

Aventura internacional

Desde que RKO canceló en 1942 su contrato con Orson Welles, el joven prodigioso que había creado **El ciudadano** siguió siendo un creador estimado por una minoría influyente en el teatro, la radio y el cine de Estados Unidos. Se le atribuían las ventajas e inconvenientes naturales de un genio caprichoso, que tanto podía hacer un super-espectáculo invaluable como podía derrochar el dinero sin calcular siquiera su posible rescate. Buena parte de esa minoría creyó posible utilizar a Welles en la medida en que se limaran sus relaciones directas con los capitalistas, ejerciendo cierto contralor sobre el uso de sus talentos. En 1943 Welles volvió al cine como intérprete en el Rochester de **Jane Eyre** (Alma rebelde, 1943, sobre Charlotte Bronte) y después como director en tres films muy peculiares:

- 1945 — **The Stranger** (El extraño), producción Internacional, productor Sam Spiegel, con Welles, Edward G. Robinson, Loretta Young;
- 1946 — **The Lady from Shanghai** (La dama de Shanghai), producción Columbia, con Welles, Rita Hayworth, Everett Sloane, Glenn Anders;
- 1947 — **Macbeth**, producción Republic, sobre Shakespeare, con Welles, Jeanette Nolan, Dan O'Herlihy.

El autor oculto de **The Stranger** fue el productor Spiegel, que convenció a los capitalistas para aceptar como director a un hombre de fama tan escandalosa, pero convenció también a Welles para que una vez aceptado el libreto se abstuviera de retocarlo durante la filmación. El autor, lejano de **Lady from Shanghai** fue en cierto sentido Harry Cohn, ejecutivo de Columbia, que cometió el error de dar carta blanca a Welles, incluso en gastos, y se encontró meses después con que la filmación en aguas de Acapulco y en pantanos de Méjico había costado una cifra millonaria e irrecuperable. Y el autor de **Macbeth** fue en cierto sentido Herbert Yates, presidente de Republic, que accedió a la propuesta de Welles cuando éste prometió trasladar con escasos cambios su reciente versión teatral y terminar el rodaje en el mínimo plazo de 21 días. Pero el conjunto de los tres films no sirvió para que Welles recomenzara su carrera con el ímpetu inicial. En mayo 1946 hizo en combinación con Michael Todd un espectáculo especial en New York, titulado **Around the World**, que se basaba en la popular novela de Julio Verne y que resultó así un antecedente del film **La vuelta al mundo en 80 días** que Todd realizaría nueve años después. Aquí también el despilfarro provocó una pérdida colosal, ésta provocó una discusión entre Welles y el gobierno americano por la liquidación de impuestos a su renta, y el entredicho legal habría de provocar siete años de alejamiento hacia Europa y África. Si Welles volvía a América, tenía que atender un pleito.

En la agitada carrera que siguió a su debut cinematográfico, Welles se casó y divorció de Rita Hayworth (1943-47), se casó una vez más (con Paola Mori, 1955), prosiguió en Europa una abundante carrera radial y teatral, de la que se recuerda un elogiado **Othello** en Londres (con apoyo de Laurence Olivier, 1951) y viajó tanto, hacia tantos lados, que es difícil reconstruir con orden la lista de films en los que fue intérprete ocasional. De esa lista de interpretaciones en Italia, Francia e Inglaterra hay una buena cantidad de trabajos secundarios, sea por su escasa calidad, sea por su condición de breves viñetas, en **El príncipe de los zorros** (Henry King), **Cagliostro** (Gregory Ratoff), **La rosa negra** (Henry Hathaway), **La dama de negro** (Herbert Wilcox), **Una ventana sobre el camino** (Wilcox), **Muerte y fantasía** (George More O'Ferrall, episodio de un film inglés en tres), **El hombre, la bestia y la virtud** (Steno), **Si me contaran Versalles** (Sacha Guitry). En este grupo de interpretaciones se destaca sin embargo su papel de **El tercer hombre** (Carol Reed, 1949), no sólo porque la trama se concentraba en su ambiguo y apenas visible personaje, sino porque el mismo Welles escribió la parte que le correspondía en el libreto, incluyendo una famosa observación sobre la inutilidad de la pacífica Suiza, que no tiene déspotas pero que sólo ha llegado a fabricar relojes. Y se destaca también su breve papel de **Moby Dick** (John Huston) para el que Welles aportó solamente una escena y un día de trabajo, pero donde escribió sus propias palabras como predicador del púlpito y recibió por decirlas unas ocho mil libras esterlinas. La secuencia dura cinco minutos.

Toda esta azarosa carrera de intérprete, manteniendo las máximas irregularidades de agenda



abarcan veinte años y varias explicaciones, comenzando por la muy obvia de que emular a **El ciudadano** es pretender demasiado. Una explicación en la que Welles ha insistido, desde 1942 hasta hoy, es la restricción impuesta por la industria, incluyendo temas desechados por los estudios, cortes irrazonables a lo filmado, montaje asignado a manos ineptas y otras limitaciones tradicionales que la industria impone a los artistas. Esta explicación sirve para las debilidades narrativas de **Soberbia**, que tiene zonas admirables y zonas defectuosas, como una consecuencia de que RKO alteró los planes de Welles. Pero hay también limitaciones de otro orden. Cuando filmó **Macbeth** y cuando filmó **Othello**, Welles no podía proponerse grandes obras de creación cinematográfica sino formas originales, intensas, pero inevitablemente insatisfactorias, de solucionar la vieja dificultad que es filmar Shakespeare con tanto respeto por el autor como por el cine. Y cuando filmó **Jornada de terror**, **El extraño**, **La dama de Shanghai**, **Raíces en el fango** y **Sombras del mal**, a lo largo de 17 años, estaba acudiendo a una temática de intriga policial, espionaje y melodrama que puede ser eficaz e interesante como narración cinematográfica pero que aun en el grado máximo no podría comprometer al espectador por mucho tiempo ni a la grandeza por un solo minuto. Comparados con el tema de **El ciudadano**, que aparte otros rasgos tiene un alcance social en su plan, esos films tienen ante todo un déficit de sustancia. Es obvio que Orson Welles lo vio así antes que nadie, y que ha procurado agregar sentidos e inferencias filosóficas a sus films. Tanto **Raíces en el fango** como **Sombras del mal** pueden entenderse, por ejemplo, como parábolas de un mundo insensato y perverso, pero los sentidos son elusivos para el espectador común, y las interpretaciones exquisitas, más buscadas que encontradas, han quedado a cargo de críticos sagaces, imaginativos y franceses.

En otros planos, Welles ha vestido a esos films con todos los formalismos y rebuscamientos de que es capaz, a una altura en la que llegó a dominar todo secreto de la técnica cinematográfica. Parte de esa vestimenta es incidental, exterior y en cierto sentido fácil, como hacer jugar una escena dramática frente a una enorme pecera, multiplicar una imagen entre espejos, preferir enfoques oblicuos de cámara, aumentar o disminuir el volumen sonoro, contrastar una imagen con un diálogo aparentemente ajeno, y otros saltos anormales a la originalidad, que han garantizado a Welles la atención de los aficionados cinematográficos más entusiastas.

Toda esta azarosa carrera de intérprete, mantenida entre las máximas irregularidades de agenda y con alguna acusación de irresponsabilidad en cuanto a cumplimiento de promesas y de contratos, ha sido deliberadamente orientada por Orson Welles a la consecución de su obra propia. Se ha jactado de no tener jamás dinero, y de trabajar como actor en un film para poder pagar los gastos de otro que realiza o piensa realizar. En difíciles condiciones llegó así a hacer otros dos films propios:

1951 — **Othello**, rodado en Marruecos, sobre Shakespeare, con Welles, Michael Mac Liammoir, Suzanne Cloutier, con el que obtuvo un primer premio compartido en el Festival de Cannes, 1952, y que no se exhibió aún en el Uruguay;

1954 — **Confidential Report o Mr. Arkadin** (Raíces en el fango), rodado en España, con Welles, Michael Redgrave, Akim Tamiroff, Paola Mori, Katina Paxinou, Robert Arden.

Después Welles volvió a Hollywood, hizo otros papeles en **Noche larga y febril** (Martin Ritt) y en **La tragedia del Río Grande** (Jack Arnold), conviniendo con Albert Zugsmith, productor de esta última, la posibilidad de otro film propio:

1958 — **Touch of Evil** (Sombras del mal), con Welles, Charlton Heston, Janet Leigh, Akim Tamiroff.

En su último período Welles ha trabajado nuevamente como intérprete para el productor Darryl F. Zanuck, en filmaciones de Africa, Hollywood, Francia e Inglaterra, que comprenden **Raíces del cielo** (Huston), **Compulsión** (Richard Fleischer) y **Una grieta en el espejo** (Fleischer). Se anuncia que simultáneamente ha rodado una versión de **Don Quijote**. Por **Compulsión** recibió un premio como intérprete (compartido) en el Festival de Cannes, 1959.

El consenso crítico mundial está conforme en que ninguno de los otros films propios de Orson Welles ha alcanzado la importancia o la calidad de **El ciudadano**. Las causas y formas de ese descenso

lidad, que han garantizado a Welles la atención de los aficionados cinematográficos más entusiastas. Entre esos aportes, dos tienen cierta entidad. Uno es el hábito de los diálogos superpuestos, en los que cada personaje no espera la pausa sino que coloca su frase sobre la frase ajena, como de hecho ocurre, diariamente, en reuniones de muchas personas y en casi toda discusión. Los diálogos superpuestos responden a una fiel observación de la realidad, fueron inusitados cuando aparecieron con abundancia en **El ciudadano** (obsérvese particularmente una entrevista inicial del banquero Thatcher con los periodistas) y contribuyeron a un momento notable en una fiesta elegante de **Soberbia**, donde la mezcla de conversaciones se agrega a un complicado movimiento de personajes y de cámara. Es razonable atribuir a Welles una escena de diálogos superpuestos en **Una grieta en el espejo**, aunque allí era otro el director, pero pueden encontrarse ejemplos menos notorios en mucho cine naturalista, como un aprovechamiento de lo que no se usaba antes de 1941, cuando **El ciudadano** demostró que el recurso era eficaz.

El otro aporte de Welles es la construcción epistémica en puzzle, que había sido explorada por alguna novela policial en el siglo XIX, que no era usada habitualmente por la narración cinematográfica y que constituye la base de **El ciudadano**, donde la personalidad de Charles Foster Kane surge de una suma de testimonios ajenos. El recurso volvió al cine en algún film policial inglés (**The Woman in Question** de Anthony Asquith) y es interesante como procedimiento de intrigar al espectador. Requiere sin embargo que exista un verdadero misterio a averiguar, y cuando Orson Welles lo repitió en **Raíces en el fango**, para recrear la figura del aventurero Arkadin, sólo consiguió complicar la narración para ir a aclarar una intriga secundaria. Allí Welles se imitó a sí mismo con rebaja.

El ciudadano fue creado en 1940-41, con circunstancias ideales de juventud, experimentación, técnica, recursos, tiempo. Después Welles osciló entre lo interesante, lo elaborado, lo imitativo y lo olvidable, sin poder crear como director algo similar a aquel film clásico. El film sigue en pie, muy entero y admirable, sin embargo. — H. A. T.