

## “EN OTRAS PALABRAS: ESTOY LOCO”.<sup>1</sup> ORSON WELLES Y *THE OTHER SIDE OF THE WIND*

**E**n 1975, el American Film Institute, en un arranque de liberalismo, concedió su premio por los logros de toda una carrera a Orson Welles. Esa ceremonia es recordada por las palabras del discurso de aceptación de Welles, cuando anunció que recibía el galardón en nombre de todos los cineastas que han seguido su propio camino, de todos los “American Mavericks”, palabra con raíces en el viejo oeste de los pioneros, y dotó a la ceremonia de una bonita nota crepuscular, muy acorde con los tiempos que corrían.

Welles no había acudido a la gala para aceptar las disculpas de la ciudad que lo había echado a patadas tantas veces, sino a recaudar dinero para completar su nuevo proyecto, *The Other Side of the Wind*. Se mostró emocionado, solemne, cálido y chistoso, y además presentó dos escenas de su película como “trabajo en progreso”. Por supuesto, no vio un céntimo de ninguno de los presentes, los mismos que se pusieron de pie para aplaudir su exuberante humanidad.

*The Other Side of the Wind* no ha sido vista nunca. La presencia de capital iraní en la producción y la revolución islámica que derrocó al Sha poco después, dejaron a la película de Welles en una posición legal enrevesada. El negativo está encerrado en una caja de seguridad en Francia, a la espera de un acuerdo entre los presuntos herederos. Las únicas pruebas de su existencia son cuatro escenas que han sido mostradas en público en diversas ocasiones y los testimonios de los implicados en el rodaje.

1 Orson Welles, Discurso de aceptación del premio del AFI, 1975.

No hay nada más ridículo que hablar de una película de oídas, pero en este caso vale la pena intentarlo.

*The Other Side of the Wind* (TOSOTW) tiene su origen en un proyecto anterior de Welles titulado *The Sacred Monsters* que intentó desarrollar durante los sesenta. *The Sacred Monsters* estaba ambientada en España, en el mundo del toreo. Según los fragmentos del guión publicados por Welles en la revista *Film Ideal*, en 1964, Jake Hannaford es un cineasta "cuatro machos" que trabajaba en el montaje de "Barracuda". La estrella del film, Dale Traver, muere en un accidente de coche a lo James Dean cuando sólo le quedaba por rodar una escena para terminar su trabajo. Las sospechas apuntan a un suicidio, tal vez inducido por el propio Hannaford.

El hecho de que por aquellas fechas saliera adelante otro proyecto internacional sobre el mundo de los toros, la película *El momento de la verdad* de Francesco Rosi, y que fuera un fracaso comercial, pesó en la intención de Welles de parar el proyecto por un tiempo.

A finales de los sesenta, Welles estaba grabando conversaciones con Peter Bogdanovich para su libro de entrevistas, lo que mucho después llegaría a ser "This is Orson Welles". En cierta ocasión hablaron de los problemas de los cineastas maduros para poner en marcha nuevos proyectos. Welles se quejaba de que en otras artes, llegar a la senectud suponía el refinamiento de sus talentos, no la decadencia o la necesidad de retiro. Al hilo de estos pensamientos, la figura de Jake Hannaford, el director macho que envejece volvió a cobrar interés a sus ojos. Desempolvó la historia de *The Sacred Monsters* y decidió eliminar las referencias taurinas. Sin ese material, la historia se quedaba corta. Por eso recurrió a Oja Kodar, la que fuera, durante los últimos veinte años de la vida de Welles, su compañera sentimental.

Welles propuso a Kodar juntar la trama de Hannaford con una historia en la que ella trabajaba y cuyo título era *The Other Side of the Wind*. TOSOTW cuenta el regreso del viejo director Jake Hannaford a la acción, después de años de retiro, para dirigir una película de bajo presupuesto llena de "desnudos, simbolismo arcano y violencia radical-chic" (Naremore, 1989:253). Hannaford ha rodado buena parte de la película y, con un montaje de prueba, llega a Hollywood dispuesto a convencer a los reacios magnates para que le financien el resto de la película.

Buena parte de la acción tiene lugar durante una fiesta en casa de Zarah Valeska, una diva de origen europeo, para celebrar el cumpleaños de Hannaford. A la fiesta, además del reparto de la nueva película y viejos conocidos y fieles del director, asiste una multitud de críticos y periodistas con toda clase de cámaras y grabadoras, más un equipo cinematográfico que está rodando un documental sobre el gran hombre. A medida que transcurre la noche, las tensiones se agudizan entre Hannaford y otros invitados, como Brooks Otterlake, un director de cine de gran éxito comercial, que en su día fue su protegido, pero ahora quiere mantener las distancias.

Hannaford acostumbra a descargar su violencia verbal contra los homosexuales. De hecho, éste resulta ser un homosexual en potencia. Ha desarrollado una obsesión por John Dale, el protagonista de la película, al que maltrata y corteja a través de su novia. Cuando Dale le rechaza, Hannaford abandona la fiesta borracho; conduce el coche deportivo que pensaba regalar a Dale y se estrella. La película comienza en este punto, y a continuación relata los hechos que condujeron al accidente.

Welles reunió para el reparto a un plantel de viejos amigos y colaboradores. El protagonista sería John Huston. Welles había estado tentado de interpretar él mismo a Hannaford, pero no creía encajar en la descripción del director. Este personaje, según el propio Welles, es una combinación de diversos directores clásicos: John Ford, Howard Hawks, Rex Ingram y el propio Huston. Todos ellos se caracterizaron por hacer películas de acción, con fuertes personajes masculinos y por rehuir las interpretaciones intelectuales de su obra. Otra fuente de inspiración, como hemos visto, fue la figura de Hemingway. En las primeras versiones de *The Sacred Monsters*, con el énfasis en el mundo de los toros, la similitud entre Hannaford y Hemingway era aún más acentuada. Cuando Welles cambió la orientación del filme, hizo hincapié en la figura de Ingram como inspirador de su personaje.

Peter Bogdanovich interpreta al joven director Otterlake. En principio iba a interpretar otro papel, el de Charles Higgam, un crítico odioso basado en Charles Higham, cuyo libro *The Films of Orson Welles* había disgustado a éste. El papel de Higgam fue retomado por Howard Grossman.

Otterlake, tal como se presenta en *rosorw*, tiene mucho del propio Bogdanovich, quien entre el comienzo del rodaje y el momento en que cambia de personaje había rodado y estrenado tres éxitos seguidos. Su relación con Welles se había vuelto más difícil, todo lo cual parece haber incorporado éste al guión.

Oja Kodar interpreta a la actriz principal del filme de Hannaford. Bob Random es John Dale, el actor que provoca la ruina del director. Lilli Palmer in-



SANDRA JESSICA ÁNGELES MUÑOZ

terpretó a Zarah Valeska. Al parecer hubo la posibilidad de que Marlene Dietrich, el modelo de la Valeska, asumiera el papel. No fue así, bien por un enfriamiento de las relaciones entre ella y Welles, bien por miedo a que la iluminación informal que él había planeado no fuera benigna con su edad.

Susan Strasberg interpreta a una agresiva periodista llamada Juliette Rich: parodia de Pauline Kael, por entonces la bestia negra de Welles a causa de su *Raising Kane*.

Edmond O'Brien, Mercedes McCambridge, Paul Stewart y Cameron Mitchell interpretan pequeños papeles. Norman Foster, el director de la wellesiana *Journey into Fear*, hace de Billy Budd, el secretario de Hannaford, y Jeffrey Land es un productor basado en el ejecutivo-playboy Robert Evans, uno de los reyezuelos de la industria de Hollywood a principios de los setenta. Famosos como Dennis Hopper, Claude Chabrol o Paul Mazursky aparecen como ellos mismos en la fiesta.

En la primera escena que conocemos, Huston, en el papel de Hannaford, llega a la casa donde va a tener lugar la fiesta, seguido por su séquito de fieles y asediado por periodistas y cámaras. Suena música

de piano y se oyen aplausos. Hannaford avanza hacia la casa, sonriendo a los presentes.

El montaje de la escena contribuye a crear una sensación de frenesí, de ansiedad en todo lo que rodea a la celebridad. Hannaford se detiene ante la puerta y se vuelve con una expresión de perplejidad. En cada dirección a la que mira, la misma nube de periodistas se lanza contra él. Hannaford esboza una sonrisa de oreja a oreja. Intencionadamente artificial, con la que parece querer amedrentar a sus seguidores, o al menos paralizarlos unos instantes mientras hacen la foto.

La acción se traslada por corte al interior de la casa, donde la fiesta ha comenzado. Brooks Otterlake, está rodeado de periodistas, pero él se excusa al tiempo que se hace a un lado con hastío. “Ésta es la noche de Mr. Hannaford. Reservemos las preguntas para él, ¿vale?”. Un periodista joven le pregunta sobre lo unidos que están él y Hannaford. En ese momento interviene el personaje de Susan Strasberg, la periodista venenosa. Ella está sentada en una mesa fumando y sonriendo displicente. Se levanta para dirigirse a Otterlake, y al hacerlo se da con la cabeza en una balda. El golpe sirve para encajar un cambio de



ALEIDA ESCANDÓN

plano. La periodista se encara con el joven director: “Venga, Otterlake, ¿por qué crees que tienes que ser tan grosero como él?”, “No tan grosero como tú, al menos por escrito”, responde Otterlake, al tiempo que da un rodeo para eludirla. Hannaford y los otros invitados observan con curiosidad el enfrentamiento.

Otterlake continúa, sin dirigirse a nadie en particular: “Ella no fue muy amable conmigo en su crítica... No es que me hiciera mucho daño. Quiero decir, ¿cuánto daño puedes hacer a la tercera mayor recaudación en la historia del cine?”. Las últimas líneas las dice en un arrebato de entusiasmo, una imitación de Cagney, según Naremore. Hannaford pregunta con fingida sorpresa: “¿Tanto hiciste? ¡Maravilloso!”. La periodista avanza de nuevo hacia el centro del grupo, ocupando el espacio que ha dejado Otterlake. Dice a Hannaford: “¿Sabías que tu amigo va a salir con cuarenta millones de dólares?”. La cámara sigue a Otterlake, que se coloca junto a Hannaford y le dice en confianza: “Ella va a seguir escribiendo que lo robé todo de ti, Skipper. Nunca conseguiré escapar de ello”. Hannaford mira a su alrededor y explica a los presentes con candor: “Está bien que tomemos prestado unos de otros. Lo que nunca debemos hacer es tomar prestado de nosotros mismos”. Hannaford consigue arrancar una risa de la periodista y los demás. Otterlake le mira sin sonreír, con una expresión de tristeza. A la periodista no se le escapa esto, y vuelve a intervenir: “Ahora entiendo por qué estáis tan unidos”. Hannaford se vuelve hacia ella. “¡No tenéis otro remedio!”, dice ella. El montaje intercala las miradas de los dos hombres y la mujer. Ella observa sus caras buscando una confirmación a su intuición. Hannaford, manteniendo cara de póker, responde: “Querida señora, no me diga a qué se refería con eso”. Risas, más fuertes que antes. Sueña el piano. Hannaford y Otterlake ríen abiertamente y siguen caminando. La periodista sonríe un instante y luego se queda pensativa. La última parte de la escena ha consistido en un montaje de primerísimos planos de los protagonistas, a la busca del gesto revelador.

La segunda escena que Welles mostró en su homenaje tiene lugar en la sala de proyección de un

estudio. El secretario de Hannaford ha organizado un pase privado del material rodado para un productor, con la esperanza de que éste facilite los fondos que permitirían completar la película. La escena está rodada en blanco y negro, cámara en mano. Se intercalan fotos fijas de los personajes a modo de presentación. Las imágenes de la película de Hannaford están rodadas en película de 35 mm en color y nunca aparecen encuadradas dentro de la escena de la sala de proyección. Las voces de los hombres viendo la película sirven de enlace a los distintos tipos de imágenes. Naremore describe el contenido de la escena:

Al principio el productor (Jeffrey Land) era mostrado en dos fotos que crean un efecto de movimiento congelado. Un hombre joven y atractivo vestido con una elegante chaqueta de cuero y gafas de aviador, mira impaciente a su reloj. En seguida el colaborador de Hannaford llega y se introduce nerviosamente como "Billy Budd". [...] Abriendo una bolsa de gominolas, se sienta justo detrás del productor, y da la señal de empezar al proyccionista. Oímos el blip de una banda sincronizada, números de guía que pasan, y en pantalla grande a todo color vemos a una mujer en un vestido lavanda (Oja Kodar), caminando por un espacio abierto y entrando en una cabina telefónica. Posterior metraje, todo él mudo y a la Antonioni, muestra a la mujer siendo seguida por un joven en moto. La acción se prolonga y es interrumpida por un rótulo que dice "falta escena". Billy explica que todo lo que estamos viendo es material crudo, con sólo las claquetas cortadas. [...]

El productor empieza a hacer preguntas en un tono plano y hostil. Ocasionalmente Welles corta a un plano cerrado de él, con Billy inclinándose sobre su hombro.

PRODUCTOR

¿Qué ocurre aquí?

BILLY

No estoy muy seguro, Max.

[...]

PRODUCTOR

(Volviendo la cabeza para lanzar a Billy una mirada hostil)

Lo está inventando sobre la marcha, ¿verdad?

BILLY

(La cámara se acerca en zoom para un primer plano ligeramente más cerrado de su expresión tensa. Se encoge de hombros.) Ya lo ha hecho otras veces.

(Naremore, 1989:258-259)

En una retrospectiva sobre Welles en la New York University y el Public Theater en mayo de 1988 se pudo ver otra escena. Así la describe Jonathan Rosenbaum:

Recoge una inquietante serie de intercambios entre el director Jake Hannaford [...], rodeado por miembros de su círculo en su fiesta de cumpleaños, y un cohibido maestro de escuela (Dan Tobin), claramente fuera de lugar, cuyo antiguo alumno es el protagonista de la película en marcha de Hannaford. Las puyas de Hannaford son básicamente un macho tomándola con los gays, y los ataques y las respuestas embarazadas del maestro o risitas nerviosas finalmente dan paso a

simples intercambios de miradas. Prolongando sin piedad y exacerbando la tensión enfermiza, esta secuencia es el más agresivo empleo de campo-contracampo que conozco. (Rosenbaum, 1988:224)

La última escena de *rosorw* conocida describe un viaje en coche en una noche lluviosa. Oja Kodar ha explicado cómo fue rodada en el jardín de la casa alquilada por Welles y ella en Orvilliers, Francia (en el documental *Orson Welles: the One-man Band*). Gary Graver estaba detrás de la cámara. Dos ayudantes hacían el efecto de la lluvia con dos mangueras de jardín. La productora de Les Films de L'Astrophore, Dominique Antoine, estaba a cargo de las luces que representaban los semáforos callejeros. Kodar no explica cuáles eran las funciones del propio Welles y su contable, también presente. Tal vez se encargaron del zarandeo del vehículo.

En el coche viajan tres personas: un hombre al volante, otro junto a la ventanilla y, sentada entre los dos, una mujer, interpretada por Oja Kodar. El hombre al volante tiene unos treinta años, moreno, de pelo corto y expresión seria. El otro hombre es más joven, de unos veinte, el pelo largo y aspecto de hippy. Es guapo, con un aire a lo Jim Morrison. La mujer se abre el vestido y muestra que no lleva nada debajo. Desabrocha la bragueta del joven, mientras observa su reacción. Él se deja hacer. Ella se coloca sobre él, y le mueve a acariciarla. El conductor los mira de cuando en cuando por el retrovisor. Las tomas trucadas en el jardín se combinan con planos de coches circulando por una carretera desierta. La ilusión de realidad del viaje no se pierde en ningún momento. Mientras la mujer se mece adelante y atrás, las luces de colores cambiantes atraviesan las ventanillas del vehículo, creando un ambiente fantasmagórico y erótico. El rostro sudoroso de la mujer aparece y desaparece entre las sombras del coche, mirando directamente al espectador. Los únicos sonidos durante la escena son los del coche en movimiento y la lluvia rebotando contra los cristales.

“Hay una película dentro de la película”, explicaba Welles en una entrevista durante el rodaje.

Es el intento del anciano de hacer una clase de film contracultural, en un estilo surrealista, onírico. Vemos parte de ella en la sala de proyección del director, y parte en un cine al aire libre después de que ése se estropee. Es como el 50% de toda la película. No la clase de película que yo querría hacer. He inventado un estilo para él. Tuve que inventar dos estilos, de hecho. (Gottesman, 1976:196)

El otro estilo que Welles dice haberse inventado corresponde a la representación de la acción “real”, la última noche en la vida de Jake Hannaford. John Huston recuerda en su autobiografía la impresión que le causó el plan de Welles:

Iba a contar la historia por medio de cámaras que llevaban en la mano personas que a su vez eran fotografiadas por las cámaras principales. [...] Siempre había una cámara enfocada al realizador durante todo el desarrollo de la fiesta. Le seguían a todos lados, incluso al cuarto de baño. Por medio de estas cámaras –lo que ellas veían– era como se

contaba la historia. Los cambios de una a otra –color y blanco y negro, foto fija y movimiento– conseguían una deslumbrante variedad de efectos. (Huston, 1986:412)

En la noción de hablar de un personaje público desde diversos puntos de vista, Welles está volviendo al punto de partida de *Kane* o *Mr. Arkadin*. Sin embargo, las comparaciones no van mucho más allá. En *rosorw* la mezcla de formatos cinematográficos y de imágenes de diferente naturaleza llaman la atención de inmediato sobre el artificio de la propia historia, un compuesto incómodo de realidad y ficción; imágenes de documental y manipulación de esas imágenes. Incluso en *Citizen Kane* la presencia del noticiero quedaba justificada diegéticamente por medio de la secuencia de la sala de proyección. En la nueva escena de la sala de proyección de *rosorw*, Welles diseñó unas transiciones de imagen “real” a película dentro de la película intencionadamente bruscas: la imagen nunca queda recortada dentro del espacio “real” de la sala de proyección, la película es en color, mientras que la imagen de la “realidad” es en blanco y negro. Además está el uso de las fotos fijas. La narración primaria, lo que estamos llamando “real”, está organizada por un montaje sincopado, que no se preocupa de que los planos encajen a la perfección, sino de que sean lo más expresivos posibles, aunque ralenticen la acción con una profusión de cortes, y oscurezcan la relación espacial entre los personajes. Hay que unir a esto un juego similar con la banda sonora, en la que oímos repetirse fragmentos del diálogo sin una razón naturalista, como si al enlazar planos que recogen la misma acción el Wellesmontador haya decidido conservar y superponer los sonidos de las distintas tomas; una iluminación que utiliza el exceso de luz producido por los focos de los distintos equipos de grabación para quemar la imagen y producir reflejos y destellos en la cámara que recoge las imágenes; por último, una selección de planos descuidados, rodados cámara en mano, continuamente reencuadrando a los personajes que llevan el peso de la acción en cada momento. El zoom acerca o aleja las imágenes en distintas ocasiones.



Una de las primeras cosas que vienen a la mente al observar el material de Rosow y fijarse en el estilo es el lenguaje audiovisual de la publicidad y los videoclips actuales. ¿Una coincidencia? No. Welles explicaba a Bogdanovich:

En la televisión he contemplado cosas más interesantes que las que yo hago en el cine. Creo que es enormemente interesante (el empleo del zoom) en los anuncios. [...] No quiero decir con esto que todos sean buenos, pero alguna vez, de rato en rato, se ve alguno realmente bien hecho. Mientras más rápido sea el montaje de un anuncio, más refinada se hará la mirada del público[...] Gracias a los anuncios de televisión el público está mejor dispuesto a aceptar cosas que resultarían sorprendentes en la gran pantalla. (Bogdanovich y Welles, 1994:345)

No hemos podido ver la escena de productor en la sala de proyección, de modo que no sabemos cómo son esas imágenes "arty" que corresponden al estilo de Hannaford. Oja Kodar cuenta que después de la muerte de Welles hubo la posibilidad de encargar a Huston que terminara la película. Se proyectó el metraje disponible para que Huston lo viera. Debió de quedar muy impresionado por el material, porque en seguida se mostró dispuesto a trabajar en él, a pesar de lo enfermo que estaba.

Kodar recuerda:

Cuando John vio el film, se identificó con él, con su historia. De pronto empezó a ser Jake Hannaford y a vislumbrar el montaje que Jake Hannaford hubiese hecho. Olvidó que se trataba de un film de Orson Welles.

Me dijo: la historia de *The Other Side of the Wind* tiene un ritmo demasiado lento, y me gustaría acelerarlo.

Le respondí: John, eso carece de sentido. Orson estableció el contraste entre la actividad frenética de quienes filmaban el documental sobre Hannaford con esa parte, que posee un aspecto clásico y pausado. No puedes hacer eso. (Riambau, 1993:144)

¿Que hay de la escena del coche bajo la lluvia? ¿Es una escena "real", o parte de la película de Hannaford? Welles había establecido que la película de Hannaford contendría desnudos y erotismo, algo que





no habría habido en un filme de Welles, pero sí en uno de Hannaford. Aunque por el uso de la luz y del montaje, uno no calificaría el estilo de la escena como "clásico". La descripción que hacía Welles del estilo de Hannaford, "surrealista, onírico", encaja un poco más con las imágenes del interior del coche. Hay también una notable diferencia entre el color de esta escena y el de la fiesta. Mientras en la escena del coche los tonos son muy saturados, rojos, azules, anaranjados, y los negros son intensos, en la fiesta la calidad de la imagen es pobre, y los colores están muy diluidos, con una tendencia hacia el ocre. Es importante recordar que las imágenes disponibles son de copias de trabajo, deterioradas por el uso durante el montaje y los años transcurridos. Los valores que ahora apreciamos tal vez se deban en gran parte a ese deterioro.

Otra característica relevante de *rosorw* es su naturaleza improvisada. Huston recuerda que no había ningún tipo de guión. Welles le pasaba pequeños textos que su personaje diría. Cuando vio que Huston procuraba memorizarlos, Welles le aconsejó que no se tomara la molestia.

El crítico Joseph McBride, que estaba preparando una monografía sobre Welles en las fechas en que comenzó el rodaje de la película, agosto de 1970, fue invitado por el realizador a interpretar un papel en la película y ha contado cómo fue su experiencia durante el rodaje:

Nos reunimos en casa de Welles para rodar (la fiesta de cumpleaños) [...] Welles se sentó con Bogdanovich y conmigo, y con otros dos jóvenes cinéastas (*sic*), Eric Sherman y Felipe Herba, que también habían sido reclutados para el film. Welles rebosaba buen humor mientras nos explicaba nuestros papeles –Bogdanovich sería un vividor apoyado por una fundación, que sigue a todas partes a Hannaford haciendo un libro de entrevistas; yo sería un pomposo esteta cinematográfico, soltando bobadas de mi libro sobre Hannaford; y Sherman y Herba serían un equipo de *cinéma-verité* de vuelta de todo (los hermanos Maysles), haciendo un documental sobre el gran hombre. Welles dijo que aún no sabía quién interpretaría a Hannaford, así que nuestras escenas hoy serían rodadas con el héroe fuera de cámara. (McBride, 1972:17)

El equipo de rodaje constaba oficialmente de cuatro personas. Al final, los doce presentes echaron una mano en un momento u otro.

Welles y los actores discutieron el diálogo que llevarían a cabo. Bogdanovich haría un personaje a lo Jerry Lewis, todo nerviosismo, mientras McBride haría preguntas abstrusas sobre la obra de Hannaford. Cuando la escena quedó clara, Welles se sentó a la máquina de escribir y redactó un diálogo.

Welles solía utilizar detalles reales o accidentes y los incorporaba: "La cinta salió disparada de mi grabadora cuando se la pasé a Bogdanovich durante un ensayo, y Welles insistió en mantener la acción en la película. Así que ensayamos el tirar la cinta" (McBride, 1972:20-21). El momento en que la periodista interpretada por Susan Strasberg se levanta y se golpea en la cabeza también parece sacado de una situación accidental como ésta e incorporado a la acción de la escena.

La noche anterior McBride había escrito en su muñeca algunas notas durante un pase del *Satyricon* de Fellini, al no tener papel a mano. Welles insistió en que, haciendo de Mr. Pister, McBride debía tener su muñeca y su brazo cubierto de notas como "complejo de Edipo", "fijación materna", etcétera.

Durante las doce horas de rodaje, Welles completó veintisiete planos. McBride quedó fascinado ante el proceso por el cual Welles construía los planos desde el esqueleto base de los diálogos. Su perorata sobre las fases de la obra de Hannaford quedó dividida en dos planos. Uno de ellos requirió catorce tomas antes de quedar bien. Welles eligió un muro desnudo, un sofá y una mesa como elementos del decorado. La iluminación no debía ser demasiado cuidada. Cuando Graver se excedió poniendo luces de relleno, Welles le pidió que simplificara el esquema. En cambio, insistió en la colocación de un foco que proyectaría una silueta determinada de sombra sobre el suelo.

Durante el resto del día, Welles rodó a los periodistas en grupos en distintas partes de la casa, lanzándose contra Hannaford con sus cámaras, sus focos y sus micrófonos. A continuación, Welles pidió a McBride y los otros que salieran a rodar unas escenas dentro y fuera de un coche que circulase por Beverly Hills. Él no iría con ellos. Les explicó que prefería darles instrucciones al respecto y luego encararse con los resultados que trajesen. Por otro lado, Welles se mostraba reacio a aceptar ideas ajenas cuando había decidido la forma de rodar una escena.

Welles arrastraba una trayectoria de rodajes precarios y desordenados. Buena parte del *Quixote* había sido rodada improvisando a la manera de los pioneros del cine. Sin embargo, en esta ocasión no se trataba de imposiciones materiales. Su intención era romper con los corsés del cine convencional de Hollywood. Ya en la primitiva encarnación de *Rosow*, cuando se llamaba *The Sacred Monsters*, Welles estaba decidido a trabajar por medio de improvisaciones:

Quiero filmar sin un guión, aunque lo tengo escrito y conozco la historia hasta en sus menores detalles [...] Lo que voy a hacer es tomar a los personajes en cada situación, contarles lo que ha sucedido hasta ese momento, quiénes son ellos, y de ahí partiremos.[...] Vamos a hacer la película como si fuese un documental. Los actores van a improvisar[...] Sé que es algo terriblemente peligroso [...] pero que puede resultar fantástico [...] O terrible [...] Puede que me cambien la historia, pero entonces yo les seguiré a ellos. (Cobos, 1993:164)

Welles explicó sus motivos para elegir esta forma de trabajo:

Llevamos muchísimo tiempo siguiendo la misma rutina en esto de hacer películas. Y yo quiero saber si esa forma que me he planteado funciona. El cine es un medio maravilloso que se va anquilosando. Quiero tomar una historia larga y, dado un cierto grupo de personas, ver qué pasa con ellas. Las mejores cosas de las películas son maravillosos accidentes. Y en ésta vamos a ir a la caza de esos accidentes. (Cobos, 1993:165)

Resulta emocionante leer esas palabras y cotejarlas con los resultados que Welles estaba obteniendo. Mientras el resto del mundo se empeñaba en verlo

como una sombra de aquél que deslumbró al mundo con su primera película, el Welles cercano a los sesenta mostraba una visión artística que vuelve conservador por comparación al joven genio responsable de *Citizen Kane*.

La improvisación del rodaje contrasta con el complejo plan de montaje y de diferentes fuentes de imágenes. Lo primero relaciona a Welles con otros cineastas que buscan la "verdad", la vivencia real de las personas ante la cámara. Lo segundo, ese estilo violento obliga al espectador a ser consciente de que alguien ha filmado las imágenes y las ha ordenado de una manera determinada con un fin concreto. No hay nada "natural" ni "verdadero" en una cámara. Hay que recordar que *F for Fake*, una declaración de principios sobre el arte de contar mentiras, fue rodada durante una pausa en el rodaje de *Tosow*.

Muchos críticos suelen despachar *F for Fake* como una curiosidad más o menos interesante de Welles; quizá porque no saben qué pensar de algo tan alejado del estilo gótico y abrumador de los *Ambersons* o *The Trial*. De nuevo debemos insistir en el peligro de sacar conclusiones de evidencias tan escasas, pero se diría que los estilos narrativos que estaba probando en su filme en rodaje aparecen como prueba en *F for Fake*.

Hay una notable similitud entre la forma del bloque documental sobre los falsificadores Elmyr e Irving y el estilo acelerado y caótico de la fiesta de cumpleaños. Asimismo, el ritmo más pausado y sensual del cuento de los retratos de Oja Kodar por Picasso tiene similitudes con la escena del coche en la lluvia, el supuesto estilo artístico de Hannaford. El montaje de fotografías de Picasso parece enlazar con las fotos fijas de la escena de la sala de proyección.

Recordemos el comentario de Rosenbaum sobre el brillante uso de campo y contracampo en la escena entre Hannaford y el maestro de escuela. Podemos asociarlo con una de las secuencias más brillantes de *F for Fake*, un momento fabuloso de intensidad dramática creada sólo por medio del montaje. Welles contrapone a Elmyr después de haber afirmado que no ha hecho nada ilegal, puesto que nunca

firmó ninguna de sus falsificaciones, con planos del imperturbable Irving guardando silencio, una leve sonrisa bailando en la comisura. Una y otra vez salta del primero, que evita mirar directamente a la cámara y se muestra cada vez más agitado, al otro, callado, como queriendo ver hasta dónde puede llegar Elmyr con sus patrañas. La tensión va aumentando hasta que por fin se resuelve cuando Irving sentencia con calma: "pues claro que estaban firmados". No importa que los planos hayan sido sacados de su contexto, que fueran descartes, tiempos muertos de la entrevista. Lo que cuenta es ese efecto dramático que logra el montaje.

Welles estaba enseñando a su público lo que debía esperar la próxima vez que se enfrentara con una película suya. No es algo insólito en su carrera. Welles contó cómo la recepción negativa de *The Trial* le condicionó a la hora de mantener inédito *Don Quixote*.

Hay muchos cineastas diferentes en el Orson Welles de los últimos años. Está el Welles moderado que escribe un thriller brillante y convencional (aunque con personajes nada convencionales) como *The Big Brass Ring*, para demostrar que puede contentar a la gran industria. Luego está el Welles minimalista, que recurre de nuevo a Isak Dinesen en *The Dreamers*; el Welles reflexivo, que toma una anécdota de su lejana carrera teatral en Nueva York y crea *The Cradle Will Rock*, un guión de excepcional calidad en su construcción coral; el *showman*, que anhela un programa de entrevistas en la tele y ensaya cómo dar paso a publicidad.

De todos ellos, el más interesante es el que intuimos en los fragmentos de *Tosow*. El cine de Welles nunca es crepuscular: no se recrea en la maestría adquirida con los años, sino que mira siempre hacia delante. Con *The Other Side of the Wind*, Welles se adelantó en casi veinte años a los nuevos lenguajes audiovisuales, heredados de esa misma publicidad cuyo vertiginoso desarrollo él mismo había percibido.

Tanto *The Big Brass Ring* como *The Cradle Will Rock* y *The Dreamers* están en fase de producción. Irónicamente, el proyecto de Welles más cercano a



MARIANA GASCA

su término es el que tiene menos visos de llegar a buen puerto. Según Bogdanovich, hacen falta cinco millones de dólares para rescatar el negativo del embrollo legal y terminar la película. De momento, nadie ha dado un paso al frente. Incluso hay quienes desean, como el crítico David Thomson, que siga por siempre inédita, como una siniestra ofrenda al "What if..." permanente de la carrera de Welles.

Mientras nada sucede, este artículo pretende servir de modesto recordatorio, para que *The Other Side of the Wind* no quede en el olvido. No debemos dejar que sea olvidada. Esto es lo más importante. LC

## BIBLIOGRAFÍA

- Bogdanovich, Peter y Orson Welles (1994), *Ciudadano Welles*, Barcelona, Grijalbo.
- Brady, Frank (1989), *Citizen Welles*, New York, Doubleday.
- Cobos, Juan (1993), *Orson Welles. España como Obsesión*, Valencia, Ediciones Filmoteca.

French, Sean (1987/1988), "Orson Again", en *Sight and Sound*, London.

Gottesman, Ronald [ed.] (1976), *Focus on Orson Welles*, New Jersey, Prentice Hall, Englewood Cliffs.

Higham, Charles (1985), *Orson Welles: The Rise and Fall of an American Genius*, New York, St. Martin's Press.

Huston, John (1986), *A libro abierto. Memorias*, Madrid, Espasa.

McBride, Joseph (1972), *Orson Welles*, London, Secker and Warbur.

Naremore, James (1989), *The Magic World of Orson Welles*, 1st. Southern Methodist University Press.

Riambau, Esteve (1993), *Orson Welles. Una España inmortal*, Valencia, Ediciones Filmoteca.

Rosenbaum, Jonathan (1986), "The invisible Orson Welles. A First Inventory", en *Sight and Sound*, London.

\_\_\_\_\_ (1988), "Wellesian", en *Sight and Sound*, London.

Thomson, David (1996), *Rosebud. The Story of Orson Welles*, New York, Alfred A. Knopf.

## VIDEOGRAFÍA

*F for Fake*, dirigida por Orson Welles, Connoisseur Video, 1996.

*Orson Welles: The One Man Band*, dirigida por Oja Kodar y Vassili Silovic, Medias Res Films, 1995.