando Rey (*Worcester*), Alan Webb (*juez Robert Shallow*), José

Nieto (*Northumberland*). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



Película nº 15 de la filmografía de Orson Welles (de 24 como director)

Música de sala:

Enrique V (*Henry V*, 1944) de Laurence Olivier

Banda sonora original de **William Walton**

“Poco antes de ser asesinado, el príncipe de Dinamarca visitó Inglaterra. Supongamos que se hubiese quedado allí, evitando fantasmas y cementerios (la verdad es que no le gustaban ni los unos ni los otros) y engordando y viviendo... ¿Hubiera cambiado su nombre?... Los grandes personajes de Shakespeare, en sus grandes momentos, son transportados a la perversión del mundo, con una acentuada repugnancia. Todos excepto Hamlet. Exilado de la tragedia y viviendo como un pecador en Londres, se ríe del mundo, y la suya es la mayor de las risas en nuestra lengua. Sólo lo sorprendemos una vez sin que esté bromeando. ‘Soy viejo -dice John Falstaff de Elsinore-..., soy viejo’. La buena vida está a punto de convertirse

en su propia muerte. Se ha arruinado a sí mismo, pero ha sido divertido. Hamlet o Falstaff -llámalo como quieras- únicamente siente sus pecados porque no fueron suficientes. Shakespeare, un tipo sociable al que le gustaba intercambiar sus bromas con los muchachos en *La Sirena*, hubiera querido, con toda seguridad, que Hamlet se reuniera allí, con ellos, para tomar una copa después de cada representación. Yo creo que Falstaff es Hamlet -un Hamlet viejo y perverso- tomándose esa copa...”

Orson Welles (1945)

El “genio” de Orson Welles reposa, al igual que en el caso de Shakespeare, en su falta de originalidad, en su naturaleza receptiva, en su disposición a aceptar lo que encontraba en sus fuentes, en su profunda deuda con el acervo fílmico que halló a su alcance, en su rechazo de la unidad, y de la singularidad, a favor de la pluralidad, de un sentido del artificio muy cinematográfico. No en vano, el cine fue para él, “*el más maravilloso juguete jamás ofrecido a un niño*”. A un astuto y desvergonzado niño grande como *Falstaff*, cabría añadir. El cine de Welles se nutre de los hallazgos formales de David Wark Griffith¹, Erich von Stroheim, King Vidor y John Ford², de Sergei Eisenstein y del cine expresionista alemán, de su experiencia teatral y radiofónica, de sus amplias lecturas literarias, que van de Robert L. Stevenson a Joseph Conrad, de H.G. Wells a Franz Kafka, e incluso, de su sensibilidad hacia los acontecimientos históricos que le tocó vivir.

Orson Welles no solamente se acercó a William Shakespeare por una cuestión de gusto artístico. Recurrió a las obras de Shakespeare para hacer algo más que ilustrar sus hallazgos poéticos y filosóficos. Los personajes shakesperianos de Welles poseen una cualidad probatoria, implícitamente fundada en su convicción de que los grandes poetas como Shakespeare eran “*profundos conocedores del alma humana*”, al igual que lo creía Sigmund Freud. Las condiciones humanas y sociales de tales personajes pueden contemplarse como ejemplos de seres reales, de una realidad más verdadera aún que la propia realidad. De ahí el escepticismo que les sigue o les precede en su retrato, acompañado siempre del amargo descubrimiento de la verdad y de la desgracia.

1. “Nunca he odiado a Hollywood salvo por el trato que dio a David Wark Griffith. No hay ciudad, ni industria, ni profesión, ni forma de arte que deba tanto a un hombre solo. Todo cineasta, todo productor o director de películas que lo ha seguido, es eso lo que hizo exactamente: seguir sus pasos. Griffith hizo el primero de los primeros planos y fue el primero en mover la cámara. Por si eso fuera poco es mucho más que un simple inventor y pionero: sus obras se perpetuarán como sus invenciones. (...) Sin embargo, el cine, que puede decirse que fue una invención virtualmente suya, se había convertido en el producto -el producto exclusivo- de una industria que había pasado a ser la cuarta en importancia de Estados Unidos. Y en las líneas de montaje de las gigantescas factorías cinematográficas no hubo sitio para Griffith. Pasó a ser un exilado en su propia ciudad, un profeta sin honores, un artesano sin herramientas.”

2. “Siempre me han atraído los grandes maestros del cine americano. Con esto quiero decir John Ford, John Ford y John Ford. En el mejor Ford, el film vive y respira un mundo verdadero (...).”

PB: Un crítico, Andrew Sarris, señala que hay más en común entre tú y Ford de lo que se pensaría a primera vista, porque los dos tenéis un respeto y un gran amor por el pasado.

OW: Pero estamos enganchados en distintos pasados, como es natural. Yo estoy interesado en el mito del pasado como mito. John Ford es uno de los que hacen esos mitos”.



Para Welles, hacer películas sobre textos de Shakespeare era un ejercicio performativo: elegir una obra y trabajarla con la ayuda de una minuciosa “lectura” cinematográfica, demostrando lo que se proponía representando la demostración... En consecuencia, una de las mayores virtudes artísticas que atesoran las adaptaciones filmicas de Orson Welles sobre Shakespeare, estriba en su implícita negativa a una “interpretación contemporánea” de sus obras. Welles recuperó para el cine la tragedia, perdurable género literario que aborda cuestiones existenciales de forma más o menos directa: ¿Por qué motivo deben padecer los hombres? ¿Por qué razón están condenados a debatirse entre la libertad y la tiranía, la verdad y la calumnia, entre el amor y el odio, entre el horror y la clemencia? ¿Son la justicia y la felicidad tan elusivas porque son una mera entelequia, o porque son objetivos únicamente alcanzables mediante el sufrimiento? “¿Hay alguna causa en la Naturaleza para producir esos corazones tan duros?”, exclamaba el rey Lear.

El personaje de *Falstaff*, en “Enrique IV” (1596-1599), es un símbolo de la alegría de vivir en un mundo lleno de componendas y servilismos. *Falstaff* se burla del mundo de la política y de la moral a favor de su peculiar ideario lúdico-existencial de la vida, que remite a las “Odas” de Horacio: “*Carpe diem quam minimum credula postero*”; es decir, “aprovecha el día, no confíes en mañana”. Es un individuo lleno de pasión, de pasión por la vida, y la pasión por la vida es libertaria; el resto es hastio y corrupción.

El resto es el Poder... *Falstaff* es vanidoso y pendenciero, glotón, borrachín y putero, un "...cobarde desvergonzado, aplastador de camas, reventador de lomos de caballo, enorme cerro de carne". Pero también es un iconoclasta, un filósofo a contrapelo, una paradoja andante. Encarna la transición de extravagante, "carnavalesca", del personaje bufo de la comedia isabelina, a esa subjetividad trascendental en la que podemos apreciar las raíces del ser humano occidental moderno. *Falstaff* se sabe en perenne transformación, y se define como ser lunar, de mareas cambiantes. Para él no hay solidez ni estabilidad. Todos somos seres de identidad mudable, y tal vez por eso sorprendentemente libres. *Falstaff* proyecta sus rasgos vitales en quienes le rodean: insiste en su capacidad para aguzar el ingenio de los demás, y para despertar en ellos el gozo de vivir y el sentido del humor, con el atenuado orgullo de un maestro de la inteligencia humana.

Mucho se ha criticado a Shakespeare por su tibieza ideológica, por su distanciamiento casi inhumano frente a la realidad de sus personajes. No moraliza, no propone ética ni solución alguna: plantea, y lo hace mejor que nadie, algunas de las angustias fundamentales de la condición humana, pero nunca les da respuesta. No sabemos qué pensaba Shakespeare. Tal vez las opiniones del autor son, a la manera de la dialéctica hegeliana, las opiniones de todos sus personajes, y puede que las de ninguno. Es muy difícil admitir que las ideas políticas de Shakespeare fuesen, como opinaban Leon Tolstoi y George Bernard Shaw, las emitidas por *Coriolano*, tan desmañadamente reaccionarias. Acaso su pensamiento, incluso su manera de ser, se acerca más al sarcasmo cínico de *Falstaff*, como sugería Di Lampedusa, pues las célebres discusiones de Shakespeare con Ben Jonson en la 'Mermaid Tavern' de Cheapside (Londres), sobre política, religión, literatura y mujeres, incitaban a participar a todos cuantos les rodeaban, a bribones de toda condición y a artistas e intelectuales como John Fletcher, Francis Beaumont, John Selden o Robert Bruce Cotton, los cuales reconocieron en sus cartas el tremendo ingenio dialéctico del dramaturgo de Stratford-upon-Avon. Tertulias inmortalizados en el fantástico lienzo del escocés John Faed "Shakespeare and his friends at the Mermaid Tavern" (1851). Para Harold Bloom, *Falstaff* es, junto a *Hamlet*, la principal creación de Shakespeare, porque en él pone el autor más de sí mismo. El escritor crea tal despliegue de profundidad e ingenio en este personaje, concluimos, que porta su palabra y construye su persona.

Falstaff fue la obsesión de Orson Welles. En 1930, a los quince años, cuando estudiaba en la Todd School (Illinois), tuvo la idea de fundir varias obras "históricas" de Shakespeare bajo el título genérico de "Five Kings", y estableció como nexo cómico-dramático la amistad entre el príncipe Hal -luego Enrique V- y el caballero Sir John Falstaff. En 1939, cuando Welles, con veinticuatro años de edad, ya es un reconocido actor y director escénico, estrena en el Theatre Guild de Boston una nueva versión de "Five Kings", donde en-



carna por primera vez a *Falstaff*³. En 1960, a sus cuarenta y cinco años -que bien parecen sesenta-, y ya bajo el título de “Campanadas a medianoche”, estrena en el Grand Opera House de Belfast, y luego, en el Gate Theatre de Dublin, una nueva versión del montaje. Y en 1965, con cincuenta años y notablemente obeso -se dice que los últimos años de su vida, cenaba diariamente dos bistecs y una jarra de whisky...-, filma en España la que será, sin duda, su mejor adaptación shakesperiana, **CAMPANADAS A MEDIANOCHÉ**.

Tras mezclar, o mejor dicho, destilar los aspectos más rabelesianos de “Ricardo II” (1595), “Enrique IV” (1ª y 2ª parte), “Las alegres comadres de Windsor” (1597), “Enrique V” (1599) -esto es, el humorismo, la sátira socio-política y cierta pedagogía humanista presentada de manera exuberante-, Orson Welles se convierte, por fin, en el sosias perfecto de Shakespeare, dentro y fuera de la pantalla. Un actor de la plebe -divertido, ocurrente, cercano-, alejado del establishment (¿de Hollywood?), asumiendo sus limitaciones presupuestarias y técnicas como un estímulo artístico⁴ y no, como sucedía en **Macbeth**, como una excusa para el esteticismo, por muy brillante que sea. No nos sorprende, pues, que filme un plano en el castillo de Cardona (Barcelona) y el correspondiente contraplano en Manzanares del Real (Madrid), o que la épica y dramática batalla final se rodara en la Casa de Campo madrileña. Su *Falstaff* tiene mucho del propio Welles: es un ‘bon vivant’ amante de la buena cocina y del mejor

3. Un drama de cinco horas de duración con dos intermedios, que duraba de las ocho de la tarde a la una de la madrugada. Preparada para ser estrenada en Nueva York, esta monumental producción se presentó en tres ciudades, pero nunca llegaría a Nueva York (originalmente estaba pensada para ser representada en dos noches consecutivas, de las cuales esta parte era sólo la primera).

4. **PB**: Sé que tuviste ofertas de apoyo financiero para la producción de **CAMPANADAS A MEDIANOCHÉ** si la hacías en color, pero que tú sólo quisiste hacerla en blanco y negro. ¿Por qué, específicamente?

beber en grandes cantidades, fumador de habanos, gordo, vulnerable, escaso de dinero, desconcertado ante los tiempos que le ha tocado vivir, mentiroso y sinvergüenza. Welles vuelca en el personaje su pasión por la vida, una pasión por la vida libertaria y socarrona, pero también dolida, amargada.

Así, **CAMPANADAS A MEDIANOCHE** rezuma una poética visual vitalista y decadente que se adapta como un guante al estilo del cineasta. Los planos en contrapicado exageran el “*enorme cerro de carne*” que es el protagonista, y subrayan la agilidad con que se mueve por espacios estrechos, angostos. La profundidad de campo hace que el rey *Enrique IV* (John Gielgud) parezca terriblemente solo, desvalido, a los pies de los pilares elevados en el castillo, y los rayos del sol que atraviesan el salón del trono son como las barras de una prisión. Hay viejos trucos que parecen nuevos: la amplitud de los salones del castillo de *Enrique IV* contrasta con los techos bajos y habitaciones abarrotadas de furcias y parroquianos de la taberna-prostíbulo que regenta la *sra. Quickly* (Margaret Rutherford), así como el vasto espacio del gran salón de *Charles Foster Kane* contrasta con los techos bajos del ‘*Nueva York Inquirer*’. La secuencia de la batalla de Shrewsbury, justamente famosa, tiene una duración de diez minutos a lo largo de los cuales la caótica acción adquiere un tono brutal. Los caballos y los hombres confundidos entre el humo y la niebla, el acero chocando contra el acero, gritos de dolor, combates desesperados, miembros cubiertos de barro y sangre, hombres exhaustos o muertos... Pero por encima de todo queda el personaje y su intérprete, ese *Falstaff* / Welles metido en una tina de agua jabonosa leyendo la carta de uno de los sublevados contra *Enrique IV* y que más tarde pierde la toalla al arengar a sus soldados, mostrando el culo al respetable.

OW: Era principalmente una película de actores, y el color, como tú sabes, es un gran amigo que ayuda al cámara pero un enemigo del actor. Los rostros de color fotografiados en color tienden a parecer trozos de carne, ternera, vaca, buey..., cosas así... (...)

PB: ¿Diseñaste los escenarios?

OW: Sólo construimos un escenario... La Cabeza de Jabalí, en un garaje.

PB: ¿Por qué en un garaje?

OW: Resultaba mucho más barato que en el plató de un estudio de cine.

PB: Ese escenario lo diseñaste tú mismo, ¿no es así?

OW: Y lo que es peor, yo mismo tuve que pintarlo personalmente y montarlo y todas esas cosas. (...) Noche tras noche, noches enteras, yo mismo, personalmente, después de haber dejado atrás todo un día de rodaje tras la cámara. (...)

PB: ¿Qué hay del palacio?

OW: Filmamos una semana en una iglesia en ruinas. Después de eso todo lo que tenía era un pequeño trozo de muralla contra la parte lateral del garaje. Todos esos interiores se hicieron con un trozo de muralla de escayola y un buen número de columnas en miniatura en primer término.

PB: ¿Diseñaste también el vestuario?

OW: Sí. Me pasé todo el verano haciendo los diseños más detallados de las ropas. (...)

PB: ¿Cuánto costó la película?

OW: Un millón.

PB: Barato. ¿Cómo lo hiciste?

OW: Recortando gastos por todas partes.

PB: ¿Por ejemplo?

OW: Por ejemplo, cosas como terminar la actuación de John Gielgud en el importante papel de Enrique IV en sólo diez días. Después, cuando se hubo marchado, hicimos las tomas en las que aparecía de espaldas sustituyéndolo con un extra español. Hay una escena en la que deben aparecer los siete actores principales y en la que, literalmente, ninguno de los fotografiados es quien se supone que debe ser. (...)

Texto:

Antonio José Navarro, "Una mirada performativa: Welles vs. Shakespeare", en dossier "Orson Welles, Dios, demiurgo, cineasta", 2ª parte, rev. Dirigido, julio-agosto 2010.

Peter Bogdanovich & Orson Welles, **Ciudadano Welles**, Grijalbo, 1994.

PETER BOGDANOVICH: No haces un juicio sobre el príncipe *Hal*, en **CAMPANADAS A MEDIANOCHE**, pese a que se comporta terriblemente con *Falstaff*.

ORSON WELLES: *Ocurre que no sucedió por casualidad que Hal se formara para ser el rey Enrique V. Desde el principio tuvo puesto el ojo en su futura gloria y dignidad. Eso es algo que nos comunica a lo largo de todo el relato, nos da un buen aviso. Nos encontramos con un joven complicado con una fantasmal y curiosa frialdad interior. Y tenemos también el encanto, 'la joie de vivre' de la camaradería... Todo eso forma parte de su vocación, el equipaje básico del perfecto príncipe de Maquiavelo. En otras palabras: de esa terrible criatura que es el gran hombre de poder.*

PB: *Ésa es la extensión de uno de los temas de toda tu cinematografía... Un examen del poder y de lo que el poder le hace al hombre.*

OW: *Aquí tenemos el triángulo: el príncipe, su padre, el rey y Falstaff, que es una suerte de padre adoptivo. En esencia, la película es la historia de ese triángulo. En oposición a Falstaff, el rey representa la responsabilidad. Pero lo que es tan fascinante en Shakespeare es que el propio rey es un aventurero. Y él, que ha usurpado el trono, defiende la legitimidad. Y Hal tiene que traicionar al único hombre bueno de la historia para proteger una he-*



rencia dudosa y realizar su destino, fríamente elegido, de héroe inglés. Y, naturalmente, Falstaff es en sí mismo un reproche y un rechazo de todas esas pretensiones reales y heroicas.

PB: Tú le has llamado "el único hombre bueno".

OW: Creo que él es el único gran personaje en toda la literatura dramática que es esencialmente bueno. Es bueno en el sentido en que los hippies son buenos. La comedia trata de todos los defectos de ese hombre, pero estos defectos son triviales: su famosa cobardía es un chiste -un chiste que Falstaff parece contarse a sí mismo contra él mismo-; pero podría defenderse firmemente su valor; y su bondad es básica, como el pan y como el vino. Resplandece de amor, pide muy poco y, al final, naturalmente, no consigue nada. Incluso si nunca existió el 'mejor tiempo pasado', el que podamos concebir un mundo así, es, de hecho, una afirmación del espíritu humano. El que la imaginación del hombre sea capaz de crear el mito de un tiempo pasado más abierto y más generoso no es un signo de nuestra locura. Cada país tiene su 'Merrie England', su Arcadia feliz, una época de inocencia, una mañana brillante de rocío en el mundo pasado. Shakespeare canta a ese mayo florido en muchas de sus obras y Falstaff -ese viejo pillito barrigudo- es su perfecta encarnación. Toda su pillería, su amor a la taberna, los embustes y jactancias no son más que una parte de él, como una breve canción que canta para acompañar su cena. Éstas no son las cosas que busca.

PB: Eso aparece con claridad en la película.

OW: Y, naturalmente, para ello sacrifica algunos de los grandes efectos de la comedia. Lo sé. Deliberadamente renuncié a algunos de los chistes más importantes para permitir que hiciera su papel a su modo.

PB: Ahí está presente ese soñar el pasado...



OW: Está maravillosamente representado por esos dos viejos, Shallow y Silence. Nos muestran la gran capacidad de atracción que tiene la idea de pensar en el pasado y de cómo Falstaff odia oír hablar de ello. 'Hemos oído las campanadas de medianoche'. (...)

PB: Hay un momento en **CAMPANADAS A MEDIANOCHÉ** que recuerda la escena de la chimenea de Richard Bennett en **El cuarto mandamiento**.

OW: ¿Cuándo estamos sentados junto al fuego?

PB: Sí, dos ancianos contemplando su muerte. Desde el principio -como en todas las películas- percibo una marcada preocupación por la edad avanzada.

OW: No es una buena preocupación que un dramaturgo pueda permitirse, en ninguno de los medios de comunicación a su servicio, porque se trata del tema que a la gente menos le gusta. Pero siempre me fascinó, tanto cuando sólo tenía veinte años como ahora, cuando los hechos futuros empiezan a ensombrecerse... Odio pensar que me estoy repitiendo a mí mismo, pero es posible que tengas razón. Allí estaba aquel fuego... El único lugar de aquella habitación en el que nos podíamos sentar era junto a la chimenea. Originalmente se pensó que aquella escena debía filmarse en los restos de un huerto de árboles frutales, con los esqueletos de unos pocos árboles negros destacando sobre la nieve. Los dos ancianos sentados al lado de Falstaff iban a asar algunas aves pequeñas sobre las ascuas de un brasero, una horrible escena de ancianos con los dedos pringosos. Decidimos trasladarla y hacerla a cubierto, dentro de la casa, porque no pudimos conseguir la nieve. (...)



PB: ¿Cuál es el significado de ese intercambio de miradas entre el príncipe Hal y Falstaff por encima del cuerpo de Percy?

OW: Si eso no queda claro, habla muy mal de mí. Porque la escena de la película no es realmente de Shakespeare. Como recuerdas, Falstaff se ha adelantado para proclamar (quién sabe con qué intención, quizá porque quiere gastar una broma macabra) que ha matado a Hotspur. Cuando se hace obvio que está mintiendo, el rey mira a Hal, como si quisiera decirle: 'Este es el tipo de amigos que tienes...'. El príncipe pudo haber dicho: 'No, fui yo quien le mató', pero se niega a hacerlo. ¿Por qué? Por pura terquedad, la propia de las relaciones entre padre e hijo.

PB: Fascinante...

OW: Gracias a John Gielgud, que es extraordinario. Creo que es un gran papel y él lo realiza de modo soberbio.

PB: Ese personaje es bastante ambiguo.

OW: Está obsesionado con la legitimidad y con toda la mística de la corona precisamente porque él mismo no es el auténtico heredero de ella. La corona, como es concebida en la obra de Shakespeare, lleva consigo un tipo especial de magia. Cuando muere el último de los Plantagenet esa magia desapareció de Inglaterra. La caballería murió con ellos. El mismo momento de la muerte de la caballería es el de la muerte de Hotspur, el último de los auténticos caballeros.

PB: También le das a Hotspur una cualidad ridícula.

OW: Ése es Shakespeare, no se trata de una distorsión. En ocasiones nos reímos de Hotspur pero sabemos con seguridad que nunca podría traicionar una amistad.



PB: En cierto sentido *Hal* podría ser considerado como un símbolo del moderno...

OW: ¡Oh, es un hombre moderno! *El hombre del Renacimiento, el Tudor, el nuevo tipo de príncipe* (...).

Peter Bogdanovich & Orson Welles, **Ciudadano Welles**, Grijalbo, 1994.

CAMPANADAS A MEDIANOCHE es un film muy personal y logrado. En él Welles interpreta un personaje que ya ha encarnado en el teatro en 1939 y en 1960. Para encontrar un productor dispuesto a financiar el film, acepta trabajar en la adaptación de **La isla del tesoro** (*Treasure island*, John Hough, 1972), de la que dirige algunas escenas, tal es su deseo de hacerse con el papel de *Falstaff*. Trabaja en ello de octubre de 1964 a abril de 1965, y la primera copia del film está lista en diciembre del mismo año. El film se centra en la relación entre *Hal*, hijo de *Enrique IV* y heredero del trono, y *sir John Falstaff*, infatigable narrador de nimiedades y gran consumidor de vino de España. La pasión de *Hal* por la taberna de la señora *Quickly* y sus cogorzas con *Falstaff*, que prefiere a la Corte y la compañía de sus pares, culmina en la batalla de Shrewsbury, donde provoca a duelo al rebelde *Hotspur*, y en la visión de su padre agonizante. En ese momento, sabrá encontrar el camino de los verdaderos deberes de la nobleza y, coronado rey, renegará de su pasado y de su amistad con *Falstaff*.

En el centro de la historia, encontramos el tema del nacimiento de la “modernidad”, ya abordado en **El cuarto mandamiento** y encarnado aquí por el conflicto entre los dos padres de *Hal* -el cínico y político *Enrique IV* y el vital y espontáneo *Falstaff*- y por la inevitable derrota que está escrita en la historia: la lección de humanismo que *Falstaff* ha pretendido transmitir a *Hal* es aplastada por la razón de Estado. Podemos presentirlo al observar las escenas de batalla (de una extraordinaria potencia visual: un puro espectáculo que Welles contruye con trescientos noventa y dos planos distintos), y ese sentimiento se impone definitivamente en la condena que *Hal*, convertido en *Enrique V*, pronuncia contra *Falstaff* en la coronación: “No te conozco, viejo. Arrodiílate y reza. Qué mal sientan los cabellos blancos a un viejo bufón de costumbres disolutas”. Rodeado de un grupo de actores perfectos (Keith Baxter, John Gielgud, Jeanne Moreau, Margaret Rutherford, Norman Rodway, Marina Vlady, Fernando Rey, Alan Webb y el sorprendente Walter Chiari⁵), Welles erige el retrato de un personaje melancólico y desgarrado. Su

5. **PB:** ¿Cuál fue ese actor que no podía hablar?

OW: Walter Chiari.

PB: No creo que el personaje fuera escrito de ese modo en Shakespeare.

OW: No, pero se llamaba *Silencio* y ese me pareció un buen motivo para hacerlo prácticamente incapaz de hablar a causa de una horrible tartamudez.

PB: Le diste también un extraño aspecto visual usando una lente de gran angular, ¿no fue así?

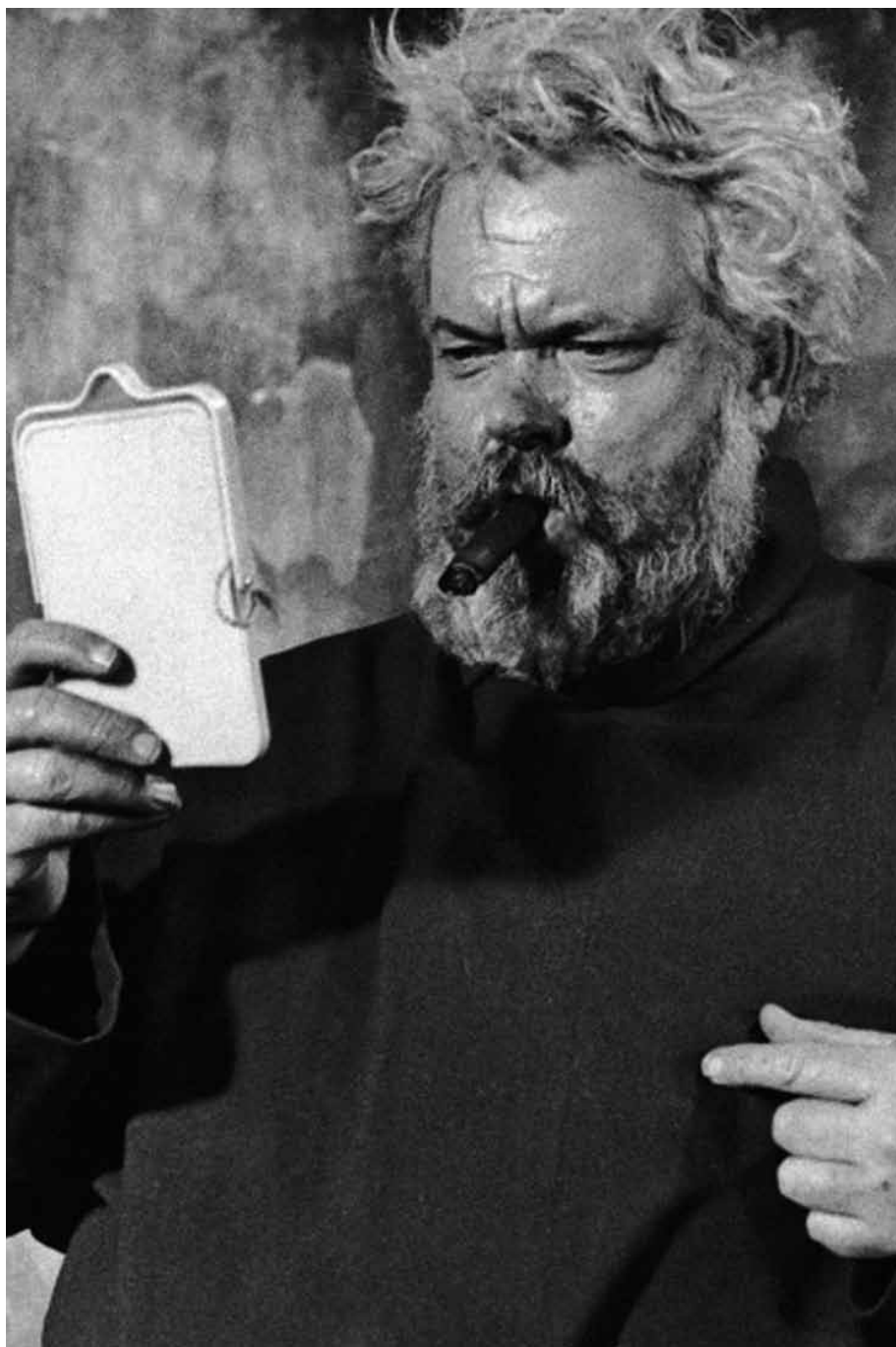
OW: Y también con maquillaje: nariz falsa, algodón en el interior de los carrillos. Realmente es un guapo ex jugador de fútbol. Un soberbio comediante y una gran estrella en la ‘rivista italiana’. (...)

Falstaff es capaz de adherirse de una manera inédita al “personaje” Welles y revela una soledad que el autor no se atreve a disimular a través de su desmesura. Pese a las diversas licencias que Welles se toma con el texto -la idea típicamente shakespeariana del hombre puro y bueno que revela su total alteridad en relación a la lógica del poder, y por lo tanto ha de ser alejado para no poner en peligro las razones de la corona y el Estado-, encuentra en este film su propia grandeza trágica y desesperada. Vencido, humillado, renegado, *Falstaff* es el más shakespeariano de los personajes wellesianos precisamente porque acaba por identificarse con el propio director en una ósmosis que pasa del texto teatral al texto cinematográfico para alzarse en recordatorio de la vida misma. “*Cuando no esté en este mundo, me olvidarás*”, dice *Falstaff* a *Dolly*, y esta constatación de Welles contiene no sólo el carácter trágico de su personaje más logrado, sino también el testamento de su fracaso como hombre y como cineasta.

Texto:

Paolo Mereghetti, **Orson Welles**, col. Grandes cineastas, Cahiers du cinéma, 2007.
Peter Bogdanovich & Orson Welles, **Ciudadano Welles**, Grijalbo, 1994.







VIERNES 30 • 21 h.

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

ORSON WELLES

FRAUDE

(1973 • Francia-Alemania • 88 min.)

Título Orig.- F for Fake/Question mark/Vérités et mensonges. **Director.-** Orson Welles. **Guión.-** Orson Welles y Oja Kodar.

Fotografía.- François Reichenbach, Gary Graver, Tomislav Pinter y Christian Odasso (Technicolor). **Montaje.-** Marie-Sophie Dubus, Dominique Engerer y Orson Welles. **Música.-** Michel Legrand. **Productor.-** François Reichenbach y Dominique Antoine. **Producción.-** Les Films du Prisme – SACI – Janus Film. **Intérpretes.-** (como ellos mismos) Orson Welles, Oja Kodar, Elmyr de Hory, Clifford Irving, Nina Van Pallandt, Laurence Harvey, Jean-Pierre Aumont, Joseph Cotten, Richard Wilson, François Reichenbach.

Versión original en inglés y francés con subtítulos en español.



Película nº 23 de la filmografía de Orson Welles (de 24 como director)

Música de sala:

"Communications ' 72" (1971)
Michel Legrand & Stan Getz

Tras concluir, en 1968, una parte de su propia trayectoria como cineasta con **Una historia inmortal**, film absolutamente perfecto y armonioso en su perfume letal y sin embargo atormentado en su trayectoria artística, ya que la versión inglesa dura 57 minutos y la francesa sólo 50, empieza un período completamente nuevo para Welles. Su grandeza se reconoce progresivamente en todo el mundo. Los libros y los homenajes se multiplican: el 9 de febrero de 1975, el American Film Institute concede su prestigioso premio a su carrera. Las universidades lo invitan. Se solicita continuamente su voz o su rostro en grandes y pequeñas apariciones. Lo que no obstante permanece inalterable es la relación con sus productores, que siguen negándole la posibilidad de volver tras la cámara, a pesar de los proyectos y guiones que no deja de escribir.



En los últimos veinte años de su vida -muere el 10 de octubre de 1985, mientras preparaba un rodaje que debía empezar al día siguiente-, sólo logra materializar cuatro proyectos cinematográficos, dos de los cuales quedan incompletos (**Deep**, con Oja Kodar, la compañera de sus últimos años, y **The Other Side of the Wind**). Los otros dos, llevados a término, son completamente distintos a todo lo emprendido hasta entonces: **FRAUDE** y **Filming Othello** (1977) no son obras de ficción narrativa sino criptofilms, ensayos cinematográficos que realzan (en el espectador, pero con más razón en el propio Welles) el sentimiento de su impotencia. No se trata de obras menores o que quepa atribuir a una notoriedad que se ha convertido en su imagen de marca (como se ha insinuado) sino reflexiones sobre su oficio de artista, angustiadas teorizaciones sobre la imposibilidad de hacer un film. Su rostro se presta a la perfección a la publicidad de champán¹ pero inspira menos confianza a los productores...

1. En la parte superior del anuncio publicitario para el champán 'Veuve Cliquot' aparecía una fotografía de Orson Welles. Sus rasgos estaban desdibujados y el anuncio invitaba a reconocerlos. En la parte inferior, un largo texto ayudaba a responder a la pregunta citando algunos momentos destacados de la carrera de Welles, empezando por la emisión radiofónica de 'La guerra de los mundos' y afirmaba: "En su vida, sólo hay tres constantes: el genio, el cigarro y 'Veuve Cliquot'. Sólo 'Veuve Cliquot' iguala a Napoleón, Pushkin, Francisco José, Proust, Scott Fitzgerald".

Peter Bogdanovich: Que el artista norteamericano que electrificó la escena, que transformó y definió la radio, que abrió un camino para la televisión (que nadie ha seguido), que hizo films que inspiraron a un buen número de realizadores, productores y directores más efectivamente que cualquier otro director desde David Wark Griffith, acabara anunciando vinos en unos anuncios para televisión es, en cierto modo, un comentario más aleccionador sobre el derrumbamiento cultural de nuestra sociedad, que sobre el prestigio de Orson Welles.

Realizado casi enteramente en el montaje, **FRAUDE** mezcla dos investigaciones: una sobre el falsificador inglés Elmyr de Hory, especializado en cuadros post-impressionistas, el otro sobre Clifford Irving, el periodista que pretendía haber conocido a Howard Hughes –personaje íntimamente welliesiano, una especie de *Kane* pero más fabuloso, más excéntrico aún-, y estar en posesión de su autobiografía –uno de los mayores engaños del siglo después del falso diario íntimo de Hitler-. El film se convierte progresivamente en una reflexión sobre el mundo del arte y su relación con la realidad, que Welles relata en primera persona y donde evoca su propia carrera. Es de hecho un autorretrato del cineasta por persona interpuesta: se pone él mismo en escena multiplicando los aforismos sobre lo verdadero y lo falso, la ilusión y la realidad, la sinceridad y la mentira, entregándose a un sutil e irónico juego de espejos. Tras presentarse como charlatán, ejecuta dos números de ilusionista -por primera vez en la pantalla desde **Sueños de gloria** (*Follow the boys*, Edward Sutherland, 1944) donde serraba en dos a Marlene Dietrich-.

El film comienza de manera aparentemente absurda, pero estructuralmente justificada –lo que al final se percibirá- con un paseo, por la calle, de Oja Kodar muy someramente vestida, a cuyo paso se vuelven los hombres –una alusión, como ha señalado Gerard Legrand, al fragmento de Alberto Lattuada en **El amor en la ciudad** (*L'amore in città*, Michelangelo Antonioni, Alberto Lattuada, Federico Fellini, Carlo Lizzani, Dino Risi y otros, 1953), falso, puesto que se presentaba como tomado “al natural” cuando en realidad era una interpretación-.



Welles no deja de insistir en uno de los fundamentos de su cine, la autenticidad de su propia “marca registrada” y la necesidad de sacralizarlo todo con su firma. “*Mi nombre es Orson Welles*” es el sello de sus films, pero ante este triunfo del anonimato que representa la fachada de la catedral de Chartres, muchas ilusiones se desmoronan y el film concluye con un testamento brillante pero desesperado acerca de la inutilidad del arte, al que Welles no parece dispuesto a conceder ninguna función social, histórica o cultural...

Texto:

Paolo Mereghetti, **Orson Welles**, col. Grandes cineastas, Cahiers du cinéma, 2007.

Peter Bogdanovich & Orson Welles, **Ciudadano Welles**, Grijalbo, 1994.

Bertrand Tavernier & Jean-Pierre Coursodon, **50 años de cine norteamericano**, 2 vol. Akal, 1997.

Antes de “nacer”, el ‘mockumentary’ (contracción de los términos ‘mock’ y ‘documentary’), o “documentiras”, en acepción de Antonio Weinrichter, aplicado al falso documental, ya encontró en Orson Welles un adelantado en tales metodologías, enfrentando el eterno combate entre lo real y la ficción en el seno de la institución del documental. Nos referimos a **FRAUDE**, un deslumbrante ejemplo de “film ensayo” que, aparte de reivindicar el poder mágico del montaje o, para ser más precisos, de la moviola (en imágenes recurrentes del metraje) como creadores de sentido, formula





la imposibilidad de distinguir entre la realidad y sus simulacros. En el film, la distancia entre ficción y documental se diluye. Una “cosa” es la realidad y otra... el arte. Como expuso el propio Welles: *“la verdad es que hemos fingido una historia sobre el arte. Como charlatán, mi labor consiste en hacerla realidad, no en que la realidad tenga que ver con ella”*, palabras que podrían aplicarse al todopoderoso Mr. Clay de **Una historia inmortal**. No olvidemos asimismo que Welles propone “la falsificación de un documental” (apropiándose de un elevado tanto por ciento de su contenido), **Elmyr the true picture?**, de François Reichenbach/Richard Drewett, protagonizado por el reconocido falsificador de cuadros Elmyr de Hory, un húngaro asentado en Ibiza desde 1959, el escritor estadounidense Clifford Irving -y biógrafo de Elmyr de Hory: *“Fake! The story of Elmyr de Hory, the greatest art forger of our time”* (1969)-, popular por su bucanera semblanza de Howard Hughes, *“Autobiography of Howard Hughes”* (1971), aportando como interesada propina la relación entre Pablo Picasso y Oja Kodar (la historia de la nieta de un avisado falsificador de arte que le habría tomado el pelo -¿con su complicidad?- al pintor malagueño.., un entramado levantado sobre un juego de miradas fundamental en el film...).

Ese gusto por la heterogeneidad de materiales ¿es sólo un brillante divertimento? En absoluto. Es una variación del pirandelliano sentido de la verdad, una denuncia casi terrorista sobre el mercantilismo del arte, una estimulante -también desengañada- meditación destinada a certificar sus paradojas (más mentiras), una exposición acerca de las difusas fronteras del concepto “originalidad” (*“lo que importa es la obra en sí”*), incisivo corte de bisturí a propósito del rol del artista (y su puesta al desnudo). La celebra-

ción del director como prestidigitador (fabricante de un mundo aparentemente propio... que no lo es, cierto, pero no podemos demostrar lo contrario). ¿Un ilusionista? El film, sin vender humo, se abre y se cierra con una serie de imágenes sobre la magia, uno de sus hobbies. No es una casualidad. Juegos de manos, escamoteo, manipulación... A poco del inicio, el propio Welles -como narrador- informa que durante una hora todo será verdad. Unos ochenta minutos después nos advierte: el plazo ya ha transcurrido. El muy ladino no precisa desde cuándo transitamos de nuevo en la no verdad... En suma, una forma de impugnar la omniscencia de la voz del narrador de tantos documentales. Su apuesta se resume en un brillante doble salto mortal: respetando la naturaleza ficcional de la pieza, su condición de artificio, deja interferir en ella una maraña de estrategias de verificación del texto documental.

Texto:

Ramón Freixas & Joan Bassa, "¿Y qué es la verdad?: Una historia inmortal y Fraude", en dossier "Orson Welles, Dios, demiurgo, cineasta", 2ª parte, rev. Dirigido, julio-agosto 2010.

Selección y montaje de textos:

Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2015

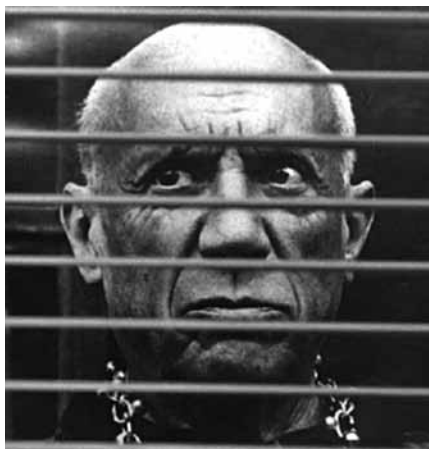
Agradecimientos:

Maribel Trillo/Classic Films

Ramón Reina/Manderley

Manuel Trenzado

Miguel Sebastián (*in memoriam*)





ORSON WELLES
George Orson Welles

Kenosha, Wisconsin, EE.UU., 6 de mayo de 1915
Los Ángeles, California, EE.UU., 10 de octubre de 1985

FILMOGRAFÍA (como director)¹

- 1934 **Hearts of age.**
- 1938 **Too much Johnson.**
- 1941 **CIUDADANO KANE** (*Citizen Kane*); **It's all true** (inacabada).
- 1942 **El cuarto mandamiento** (*The magnificent Ambersons*).
- 1943 **Estambul** (*Journey into fear* –codirigida con Norman Foster-).
- 1946 **EL EXTRAÑO** (*The stranger*).
- 1947 **La dama de Shanghai** (*The lady from Shanghai*).
- 1948 **Macbeth.**
- 1952 **Otelo** (*Othello*).
- 1955 **Mister Arkadin** (*Confidential report*).
- 1957 **Don Quijote** (*Don Quixote* –inacabada y remontada en 1992 por Jesús Franco-).
- 1958 **SED DE MAL** (*Touch of evil*).
- 1962 **El proceso** (*Le procès/The trial/Il processo*).
- 1965 **CAMPANADAS A MEDIANOCHE** (*Chimes at midnight*); **Deep/Dead reckoning** (inacabada).
- 1967 **Una historia inmortal** (*Une histoire immortelle/The immortal story*).
- 1968 **Vienna.**
- 1970 **The golden honeymoon** (inacabada); London.
- 1971 **Moby Dick** (inacabada).
- 1972 **The other side of the wind** (inacabada).
- 1973 **FRAUDE** (*Fake/Question mark/Vérités et mensonges*).
- 1977 **Filming Othello.**
- 1984 **The spirit of Charles Lindbergh.**

1. Rev. Dirigido, julio-agosto 2010 & Paolo Mereghetti, **Orson Welles**, col. Grandes cineastas, Cahiers du cinéma, 2007.



Tus recuerdos / comentarios sobre este ciclo



Tus recuerdos / comentarios sobre este ciclo

**En anteriores ediciones del ciclo
MAESTROS DEL CINE CLÁSICO
han sido proyectadas**

(I) ANTHONY MANN (octubre 2007)

La puerta del diablo (*Devil's doorway*, 1950)

Winchester 73 (1950)

The tall target (1951)

El hombre del oeste (*Man of the west*, 1958)



(II) FRITZ LANG (febrero 2008)

Solo se vive una vez (*You only live once*, 1937)

Los verdugos también mueren (*Hangmen also die*, 1943)

El ministerio del miedo (*The ministry of fear*, 1944)

Deseos humanos (*Human desire*, 1954)

Mientras Nueva York duerme (*While the city sleeps*, 1956)

Más allá de la duda (*Beyond a reasonable doubt*, 1956)



(III) **RAOUL WALSH** (marzo 2009)

Pasión ciega (*They drive by night*, 1940)

El último refugio (*High Sierra*, 1941)

Murieron con las botas puestas (*They died with their boots on*, 1941)

Gentleman Jim (1942)

Objetivo Birmania (*Objective, Burma!*, 1945)

Al rojo vivo (*White heat*, 1949)

Camino de la horca (*Along the great divide*, 1951)

El hidalgo de los mares (*Captain Horatio Hornblower*, 1951)

El mundo en sus manos (*The world in his hands*, 1952)



(IV) **ELIA KAZAN** (noviembre-diciembre 2009)

La barrera invisible (*Gentleman's agreement*, 1947)

Pánico en las calles (*Panic in the streets*, 1950)

Un tranvía llamado Deseo (*A streetcar named Desire*, 1951)

La ley del silencio (*On the waterfront*, 1954)

Al este del Edén (*East of Eden*, 1955)

Río Salvaje (*Wild River*, 1960)

Esplendor en la hierba (*Splendor in the grass*, 1961)

América, América (*America, America*, 1963)



- (V) **BILLY WILDER** (enero-marzo-mayo 2012)
- La octava mujer de Barba Azul** (*Bluebeard's eight wife*, 1938, Ernst Lubitsch)
- Ninotchka** (*Ninotchka*, 1939, Ernst Lubitsch)
- Bola de fuego** (*Ball of fire*, 1941, Howard Hawks)
- El mayor y la menor** (*The major and the minor*, 1942)
- Cinco tumbas a El Cairo** (*Five graves to Cairo*, 1943)
- Perdición** (*Double indemnity*, 1944)
- Días sin huella** (*The lost weekend*, 1945)
- Berlín Occidente** (*A foreign affair*, 1948)
- El crepúsculo de los dioses** (*Sunset Boulevard*, 1950)
- El gran carnaval** (*Ace in the hole*, 1951)
- Traidor en el infierno** (*Stalag 17*, 1953)
- Sabrina** (*Sabrina*, 1954)
- La tentación vive arriba** (*The seven year itch*, 1955)
- Ariane** (*Love in the afternoon*, 1957)
- El héroe solitario** (*The Spirit of St. Louis*, 1957)
- Testigo de cargo** (*Witness for the prosecution*, 1958)
- Con faldas y a lo loco** (*Some like it hot*, 1959)
- El apartamento** (*The apartment*, 1960)
- Uno, dos, tres** (*One, two, three*, 1961)
- Irma la dulce** (*Irma la douce*, 1963)
- En bandeja de plata** (*The fortune cookie*, 1966)
- La vida privada de Sherlock Holmes** (*The private life of Sherlock Holmes*, 1970)
- Primera plana** (*The front page*, 1974)



(VI) **JEAN RENOIR** (enero-febrero-marzo 2013)

La hija del agua (*La fille de l'eau*, 1924)

Nana (1926)

Ecurrir el bulto (*Tire au flanc*, 1928)

La golfa (*La chienne*, 1931)

Boudu salvado de las aguas (*Boudu sauvé des eaux*, 1932)

Toni (1934)

El crimen del señor Lange (*Le crime de Monsieur Lange*, 1935)

Una jornada de campo (*Partie de champagne*, 1936)

La gran ilusión (*La grande illusion*, 1937)

La Marsellesa (*La Marseillaise*, 1937)

La bestia humana (*La bête humaine*, 1938)

La regla del juego (*La règle du jeu*, 1939)

Aguas pantanosas (*Swamp water*, 1941)

Esta tierra es mía (*This land is mine*, 1943)

El río (*The river*, 1950)

La carroza de oro (*Le carrosse d'or / La carrozza d'oro*, 1952)

El testamento del dr. Cordelier (*Le testament du docteur Cordelier*, 1959)



(VII) **JOHN FORD** (enero-marzo-mayo 2014)

El caballo de hierro (*The iron horse*, 1924)

Tres hombres malos (*Three bad men*, 1926)

Cuatro hijos (*Four sons*, 1928)

El delator (*The informer*, 1935)

La diligencia (*Stagecoach*, 1939)

El joven Lincoln (*Young Mr. Lincoln*, 1939)

Hombres intrépidos (*The long voyage home*, 1940)

Las uvas de la ira (*The grapes of wrath*, 1940)

¡Qué verde era mi valle! (*How green was my valley!*, 1941)

Pasión de los fuertes (*My darling Clementine*, 1946)

El fugitivo (*The fugitive*, 1947)

Fort Apache (*Fort Apache*, 1948)

La legión invencible (*She wore a yellow ribbon*, 1949)

Caravana de paz (*Wagon master*, 1950)

El hombre tranquilo (*The quiet man*, 1952)

Centauros del desierto (*The searchers*, 1956)

El último hurra (*The last hurrah*, 1958)

Misión de audaces (*The horse soldiers*, 1959)

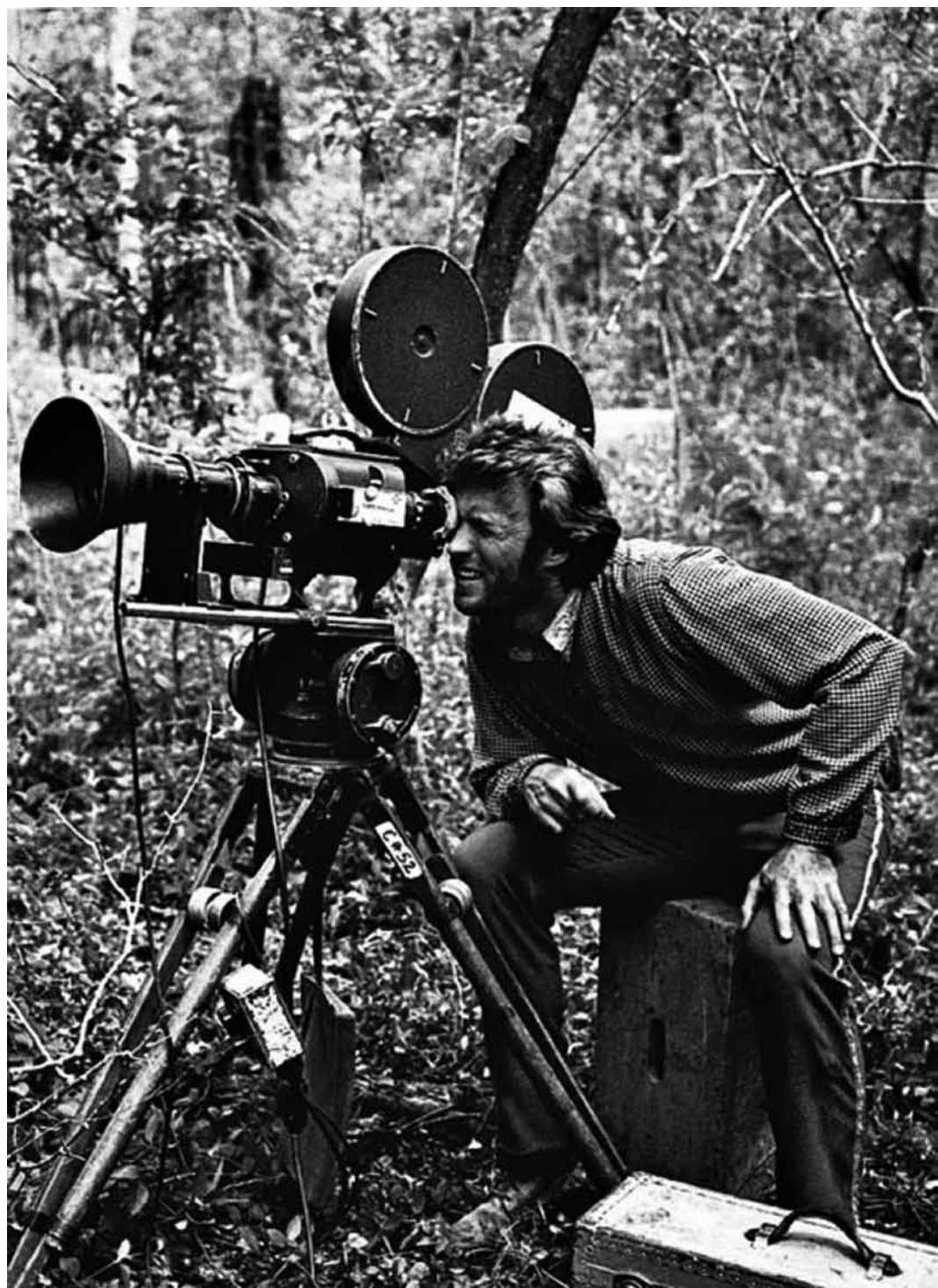
El sargento negro (*Sergeant Rutledge*, 1960)

Dos cabalغان juntos (*Two rode together*, 1961)

El hombre que mató a Liberty Valance (*The man who shot Liberty Valance*, 1962)

El gran combate (*Cheyenne autumn*, 1964)





NOVIEMBRE 2015
MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VI):
CLINT EASTWOOD (1ª parte)
(celebrando su 85 cumpleaños)

NOVEMBER 2015
MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VI):
CLINT EASTWOOD (part 1)
(celebrating Eastwood's 85th birthday)

Martes 3 / Tuesday 3rd • 21 h. • *Día del Cineclub / Cineclub's Day*
ESCALOFRÍO EN LA NOCHE (1971)
(PLAY MISTY FOR ME)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 6 / Friday 6th • 21 h.
INFIERNO DE COBARDES (1973)
(HIGH PLAINS DRIFTER)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 10 / Tuesday 10th • 21 h.
EL FUERA DE LA LEY (1976)
(THE OUTLAW JOSEY WALES)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 13 / Friday 13th • 21 h.
RUTA SUICIDA (1977)
(THE GAUNTLET)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 17 / Tuesday 17th • 21 h.
EL AVENTURERO DE MEDIANOCHE (1982)
(HONKYTONK MAN)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 20 / Friday 20th • 21 h. • *Día del Cineclub / Cineclub's Day*

EL JINETE PÁLIDO (1985)

(PALE RIDER)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 24 / Tuesday 24th • 21 h.

BIRD (1988)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 27 / Friday 27th • 21 h.

CAZADOR BLANCO, CORAZÓN NEGRO (1990)

(WHITE HUNTER, BLACK HEART)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Todas las proyecciones en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias.

All projections at the Assembly Hall in the Science College.

CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

Universidad de Granada

Programación Curso 2015/2016

OCTUBRE / OCTOBER 2015

- ◆ Jornadas de Recepción 2015 - UN ROSTRO EN LA PANTALLA (III):
Especial CENTENARIOS 1915-2015

Reception Days 2015 - A FACE ON THE SCREEN (III):

Special 100 YEARS SINCE HIS BIRTH 1915-2015

- ◆ MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (VIII): ORSON WELLES
(en el centenario de su nacimiento)
MASTERS OF CLASSIC CINEMA (VIII): ORSON WELLES
(100 years since his birth)

○

NOVIEMBRE / NOVEMBER 2015

- ◆ MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VI):

CLINT EASTWOOD (1ª parte)

(celebrando su 85 cumpleaños)

MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VI):

CLINT EASTWOOD (part 1)

(celebrating Eastwood's 85th birthday)

○

DICIEMBRE / DECEMBER 2015

- ◆ MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VI):

CLINT EASTWOOD (2ª parte)

(celebrando su 85 cumpleaños)

MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VI):

CLINT EASTWOOD (part 2)

(celebrating Eastwood's 85th birthday)

○

ENERO / JANUARY 2016

- ◆ LAS DÉCADAS DEL CINE (II): LOS AÑOS 70 EN EL CINE BRITÁNICO
(1ª parte)

THE DECADES OF CINEMA (II): 1970s IN BRITISH CINEMA (part 1)

○

FEBRERO / FEBRUARY 2016

- ◆ CINEASTAS DEL SIGLO XXI (I): DAVID FINCHER
FILMMAKERS OF THE 21th CENTURY (I): DAVID FINCHER



MARZO / MARCH 2016

- ◆ MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VII): STEVEN SPIELBERG
(1^a parte)
(celebrando su 70 cumpleaños)
MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VII): STEVEN SPIELBERG
(part 1)
(celebrating Spielberg's 70th birthday)



ABRIL / APRIL 2016

- ◆ MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (IX): LUCHINO VISCONTI
(en el 110 aniversario de su nacimiento)
MASTERS OF CLASSIC CINEMA (IX): LUCHINO VISCONTI
(110 years since his birth)



MAYO / MAY 2016

- ◆ MEMENTO I (GRANDES PELÍCULAS OLVIDADAS DEL SIGLO XXI)
MEMENTO I (GREAT FORGOTTEN FILMS OF THE 21th CENTURY)



JUNIO / JUNE 2016

- ◆ Sesión de clausura:
LUCES DE LA CIUDAD (Charles Chaplin, 1931)
Proyección con música en directo
Closing session:
CITY LIGHTS (Charles Chaplin, 1931)

<http://veucd.ugr.es/pages/auladecineycineclub>
<http://veucd.ugr.es/pages/AgendaCultural>

Puedes seguir las actividades del Cineclub Universitario / Aula de Cine en:

Facebook: Centro de Cultura Contemporánea. Universidad de Granada

Twitter: @Cen_Cultura_Con

o en nuestro blog: culturacontemporaneaugr.wordpress.com

Cineclub Universitario /Aula de Cine

centro de cultura contemporánea - vicerrectorado de extensión universitaria

