

Orson Welles: El rey de los escorpiones

ERNESTO DIEZMARTÍNEZ

Además de confirmar su genialidad, la última película de Orson Welles y el documental que le hace compañía ofrecen claves biográficas para comprender la relación –de la aclamación al fracaso– que el director tuvo con Hollywood.

G

REGORY ARKADIN (Orson Welles) se encuentra rodeado de una docena de hombres y mujeres que escuchan, absortos, cierta fábula con la que el misterioso magnate quiere aleccionarlos:

Había un escorpión que quería cruzar el río y le pide a una rana que lo cargue al otro lado. “No, no, gracias”, le contesta la rana, “si te llevo en la espalda me podrías picar con tu aguijón y tu veneno es mortal”. “¿En dónde está la lógica de eso?”, contesta el escorpión, “si te pico, tú morirás y yo me ahogaría”. Esto convenció a la rana, que accedió a llevar en su espalda al escorpión. Sin embargo, cuando iba a la mitad del río, la rana sintió un gran dolor y se dio cuenta de que el escorpión la había picado. “¿¡Lógica!?”, gritó la rana, mientras moría, llevándose al escorpión con ella, “¡no hay lógica en esto!”. “Ya sé”, dijo el escorpión, “pero no puedo evitarlo: es mi naturaleza”.

Este momento, el más recordado de *Mr. Arkadin* (España-Francia-Suiza, 1955), el séptimo –y muy quebrado– largometraje de Orson Welles, fue entendido por no pocos críticos cinematográficos de la época, entre ellos el monumental Andrew Sarris, como una suerte de confesión de parte wellesiana. La inclinación autodestructiva del escorpión y el gesto melancólico de Arkadin/Welles al brindar, al final de esa escena, por ese rasgo de carácter del animal suicida, ¿no era una tácita aceptación de parte del director de que si su carrera se había desbarrancado era, en gran medida, por culpa suya? ¿No había sido su falta de disciplina,



decían algunos; su ausencia de tacto, decían otros; su ego descomunal, alegaban estos; su desinterés por el negocio, acusaban aquellos; lo que había provocado que ningún gran estudio hollywoodense quisiera producir sus películas? ¿No era el propio Welles, como el elocuente escorpión, el peor de sus adversarios?

Philip Kemp, en su extenso estudio filmográfico sobre Welles publicado en el primer tomo del invaluable *World film directors 1890-1945* (1987), no está muy convencido de la validez de esa alegoría. Después de todo, dice con razón el crítico británico, la industria hollywoodense no puede ser vista como una inocente y pobre ranita que se deja envenenar por un irracional escorpión llamado Orson Welles. Además, alega, la rana hollywoodense es mucho más poderosa que cualquier “venenoso” creador cinematográfico.

No es mal argumento. Y, sin embargo, ante el estreno póstumo, hace unos meses, de la inacabada *Al otro lado del viento* (*The other side of the wind*, Estados Unidos-Francia-Irán, 1970-2018), al lado de *Me amarán cuando esté muerto* (*They'll love me when I'm dead*, Estados Unidos, 2018), el documental centrado en la accidentada filmación de aquella cinta, es difícil no darle la razón a Andrew Sarris cuando señalaba el carácter autodestructivo de Welles y las complejas relaciones que trazó a lo largo de su vida con admiradores y colaboradores, con otros cineastas y productores, y con el propio *establishment* hollywoodense al que llegó a tener de rodillas y comiendo de su mano.

Al otro lado del viento es, entre las varias películas que Welles dejó inconclusas –y que luego han sido parcialmente rescatadas, restauradas o reeditadas–, no solo su obra inacabada más completa (valga el oxímoron) sino una de sus películas más personales. Su propio y caótico *8 1/2* (Fellini, 1963), su descarnada denuncia del Hollywood que le cerró las puertas y, al mismo tiempo, una emocionada y emocionante apuesta creativa por la exploración de nuevos caminos cinematográficos, por los riesgos que hay que correr cuando se está detrás de la cámara, por las puertas que se pueden abrir al experimentar con otras formas y otros contenidos. Se trata de un dignísimo y postrero punto final para una carrera que había iniciado con la realización de una de las mejores películas de la historia.

Y a propósito de historia... David Thomson ha escrito que *El ciudadano Kane* (Estados Unidos, 1941) es menos la biografía no oficial del magnate periodístico William Randolph Hearst que el autorretrato frente y detrás de la cámara de Orson Welles, el ingobernable niño genio que a los cuatro años de edad no solo leía a Shakespeare sino que escribía y montaba sus propias piezas teatrales, que a los ocho tocaba el piano y el violín, y que a los trece años dirigía y actuaba en su escuela clásicos de la talla de *Julio César*.

Huérfano a edad temprana –a los nueve murió su madre, una talentosa pianista profesional; a los quince murió su padre, un alcohólico y apostador irredento–, George Orson Welles fue recogido por el doctor Maurice Bernstein, un viejo amigo de la familia –al que Welles homenajearía en *El ciudadano Kane*–, quien se encargó de que el inquieto muchacho fuera aceptado en Harvard a los dieciséis años de edad. Sin embargo, Orson no servía para permanecer entre las cuatro paredes de una universidad, así que, en un arranque muy propio de él, tomó el poco dinero que tenía y decidió irse a Irlanda a pintar. Cuando se le acabó el dinero y como, según él, nunca tuvo la disciplina de dedicarse a un trabajo honesto, tomó la decisión de convertirse en un charlatán. O sea, en actor profesional. O, en todo caso, fingir que eso era.

Así pues, un Orson Welles adolescente se presentó en el Gate Theatre de Dublín, dijo que era un actor que ya había trabajado en Nueva York y, aunque los administradores del teatro –entre ellos, Micheál Mac Liammóir, el futuro Yago del *Otelo* (Italia-Marruecos, 1951) welliesiano– se dieron cuenta de inmediato de que el jovencito no era lo que decía, de todas maneras lo contrataron, entusiasmados después de probarlo en una audición. De regreso a Estados Unidos, en 1933, Welles continuó su carrera como actor profesional, especializado en obras shakespearianas. Fue en esta época cuando Welles conoció a John Houseman, el actor y productor teatral con quien montaría en 1936, apenas a los veintiún años de edad, una revolucionaria versión afroamericana de *Macbeth*, ambientada en la historia y cultura haitianas.

Después del éxito de crítica y público, Welles y Houseman fundarían su propia compañía, el Mercury Theatre, con la que montarían, entre muchas otras obras, una célebre versión moderna del *Julio César* shakespeariano, adaptada a los entretelones del ascendente fascismo en Europa, y una polémica pieza musical, *The cradle will rock*, con claras inclinaciones sindicalistas y socialistas. Estos constantes campanazos teatrales convencieron a la CBS de contratar a Welles y al Mercury Theatre para encargarles la tarea de adaptar a la radio algunos clásicos de la literatura universal. Su episodio más famoso –y que, a la postre, volvería a Welles una celebridad– fue la adaptación de *La guerra de los mundos*, de H. G. Wells y que, transmitida la noche del 30 de octubre de 1938, logró convencer a muchos radioescuchas de que, efectivamente, una sofisticada civilización extraterrestre había invadido nuestro planeta y las naves marcianas habían aterrizado en algún lugar de Nueva Jersey.

A los veintitrés años de edad, Welles convertido ya en una figura nacional, aceptó la invitación de RKO Pictures para hacer tres películas en tres años,

con una propuesta insólita para un cineasta debutante: un pago de 150,000 dólares por cada cinta, el 25% de los ingresos en taquilla y una absoluta libertad para hacer lo que quisiera, con el reparto que él eligiera, con el guion que él escribiera y con el derecho a tener el corte final.

El resultado, como sabemos, fue *El ciudadano Kane* que, atacada y boicoteada por la prensa propiedad de William Randolph Hearst, sobre cuya turbulenta vida está basada la cinta, terminó siendo un fracaso taquillero, con todo y que la crítica la elogió sin reservas y a pesar de sus nueve nominaciones al Óscar, de las cuales solo una terminaría en triunfo: mejor guion original, compartido por Herman Mankiewicz y el propio Welles. Sin embargo, *El ciudadano Kane* significaría, paradójicamente, el principio del fin de la carrera de Welles en Hollywood.

Aparejado al fracaso comercial, Welles nunca fue bien recibido por algunos miembros de la industria, quienes resintieron las enormes libertades que le habían otorgado aun antes de dirigir su primer filme —dice la leyenda que en la entrega del Óscar 1941, cada vez que Welles era mencionado, se escuchaban claramente algunos abucheos—, además de que su propia personalidad —¿o su naturaleza, como dijera la fábula de *Mr. Arkadin*?— tampoco lo ayudaba. Ciertas declaraciones que hizo en contra del papel de los productores en Hollywood —“no son un mal necesario: son innecesarios y son el mal”— no cayeron muy bien cuando la RKO Pictures cambió de director ejecutivo y la nueva cabeza del estudio vio a Welles como un recién llegado irresponsable, pretencioso y manirroto al que había que disciplinar.

Lo cierto es que, en sus dos siguientes filmes para la RKO, Welles vivió la otra cara de la moneda: el corte final de su segundo largometraje, *Soberbia* (Estados Unidos, 1942), que había quedado en 131 minutos, fue reducido a menos de hora y media, con todo y un nuevo desenlace “más feliz”, mientras que el tercer largometraje del contrato, *Jornada de terror* (Estados Unidos, 1943), escrito por él, pero dirigido por Norman Foster —con la ocasional codirección de Welles—, fue editado contra su voluntad. Los siguientes años los usó para iniciar una prolífica y productiva trayectoria como actor en películas de otros cineastas —en *Tuyo es mi destino* (Stevenson, 1943), una adaptación de *Jane Eyre*, en el papel de Mr. Rochester; como el elusivo villano de *El tercer hombre* (Reed, 1949); como el vehemente abogado defensor de Leopold y Loeb en *Compulsión* (Fleischer, 1959); sin olvidar sus voluminosos cameos en *Moby Dick* (Huston, 1956) o *El hombre de dos reinos* (Zinnemann, 1966)—, al mismo tiempo que intentaba una y otra vez revivir su carrera en Hollywood.

El extraño (Estados Unidos, 1946), realizado para International Pictures, fue un fracaso creativo —se trata de un rutinario *thriller* de espionaje con el propio Welles interpretando a un oficial nazi oculto en un pueblito americano—, aunque no le fue nada mal en taquilla. Sin embargo, fiel a su carácter, Welles arriesgó todas sus ganancias en un proyecto que, a la postre, no pudo llevar a cabo: una pieza teatral en Broadway basada en *La vuelta al mundo en ochenta días*, con música de Cole Porter. Como le había pedido prestado dinero a Harry Cohn, dueño de la Columbia Pictures, y no tenía con qué pagarle, Welles aceptó dirigir una película para él, *La dama de Shanghái* (Estados Unidos, 1947), protagonizada por él mismo y su nueva y efímera esposa, la estrella Rita Hayworth. Se trata de una pieza mayor, un regreso al mejor Orson Welles, un delirante *film noir* que a veces parece parodia de sí mismo y que, no podía ser de otra manera, Harry Cohn detestó. La película fue enlatada durante año y medio y, cuando finalmente se estrenó, representó otro fracaso de taquilla para Welles —que empataría con otro fracaso, pero personal, pues antes de la exhibición de la cinta, él y Hayworth ya se habían separado.

Durante las siguientes dos décadas, Welles volvería más de una vez a su primer amor shakespeariano con películas producidas de forma independiente, por él mismo, con el dinero que ganaba como actor o convenciendo a los patrocinadores y financieros que caían en sus redes. Así filmó *Macbeth* (Estados Unidos, 1948), realizada en los baratos estudios de la Republic Pictures; la ya mencionada *Otelo*, producida al inicio de su exilio europeo; *Campanadas a medianoche* (España-Suiza, 1965), sobre varias piezas shakespearianas; y la inacabada *El mercader de Venecia* que, al parecer, se ha perdido casi por completo.

En esta época, Welles tuvo su último retorno a Hollywood con otra obra maestra del *film noir*, *Sombras del mal* (Estados Unidos, 1958), que terminó dirigiendo Welles por un afortunado malentendido. Contratado por la Universal para alternar como actor al lado de Charlton Heston, este último pensó que Welles iba a dirigir la cinta, así que con esa condición aceptó actuar en ella. El productor no tuvo más remedio que cumplir el capricho de su estrella y el resultado es otra pieza memorable del Welles cineasta y del Welles actor (o del Welles presencia, mejor dicho): tal vez su mejor película de ficción después de *El ciudadano Kane*.

Cuando Welles empezó a dirigir *Al otro lado del viento* en 1970 —nuevamente con financiamiento propio, europeo y hasta con algo de dinero del cuñado del sah de Irán— su carrera en Hollywood había terminado hacía mucho tiempo. Su trayectoria como cineasta americano en el exilio podía ser reconfortante para el ego —la crítica europea nunca se olvidó de

él, *Campanadas a medianoche* ganó un premio especial en 1966, en el veinte aniversario del Festival de Cannes—, pero la realidad es que cada vez era más difícil levantar sus proyectos, incluso en Europa.

Al otro lado del viento representaba para él no solo el retorno a Estados Unidos, sino que, siendo Welles como era y teniendo el carácter que tenía, se trataba de un regreso en busca de reivindicación, pero también de revancha. Un retorno desafiante en que se plantaba no solo frente al viejo *establishment* que lo había expulsado, sino ante la nueva generación de jóvenes cineastas hollywoodenses de los años sesenta y, también, frente a ciertas tendencias del cine de arte europeo que Welles detestaba, como el cine de Antonioni (“pionero y padre fundador del aburrimiento”), Bergman (“no comparto sus intereses ni sus obsesiones”) y, en menor medida, el de Fellini (“muestra signos de ser un gran artista que tiene muy poco que decir”).

En un texto escrito para *Sight & Sound* (noviembre de 2018), el crítico, historiador y biógrafo cinematográfico Joseph McBride —y quien aparece, jovencísimo, en el papel de Mr. Pister, un pedante crítico de cine en la misma película— apunta que Welles tenía muy claras sus intenciones desmitificadoras desde antes de iniciar la filmación. John Huston —quien había colaborado con Welles en el guion de *El extraño* y con quien conservaba una vieja amistad desde hacía treinta años— interpreta al veterano cineasta Jake Hannaford —un constructo creado a partir de elementos del propio Welles, John Ford, Howard Hawks, Rex Ingram y el mismo Huston—, un director de cine que alguna vez fue grande en Hollywood pero que ahora ha perdido toda relevancia. Exiliado en Europa —como Welles, por supuesto—, Hannaford ha regresado a Estados Unidos con el fin de encontrar financiamiento para terminar su último filme que, por los fragmentos vistos en la pantalla, se trata de una típica “película de arte” de los años sesenta y setenta, es decir, una franca parodia del cine de Antonioni que, como dijo alguna vez burlescamente Welles, no era más que el “perfecto escenario para que se paseen unas modelos”. Hannaford organiza una fiesta para celebrar su cumpleaños número setenta aunque lo que busca, en realidad, es mostrar fragmentos de su película inacabada para que colegas, críticos, periodistas, productores hagan el ruido suficiente para conseguir el financiamiento que le permita terminarla. Hannaford se comporta, pues, como lo hacía el mismo Orson Welles en busca de dinero.

Al otro lado del viento es una denuncia del viejo sistema de estudios en decadencia (esa época de donde venían Huston, Welles y el santo patrono de ambos, John Ford) y, al mismo tiempo, un réquiem por esa otra (y no tan añorada) época que estaba

siendo dinamitada por un puñado de jóvenes turcos como Dennis Hopper, Peter Bogdanovich o Paul Mazursky —quienes tienen *cameos* claves en la película— que tenían otras cosas que decir y de otra manera. En este escenario, Hannaford aparece como una patética caricatura del viejo director hollywoodense todopoderoso, machista, alcohólico, abusivo, un modelo obsoleto que ya no tiene cabida en ningún sitio, aunque todavía tenga la suficiente fuerza para humillar a los cineastas más jóvenes.

Welles construye esta historia en dos escenarios paralelos que se superponen: la película “artística” de Hannaford, filmada en 35 mm, y la caótica fiesta de cumpleaños, rodada en 16 mm, al estilo del *cinéma vérité*. Así, *Al otro lado del viento* funciona como un consciente choque de estilos y tendencias, un demencial juego de espejos cinematográficos, un exhaustivo listado de referencias y provocaciones con las que Welles hace de malabarista y prestidigitador, una de sus más caras aficiones infantiles y a la que nunca renunciaría.

Después de seis años, en un accidentado proceso de filmación que llevó a Welles a colaborar hasta en la realización de una película pornográfica, el cineasta terminó con cerca de cien horas de pietaje. Antes de morir, Welles había editado solo 42 minutos de la película, aunque había dejado algunos apuntes sobre hacia dónde debía ir la versión final. Sus colaboradores y admiradores más cercanos —Bogdanovich, McBride y muchos masoquistas más, que gozaron y sufrieron con la cercanía de Welles— lucharon por rescatar esta cinta del olvido hasta que Netflix, con seis millones de dólares en ristre, dio el presupuesto necesario para resolver ciertos problemas legales y restaurar todo el pietaje existente, de tal forma que pudieron terminar la película tal y como Welles la había planeado.

El resultado, editado por el oscareado montajista Bob Murawski y presentado en Venecia 2018, es una película típica del mejor Orson Welles. Es decir, estamos ante una obra imposible de digerir en un solo visionado. Su inevitable pieza de acompañamiento, el mencionado documental *Me amarán cuando esté muerto*, de Morgan Neville (también distribuido por Netflix), complementa a la perfección ese rescate, al entregarnos el fascinante y repelente retrato del más complejo Orson Welles posible: un genio intratable, seductor, manipulador, detestable y encantador, que no podía dejar de tratar mal a quienes lo rodeaban que, además, eran incapaces de abandonarlo. Un rey escorpión paseando sobre los lomos de las ranas. Pero como dijera Mr. Arkadin, ¡brindemos por el escorpión! —

ERNESTO DIEZMARTÍNEZ es crítico de cine desde hace treinta años. Publica en *Letras Libres*, *Noroeste* y *ContraRéplica*.