

# ORSON WELLES ESCRIBE SOBRE ORSON WELLES (1941): HOLLYWOOD, PRENSA, PRODUCCIÓN, DIRECCIÓN, MÚSICA Y FILOSOFÍA DEL CINE

DANIEL MARTÍN SÁEZ

*Fecha de recepción: 17/06/22*

*Fecha de aceptación: 25/07/22*

---

**Resumen:** En este artículo traducimos y analizamos por primera vez un texto de Orson Welles, originalmente publicado en inglés en la revista *Stage* en la edición de febrero de 1941. Su título, ‘Orson Welles escribe sobre Orson Welles’, es una muestra del tono irónico del mismo, pues está dedicado casi íntegramente a criticar la industria cinematográfica de Hollywood, sobre todo por lo que se refiere a la figura del productor. La fecha de su publicación, tres meses antes del estreno de *Ciudadano Kane* (1941), su mirada humorística y su innegable parrhesia, refuerzan la importancia de este texto para conocer sus ideas en torno al trabajo fílmico y su conexión con Hollywood, pero también su concepción del arte de la dirección, el papel de la producción y otros aspectos fílmicos como la banda sonora y la interpretación actuarial. Del presente texto no solo se desprende una estética, sino también una ética y hasta una filosofía del cine, que resulta indesligable de un modo de vivir.

**Abstract:** *In this article I translate and analyze for the first time a text by Orson Welles, originally published in the February 1941 issue of Stage. Its title, ‘Orson Welles writes about Orson Welles’, is an indication of its ironic tone, since it is devoted almost entirely to criticizing the Hollywood film industry, especially regarding the figure of the producer. The date of its publication, three months before the premiere of Citizen Kane (1941), its humorous look and its undeniable parrhesia, reinforce the importance of this text to know his ideas about film and his connection with Hollywood, but also his conception of the art of directing, the role of production and other filmic aspects such as music and acting. This text contains not only an aesthetic, but also an ethic and even a philosophy of cinema, which is inseparable from a way of life.*

**Palabras clave:** Orson Welles, Hollywood, filosofía del cine, estética del cine, productor de cine, música de cine.

**Keywords:** *Orson Welles, Hollywood, Film Philosophy, Film Aesthetics, Film Director, Film Producer, Film Music.*

---

**INTRODUCCIÓN.** En este artículo presentamos el texto ‘Orson Welles escribe sobre Orson Welles’, una crítica contra la industria de Hollywood publicada por el entonces primerizo director de cine Orson Welles (1915-1985) en la revista *Stage* en febrero de 1941, que además traducimos y editamos por primera vez (véase el Anexo).<sup>1</sup> Se trata

---

<sup>1</sup> ORSON WELLES, ‘Orson Welles Writing about Orson Welles’, *Stage*, vol. 1, n° 4, febrero de 1941, pp. 34-36.

de un texto prácticamente desconocido. Tras su publicación en 1941, pasó casi inadvertido hasta que el estudioso Richard Koszarski (1947) lo reeditó en 1977, incluyendo un comentario que analizamos a continuación.<sup>2</sup> A partir de entonces, las citas escasean; el crítico de cine Jonathan Rosenbaum (1943) lo menciona de pasada en sus comentarios a las entrevistas que el director Peter Bogdanovich (1939-2022) hizo a Welles, publicadas bajo el título de *This is Orson Welles* en 1992,<sup>3</sup> y Simon Callow (1949) recoge algunos fragmentos del texto en su biografía de 1995, aunque sin analizarlos de un modo exhaustivo.<sup>4</sup>

El artículo resulta irónico desde el inicio. A pesar de su título, a las pocas líneas descubrimos que “no soy el tema de este artículo, y quien se empeñe en decir que lo soy no hace más que cambiar de tema”. En efecto, se trata de una crítica a la industria de Hollywood y su forma de entender el cine, escrita con humor e indudable parresía, en mitad del escándalo causado por el preestreno de su primera película, *Ciudadano Kane* (1941), que supuso posponer su estreno durante varios meses.<sup>5</sup> En concreto, este estaba previsto para el mismo mes de febrero, pero no pudo llevarse a cabo hasta el 1 de mayo, tras numerosas gestiones realizadas por Welles y la productora de la película, la Radio-Keith-Orpheum, conocida por sus siglas RKO. El texto es clave para comprender este contexto, pero también para profundizar en las ideas filmicas de Welles tras colaborar con personajes de la talla del guionista Herman J. Mankiewicz (1897-1953) y el director de fotografía Gregg Toland (1904-1948), además del montador Robert Earl Wise (1914-2005) y el músico Bernard Herrmann (1911-1975). Este último ya había trabajado en la radio con Welles y también debutaba en el cine con esta película, como lo hacían la mayoría de actores, reclutados por Welles de su compañía teatral Mercury en lugar de acudir a las superestrellas de los estudios.

El tema central del artículo es el sistema productivo de Hollywood, donde, a su juicio, dominaba de un modo abusivo la figura del productor. Pese a haber conseguido un contrato insólito en la historia del cine, que le permitía un control casi total de la película en todas sus fases creativas, Welles conocía de primera mano el *modus operandi* de los estudios, que en última instancia intentarían ejercer su control sobre la película. Welles considera que la omnipotencia del productor es un obstáculo para el surgimiento de películas innovadoras, que solo son posibles cuando el director actúa como “personalidad dominante”. Esto le lleva a reflexionar sobre otros aspectos filmicos como la música, la interpretación y la experiencia del público. Pero el texto no solo sirve para acercarse a las ideas de Welles en la época de *Ciudadano Kane*, sino también para comprender el resto de su trayectoria, ligada a una forma de vida que no abandonará en el futuro. No por casualidad, Welles inicia su reflexión con una presentación sobre la situación vital de los directores y los actores, su relación con la prensa y los agentes, y su forma de vida en la lujosa colonia de Hollywood. De todo ello, como veremos, no solo se desprende una estética filmica, sino también una ética y hasta una filosofía del cine, indesligable de un modo de vivir.

<sup>2</sup> ORSON WELLES, ‘Orson Welles Writing about Orson Welles’, *Hollywood Directors 1941-1976*, ed. de Richard Koszarski, Nueva York, Oxford University Press, 1977, pp. 4-13.

<sup>3</sup> ORSON WELLES y PETER BOGDANOVICH, *This is Orson Welles*, ed. de Jonathan Rosebaum, Harper Perennial, Nueva York, 1992, p. 502. La edición se halla en español en ORSON WELLES, *Ciudadano Welles. Conversaciones con Peter Bogdanovich*, ed. de Jonathan Rosenbaum, trad. de Joaquín Adsuar, Capitán Swing, Madrid, 2015, p. 165. Estas notas se publicaron también en JONATHAN ROSENBAUM, ‘Editor’s Notes to the Welles Interview’, *Orson Welles’s Citizen Kane, A Casebook*, ed. de James Naremore, Oxford University Press, Oxford, 2004, p. 77.

<sup>4</sup> SIMON CALLOW, *Orson Welles. The Road to Xanadu*, Vintage, Londres, 1996, p. 536.

<sup>5</sup> Véase también ROBERT L. CARRINGER, *The Making of Citizen Kane*, John Murray, Londres, 1985. Sobre el contexto, además de la bibliografía citada, véase PATRICK MCGILLIGAN, *Young Orson. The Years of Luck and Genius on the Path to Citizen Kane*, Harper Collins, Nueva York, 2015.

CONTRA LA INTERPRETACIÓN AUTODESTRUCTIVA DE WELLES. El primer intérprete del texto, como hemos visto, fue Koszarski, hoy profesor emérito de Literatura y Cine en la Universidad de Rutgers. Su opinión resulta tan simple como breve. Tras una antinomia puramente retórica, “este artículo parece irremediablemente valiente o irremediablemente estúpido”, Koszarski se inclina por la segunda opción. El texto le parece un “ejercicio sardónico” para “subir la presión de la sangre a cada productor, agente y jefe de estudio”. Además, se permite interpretarlo en términos psicológicos como una muestra de la “vena autodestructiva” que muchos intérpretes (casi siempre por malicia, por envidia, por ignorancia o por razones mítico-ideológicas) han querido ver en la carrera de Welles.<sup>6</sup> Koszarski asume que “Welles eligió escupir en el ojo de sus nuevos empleadores” y que lo hizo en el momento más inoportuno, cuando “las delicadas negociaciones sobre el destino de *Ciudadano Kane* estaban todavía en curso, y antes de que las películas de Welles sufrieran cualquier insulto a manos de los piratas de Hollywood”. Esto le lleva a concluir que el texto es “no solo petulante, sino también francamente precipitado”, justificando así que en los estudios se mostrasen “dispuestos a devolverle el escupitajo”.<sup>7</sup> Simon Callow sigue en lo esencial la opinión de Koszarski al definir el artículo de Welles como “una provocación tan directa al *establishment* de Hollywood en el momento en que más lo necesitaba, que solo se puede concluir que su juicio estaba gravemente distorsionado por la ansiedad y la presión bajo las que estaba trabajando”.<sup>8</sup>

Esta interpretación resulta errada por varios motivos. Para empezar, el principal problema es filosófico. La forma denigrante en que se presenta el ataque de Welles y la crítica a su libertad de palabra basada en un criterio laboral, que justificaría el contraataque de los superiores ofendidos, presupone tres ideas detestables: la idea de que una crítica irónica sea agresiva y destructiva; la idea de que uno deba guardar silencio ante sus empleadores, tengan o no razón; y, por fin, la idea de que los empleadores puedan responder no solo con el enfado, sino incluso con todo el rigor de su poder, hundiendo a los díscolos en la miseria. Todos sabemos lo que esto significó en el caso de Welles. Las tensiones surgidas con *Ciudadano Kane* (1941), a las que se unió su implicación en el documental *It's All True* (inacabado por decisión de RKO), llevaron a la mutilación de *El cuarto mandamiento* (1942) un año después,<sup>9</sup> y a partir de entonces no solo se intentó presentar a Welles como un megalómano que no acababa sus proyectos, sino que se le negó el poder sobre la fase final de sus películas, hasta el punto de que todas sus cintas en Estados Unidos fueron cercenadas, a menudo sin su consentimiento. Así ocurrió, tras varios años sin poder estrenar una nueva película, con *El extraño* (1946), *La dama de Shanghái* (1947) y *Macbeth* (1948), después de la cual no volvió a filmar más películas en Estados Unidos hasta *Sed de mal* (1958), que de nuevo resultó mutilada y provocó su alejamiento definitivo de Hollywood.<sup>10</sup> En sus cuarenta y cinco años de trayectoria como director, Welles solo hizo seis películas en Estados Unidos; en sus últimos veintisiete años de vida, sencillamente no hizo ninguna. ¿No demuestra esto que Welles hizo una crítica inteligente y tenía razones de sobra para escribir contra Hollywood?

<sup>6</sup> Contra esta mitología baste citar JONATHAN ROSENBAUM, *Discovering Orson Welles*, University of California Press, Berkeley, Los Ángeles y Londres, 2007.

<sup>7</sup> *Hollywood Directors 1941-1976*, p. 3.

<sup>8</sup> SIMON CALLOW, *Orson Welles*, p. 536.

<sup>9</sup> Véase CATHERINE L. BENAMOU, *It's All True. Orson Welle's Pan-American Odyssey*, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 2007.

<sup>10</sup> Véase TERRY COMITO, *Touch of Evil. Orson Welles, director*, Rutgers University Press, New Brunswick y Londres, 1985.

Por otra parte, el profesor emérito de Rutgers se equivoca en los detalles: presupone que Hollywood respondía a los ataques al despreciar a Welles, pero ¿quién es tan ingenuo para pensar eso? La explicación es más compleja. Welles captó desde el principio la lógica interna de Hollywood, anticipando con lucidez lo que podría sucederle a alguien como él. Antes de *Ciudadano Kane*, Welles ya se había enfrentado a escándalos de todo tipo: en el teatro lo hizo con sus versiones shakespearianas de *Macbeth* (1936), que ambientó en Haití con actores afroamericanos y escenas de vudú, y *Julio César* (1937), que incluía una temprana parodia del fascismo, pero también con el musical *The Cradle Will Rock* (1937) del compositor Marc Blitzstein (1905-1964), y en la radio con *La guerra de los mundos* (1938) de G. H. Wells (1866-1946), que sacó a relucir el poder de los medios de comunicación y su facilidad para manipular la opinión pública.<sup>11</sup>

Todas estas iniciativas despertaron críticas muy superiores a las que Welles pudo lograr con cualquier artículo, y lo mismo ocurrió con el cine. En primer lugar, Welles conocía el entorno hollywoodiense mucho antes de lo que suponen algunos críticos. Dos años antes del proyecto de *Ciudadano Kane*, el entonces joven dramaturgo, locutor de radio y actor pudo ver con sus propios ojos cómo el productor Samuel Goldwyn (1879-1974), cofundador de la Metro-Goldwyn-Mayer, trataba a los guionistas Charlie MacArthur (1895-1956) y Ben Hecht (1894-1964) cuando escribían el guion de *Cumbres borrascosas* (1939) de William Wyler (1902-1981). Dado que Welles los alojaba en su casa, pudo conocer de primera mano la autoridad del ya sexagenario Goldwyn: “yo intentaba dormir la siesta antes de mi programa de radio y oía cómo les trataba. Y me dije: ‘Juro que no voy a pasar por algo así jamás’”.<sup>12</sup> ¿Hemos de culparle por ello?

Cuando Welles empezó a trabajar en Hollywood, la tensión podía palpase en el ambiente. No eran sus artículos lo que molestaba, sino sus proyectos y sus ideas políticas. El propio contrato con la RKO, que otorgaba un poder insólito al neófito Welles, fue recibido como una ofensa por buena parte de Hollywood y la prensa de la época, causando una enorme expectación sobre el resultado de este acuerdo. *Ciudadano Kane* fue la película más publicitada de la historia incluso antes de su estreno, primero por la fama de Welles y la excepcionalidad de su contrato, y después por el escándalo causado cuando se supo que el guion estaba inspirado en el magnate de la prensa William Randolph Hearst (1863-1951). Además de los parecidos generales, como el imperio mediático de ambos, el sensacionalismo de sus medios de comunicación, la creación de noticias falsas y su vinculación con la política, había otros más personales, como la mansión de Xanadú, que recordaba al Castillo Hearst, o la relación de Kane con una cantante, que en el caso de Hearst era una actriz. En otros casos tenemos que basarnos en rumores a menudo cómicos, que en cierto modo parecen responder al tono de una película que podemos calificar de paródica. Según una nota de prensa del 22 de enero de 1941, incluso la muerte de Kane, con la que se abre la película, podría estar dirigida contra el magnate: “Hearst cumplirá 78 años el 29 de abril. Durante años ha tenido tanto miedo al pensamiento de la muerte que ha prohibido a cualquiera mencionar la palabra en su presencia”.<sup>13</sup> Otro ejemplo lo dio años después el escritor Gore Vidal (1925-2012), al asegurar que “Rosebud”, el gran

<sup>11</sup> Véase A. BRAD SCHWARTZ, *Orson Welles's War of the Worlds and the Art of Fake News*, Hill and Wang, Nueva York, 2015.

<sup>12</sup> HENRY JAGLOM y ORSON WELLES, *Mis almuerzos con Orson Welles*, ed. de Peter Biskind, trad. de Amado Diéguez Rodríguez, Anagrama, Barcelona, 2015, p. 63.

<sup>13</sup> Anónimo, ‘Hearst Bans Mention of Film From Papers’, *The People's Voice*, II, 8, 22 de enero de 1941, p. 1.

misterio de la película, era el nombre que Hearst puso al clítoris de su esposa Marion Davies (1897-1961).<sup>14</sup>

Un mes antes de este artículo, tras darse a conocer el contenido de la película en una sesión de preestreno, Hearst hizo todo lo posible por evitar su difusión.<sup>15</sup> Pero la tensión comenzó un año y medio antes y se hizo notar desde el primer día de rodaje, cuando Welles decidió grabar las primeras escenas de la película de un modo semisecreto, fingiendo que estaba haciendo pruebas, en previsión de lo que pudiera suceder cuando se conociera su contenido.<sup>16</sup> Tampoco la RKO se fiaba de Welles, como este supo muy pronto gracias al director de cine John Ford (1894-1973), que por entonces llevaba veinte años rodando películas y era una institución mundial; aunque todavía no conocía al nuevo director, Ford no dudó en acercarse al veinteañero Welles para avisarle de que su ayudante de dirección, Edward Donahue (fl. 1935-1956), actuaba como espía para la RKO.<sup>17</sup> Así que Welles tenía razones para protestar mucho antes de escribir este artículo.

Lo mismo ocurrió durante la fase de censura, cuando la película ya estaba terminada y empezaron los problemas con Hearst. Welles era tan consciente del peligro que acechaba a la película que el día del pase ante el censor, el católico irlandés Joe Breen (1888-1965), se llevó un rosario y lo dejó caer ante su mirada al finalizar la proyección. Su conclusión puede ser hiperbólica, pero resulta ilustrativa: “Si yo no hubiese hecho eso, ya no habría *Ciudadano Kane*”.<sup>18</sup> Al mismo tiempo, las dos periodistas más influyentes de Hollywood de entonces, ambas contratadas por Hearst, Hedda Hopper (1890-1966) y, sobre todo, Louella Parsons (1881-1972), intentaron detener el estreno con toda suerte de artimañas. Louella no tuvo reparos en amenazar a los magnates de los estudios de cine con publicar noticias falsas sobre sus vidas y su presunto antiamericanismo, e incluso con difundir la idea de que existía un número demasiado elevado de judíos e inmigrantes contratados en Hollywood. Una de sus llamadas surtió efecto en el presidente de la Metro-Goldwyn-Mayer, Louis B. Mayer (1884-1957), que hizo una oferta a la RKO para destruir la película.<sup>19</sup> Además, Louella consiguió que el propio Mayer, junto a Joseph Schenck (1876-1961), cofundador de la 20th Century Fox, y Jack Warner (1892-1978), presidente de la Warner Bros, se comprometieran a prohibir la película en sus teatros.

A esto se sumaron los intentos por desacreditar al propio Welles, que aparecía en los periódicos de Hearst como un comunista. La respuesta de Welles no se hizo esperar. El director pertenecía al grupo *The Free Company* (“La compañía libre”), que se dedicaba a dramatizar historias en la radio para recordar a los americanos los ideales de la democracia, incluida la libertad de expresión. El programa empezaba con dos versos de Emerson: “¿De qué sirve el arado o la vela, / o la tierra o la vida, si falla la libertad?”.<sup>20</sup> Un mes antes del estreno de *Ciudadano Kane*, Welles representó allí *Su Señoría, el Alcalde* (*His Honor, The Mayor*), una historia escrita por él mismo, ambientada en la frontera con México, que sirvió a los periódicos de Hearst para presentarle como antiamericano.<sup>21</sup> El protagonista es el alcalde Bill Knaggs (su

<sup>14</sup> DAVID THOMSON, *Rosebud. The Story of Orson Welles*, Abacus, Londres, 2005, p. 138.

<sup>15</sup> SIMON CALLOW, *Orson Welles*, p. 550.

<sup>16</sup> ORSON WELLES, *Ciudadano Welles*, p. 109.

<sup>17</sup> HENRY JAGLOM y ORSON WELLES, *Mis almuerzos*, p. 56. Cf. SIMON CALLOW, *Orson Welles*, p. 514.

<sup>18</sup> ORSON WELLES, *Ciudadano Welles*, p. 97.

<sup>19</sup> SAMANTHA BARBAS, *The First Lady of Hollywood. A Biography of Louella Parsons*, University of California Press, Berkeley, Los Ángeles y Londres, 2005, p. 225. SIMON CALLOW, *Orson Welles*, p. 555.

<sup>20</sup> Véase RALPH WALDO EMERSON, ‘Trimountain’, *Essays & Poems*, The Library of America, Nueva York, 1996, p. 1305-1308.

<sup>21</sup> Véase PAUL HEYER, *The Medium and the Magician*, p. 163.

nombre parece una referencia a la *Bill of Rights*, y la letra K del apellido podría interpretarse como la némesis de Kane), que se niega a prohibir una reunión de los Cruzados Blancos, pese a ser una organización racista, antisemita, fascista y anti-sindical empeñada en impedir votar a los mexicanos. Aunque el alcalde detesta a los Cruzados e incluso rememora las palabras de Lincoln sobre el gobierno “del pueblo, por el pueblo y para el pueblo”, que impide distinguir a los ciudadanos por su raza o religión, Knaggs recuerda que la Declaración de Derechos (*Bill of Rights*) protege las libertades de reunión y expresión. Cuando el cura le recuerda el ascenso democrático al poder de Hitler, Knaggs no acepta la comparación con Alemania, donde a su juicio la democracia no tuvo tiempo de consolidarse, aseverando que “nosotros somos la democracia más antigua del planeta” y “conocemos nuestro camino”.

Hearst pensó que este programa demostraba el comunismo de Welles y así lo difundió en sus periódicos, incapaz de comprender “el derecho a burlarse, el derecho a ser lo que hoy se llama ‘antiamericano’”, como afirma el alcalde en la citada obra de radio, o el hecho de que “no hay nada de ilegal en ser comunista”. El programa terminaba con la frase atribuida espuriamente a Voltaire: “no estoy de acuerdo con lo que dices, pero defenderé hasta la muerte tu derecho a decirlo”. La respuesta de Hearst llegó a su punto álgido (aún antes del estreno de la película) cuando se intentó tender una emboscada a Welles para acusarle de pederastia, para lo cual introdujeron a un fotógrafo y a una menor de edad en su habitación de hotel. Por suerte, Welles conoció la trampa a través de un policía y pudo evitar el escándalo.<sup>22</sup> ¿Son estos los escupitajos a los que se refiere Koszarski?

Welles resistió y venció a su manera. *Ciudadano Kane* pudo estrenarse el 1 de mayo de 1941 y los elogios de la crítica fueron casi unánimes; en poco tiempo, la cinta se consolidó no solo como la mejor película de la historia, sino también como “la primera película con la que el cine alcanza el nivel del gran arte”, como afirmaba un periodista en el mes de abril.<sup>23</sup> Esto resultó muy dañino para los corruptos de la industria del entretenimiento y la prensa, más aún cuando los enredos entre ambas constituyen una de las claves de *Ciudadano Kane*, anticipando los futuros problemas de Welles. Por tanto, no fue un artículo lo que provocó su alejamiento de Hollywood, sino las maniobras mafiosas de los propios estudios y las páginas escritas contra su obra. De hecho, debe subrayarse que este no fue un episodio puntual. A partir de entonces, Welles fue perseguido durante décadas. El mismo año de 1941, el FBI empezó a recopilar información sobre sus ideas políticas, investigando su presunta vinculación con el comunismo.<sup>24</sup> Respecto a la industria, aunque la película fue nominada a varios Óscar, solo recibió uno por el guion, compartido por Mankiewicz, y cada vez que se dijo su nombre durante la gala de 1942, parte del público le abucheó, aunque Welles no estuviera presente.<sup>25</sup>

Todo ello no solo responde a una cuestión fílmica, sino también vital, política y filosófica, que en el caso de Welles no puede desligarse del humor, como vemos también en este artículo. Su propia vida contradecía muchos de los ideales retrógrados de la sociedad de entonces. Un año después de *Ciudadano Kane*, cuando Welles inició su romance con la actriz y cantante de jazz Lena Horne (1917-2010), la misma Hedda Hopper le hizo ver a Welles que resultaba arriesgado acostarse con una mujer negra, aconsejándole que la dejara “si tu carrera y tu país te importan algo”; en otra ocasión,

---

<sup>22</sup> ORSON WELLES, *Ciudadano Welles*, p. 142.

<sup>23</sup> JOHN R. CHAPLIN, ‘Hollywood Shorts’, *The People’s Voice*, II, 21, 23 de abril de 1941, p. 3.

<sup>24</sup> FBI Records, *The Vault. Subject: Orson Welles*. Cf. SIMON CALLOW, *Orson Welles*, p. 570.

<sup>25</sup> PAUL HEYER, *The Medium and the Magician. Orson Welles, the Radio Years, 1934-1952*, Rowman & Littlefield, Oxford, 2005, p. 163.

cuando el dueño de un local impidió entrar a Horne por su color de piel, Welles se vengó con una cuidada broma: contrató a una mujer para que le sedujera durante una fiesta y le diera la dirección de otra mujer afroamericana como si fuera suya, citándole para quedar otro día; mientras, Welles y un amigo mandaron varias cartas obscenas a esta última, y en el momento de la cita llamaron a la policía, causando su detención por acoso.<sup>26</sup> Esta anécdota retrata a la perfección la situación de aquellos años, pero la década posterior fue incluso peor con la aparición del macartismo. El propio Welles afirmaría después que tuvo suerte de no trabajar en su país natal en esa época, pues su nombre se hallaba “en todas las listas negras”.<sup>27</sup>

El compromiso político de Welles tampoco cambió en toda su trayectoria. Su crítica al fascismo y al nazismo, antes y después de *Ciudadano Kane*, su defensa del republicanismo en la guerra civil española, sus ataques contra la segregación racial, su implicación en el caso del mexicano José Gallardo Díaz (1919-1942), su involucración con la política de buena vecindad de Franklin D. Roosevelt (1882-1945), incluyendo su papel en la política exterior estadounidense en Brasil con el encargo de *It's All True*, como posteriormente sus opiniones contra la bomba atómica, le granjearon más problemas que cualquier artículo.<sup>28</sup> No olvidemos que el personaje de Kane aparece al principio de la película en un balcón junto a Adolf Hitler (1889-1945), un hecho exportable a la vida de Hearst, que no solo mostró cierta simpatía por el líder nazi, sino también por el ministro de propaganda Joseph Goebbels (1897-1945).<sup>29</sup>

La entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial a finales de este mismo año de 1941, además de perjudicar la difusión de las películas americanas, aumentó la intensidad de las posiciones en pugna. Pero Welles no solo se enemistó con los patrioteristas de su tiempo, sino también con los comunistas, hasta el punto de que sus películas no se pudieron estrenar en la Unión Soviética. En sus propias palabras, “me pasé la década de los cuarenta metiéndome con la Rusia estalinista en mi columna del *New York Post*, en un momento en que todo el mundo creía que Dios sonreía por la boca de Stalin”.<sup>30</sup> Welles tampoco dudó en defenderse de los ataques de Hearst por su presunto antiamericanismo, recordando la Declaración de Derechos con tanta convicción como el personaje de Knaggs:

Los periódicos de Hearst me describen reiteradamente como un comunista. No soy comunista. Estoy agradecido a nuestra forma constitucional de gobierno, y me siento contento en esta gran tradición americana de la democracia. No es necesario decir que no hace falta dejar de ser patriota para discrepar con el señor Hearst. Al contrario, es un privilegio que me garantiza la Declaración de Derechos como ciudadano americano.<sup>31</sup>

Finalmente, la crítica de Welles es más sutil de lo que parece suponer Koszarski. Welles llevaba muchos años trabajando en el teatro y en la radio, y respecto al cine mantuvo muchas de las ideas de este texto durante el resto de su vida. En sus últimos

<sup>26</sup> HENRY JAGLOM y ORSON WELLES, *Mis almuerzos*, pp. 289-291.

<sup>27</sup> HENRY JAGLOM y ORSON WELLES, *Mis almuerzos*, p. 58.

<sup>28</sup> Véase RENATO DE SOUZA ALVIM, ‘Hello Americans: Orson Welles, Brazil and the Good Neighbor Policy’, *Revista de Estudos Internacionais*, 4, 1 (2013), pp. 6-29. Años después también resultará decisivo el apoyo de Welles a Roosevelt en la campaña de 1944 contra Thomas Dewey. Véase *The Cambridge History of American Theatre*, II, ed. de Don B. Wilmet y Christopher Bigsby, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, p. 174.

<sup>29</sup> LOUIS PIZZITOLA, *Hearst over Hollywood. Power, Passion, and Propaganda in the Movies*, Columbia University Press, Nueva York, 2002, pp. 304 y ss.

<sup>30</sup> HENRY JAGLOM y ORSON WELLES, *Mis almuerzos*, p. 58.

<sup>31</sup> Cit. en SIMON CALLOW, *Orson Welles*, p. 557.

años, Welles seguía viendo Hollywood como “un nido de serpientes”,<sup>32</sup> y aconsejaba a los nuevos directores, como Henry Jaglom (1938), que “nunca cedas a Hollywood el control de tu trabajo, porque, de todas formas, tarde o temprano te lo va a arrebatarse”.<sup>33</sup> Welles incluso creía que Hollywood le atacaría con mayor ímpetu tras su muerte, cuando ya no pudiera defenderse. Como le cuenta al propio Jaglom, en Hollywood “no quieren la verdad” y cuando haya muerto “me despellejarán”.<sup>34</sup>

HOLLYWOOD Y LA PRENSA SENSACIONALISTA. No es casualidad, en este sentido, que el presente texto comience con una reflexión irónica sobre la prensa. Welles se muestra consciente de lo que está haciendo desde la primera línea, e incluso anticipa las tergiversaciones a las que se someterán sus palabras. Nos cuenta que, si escribe este texto, es porque se lo han pedido, y además le han insistido en que cuente su opinión negativa sobre Hollywood. Welles afirma que acepta la oferta por dinero, aunque sabe que sus palabras serán utilizadas en su contra, e incluso cita por su nombre a dos periodistas que habrían tergiversado sus declaraciones a modo de anzuelo periodístico: Walter Winchell (1897-1972) y George Jean Nathan (1895-1937). Welles afirma irónicamente que, en una ocasión, los periodistas transformaron su frase “el teatro nunca morirá” por “el teatro ha muerto”, y en otra transcribieron su frase “los actores son servidores del público” como “todas las actrices deberían estar sirviendo en los bares”. Welles asegura que sus colegas de Hollywood se tomaron en serio estas noticias, entre ellos las actrices Bette Davis (1908-1989) y Ann Sheridan (1915-1967), que habrían respondido a tales declaraciones con ataques.

De estos mismos periodistas contó después otras anécdotas significativas, que reflejan la tensión entre artistas y periodistas. Sobre Nathan, por ejemplo, recuerda que nunca daba propinas en el hotel Royalton, donde se hospedaba, de modo que un camarero empezó a orinar en su taza de té, aumentando día tras día la proporción de orina. El asunto llegó a oídos de los actores, para quienes era “una satisfacción mirar a un crítico importante y saber que rebosaba de pis”. Welles incluso asegura haber escuchado a Nathan quejarse en otro hotel porque no hacían el té “tan bien como en el Royalton”, y recuerda cómo “me revolqué por el suelo de risa”.<sup>35</sup> Respecto a Winchell, lo retrata como un crítico “terrible”, aunque reconoce que le divertía y que fue amable con él, pues cuando Hearst le prohibió mencionar su nombre en el *Daily Mirror*, Winchell empezó a citar a Welles como “G. O. Welles”. A ellos podemos sumar a Lee Mortimer (1904-1963), a quien Welles recuerda porque “solía imprimir cosas horribles sobre mí cada día”, aunque “siempre le saludaba de forma efusiva para que pensara que no había leído ni una palabra suya”.<sup>36</sup>

Todo ello, unido a la citada persecución de los lacayos de Hearst, refleja la tensión de Welles con la prensa. De hecho, *Ciudadano Kane* no dejó de provocar polémicas durante el resto de su vida, como ocurrió con el artículo “Raising Kane” (1971) de Pauline Kael (1919-2001), donde una vez más se intentaba minar su reputación.<sup>37</sup> Así que en modo alguno puede afirmarse que Welles no estuviera en sus cabales cuando escribió este texto. En realidad, nada indica que tuviera problemas por este artículo, ni con la industria ni con la prensa. Como afirma el propio director, después de *Ciudadano Kane*, “durante unas pocas semanas todo el mundo me quiso”

<sup>32</sup> HENRY JAGLOM y ORSON WELLES, *Mis almuerzos*, p. 35.

<sup>33</sup> HENRY JAGLOM y ORSON WELLES, *Mis almuerzos*, p. 23.

<sup>34</sup> HENRY JAGLOM y ORSON WELLES, *Mis almuerzos*, p. 37.

<sup>35</sup> HENRY JAGLOM y ORSON WELLES, *Mis almuerzos*, p. 114.

<sup>36</sup> HENRY JAGLOM y ORSON WELLES, *Mis almuerzos*, p. 293.

<sup>37</sup> Véase ROBERT L. CARRINGER, ‘The Scripts of Citizen Kane’, *Orson Welles’s Citizen Kane: A Casebook*, ed. de en James Naremore, Oxford University Press, Nueva York, 2004, p. 79.

(CW 264), y en los periódicos siguió teniendo un espacio para escribir: “no solo tenía que escribir una columna diaria para la prensa, sino que hacía dos programas de radio diarios sobre política y escribía artículos para la revista *Free World*”.<sup>38</sup>

EL CINE COMO ARTE: ACTORES, GUIONISTAS, MÚSICOS Y DIRECTORES. Tras hablar de la prensa, Welles prosigue con su ataque contra Hollywood. Primero relata la vida en la colonia de Los Ángeles, que describe como un lugar de frontera dominado por la “fiebre del oro”, pero a continuación interrumpe su ataque para introducir una reflexión sobre el cine, que a su modo de ver ha dado lugar a una nueva forma de arte, en la que han hallado nueva vitalidad las figuras del actor, el dramaturgo, el compositor y el director. Respecto al actor, Welles comprende el primer plano como una revolución insólita desde la época griega, cuando el intérprete “se quitó la máscara” y se “añadió el rostro a la voz”. El dramaturgo, por su parte, habría ganado una “nueva dimensión”, una capacidad “de hacer poesía” más allá de las palabras. El compositor de música seria, por su parte, incluso podría sobreponerse a la crisis de la ópera y el ballet, donde ya no gana dinero y donde ya no existen obras exitosas, para entregarse a “una forma de narración fresca y flexible” como el cine.

De nuevo, se trata de ideas que Welles maduró el resto de su vida. Esto es evidente en el caso de la composición. Welles ya otorgaba un lugar esencial a la música en su trabajo radiofónico. Una de las grandes innovaciones de *Ciudadano Kane* es, precisamente, la banda sonora, gracias al trabajo de Herrmann y a los cuidadísimos efectos de sonido. Como han explicado muchos autores, su propia forma de hacer películas está muy ligada al ritmo y “se puede describir como musical”.<sup>39</sup> Welles siempre insistía en que daba “una gran importancia” a la música en el cine,<sup>40</sup> como demuestra no solo su colaboración con Herrmann, que también participó en *El cuarto mandamiento* (1942) y que después se haría famoso por sus colaboraciones con Alfred Hitchcock (1899-1980), sino también la música de *Otelo* (1951) y de *Campanadas a medianoche* (1965) de Angelo Francesco Lavignino (1909-1987), por no hablar de sus extensas críticas contra las mutilaciones de sus películas por parte de las productoras, como en el caso de *La dama de Shanghái* (1947) y *Sed de mal* (1958), donde los cambios musicales le parecieron especialmente dañinos. Su temor a que modificaran la música le llevaría en el futuro a adoptar música preexistente, en lugar de encargar bandas sonoras, para poder ejercer un mayor control sobre el resultado final. Como explica en una de sus entrevistas con Bogdanovich, “cada vez es mayor mi tendencia a utilizar música que no fue compuesta especialmente para la película, de modo que yo pueda controlarla y no me quede a merced de lo que me presente el compositor una vez que ya ha sido contratado”.<sup>41</sup> El caso más conocido en este sentido es el denominado “adagio de Albinoni” utilizado en *El proceso* (1962).

Pero Welles dedica mayor espacio al director, que a su modo de ver es el único que puede aunar todas las facetas de la película con verdadera maestría, de un modo incluso superior al teatro. La existencia de la cámara, según Welles, ha convertido la dirección, por primera vez en la historia, en “un arte mayor” del que no se puede prescindir. Este es “el mayor trabajo de Hollywood” y el que ha hecho surgir las mayores oportunidades artísticas. El problema es que Hollywood ha dado más importancia a otra figura: el productor, que a su vez influye en los ejecutivos y en los

<sup>38</sup> ORSON WELLES, *Ciudadano Welles*, p. 269.

<sup>39</sup> SIMON CALLOW, *Orson Welles*, p. 527.

<sup>40</sup> ORSON WELLES, *Ciudadano Welles*, p. 320.

<sup>41</sup> ORSON WELLES, *Ciudadano Welles*, p. 321.

agentes de los actores, ejerciendo un control sobre el cine ajeno al sentido de las películas.

EL PRODUCTOR FRENTE AL DIRECTOR: LA IDEA DEL SELLO PERSONAL. A partir de ahora, el texto de Welles se centra en los productores. Aunque contenga una gran dosis de humor, no se trata de un ataque gratuito. Como él mismo afirma, “siendo yo mismo un productor de cine, no tengo prejuicios sobre el asunto”. Más bien, se trata de una defensa de lo que denomina el “sello personal” de las películas, que solo puede garantizar en condiciones óptimas el director de cine. Si el productor no estorba el desarrollo de este sello, Welles no tiene ningún problema, como de hecho demuestra su valoración del productor de *Ciudadano Kane*, George Schaefer (1888-1981), a quien siempre estuvo agradecido por otorgarle el poder definitivo sobre la película<sup>42</sup> y por su defensa de la cinta una vez terminada, hasta el punto de considerarle “un héroe absoluto”.<sup>43</sup> También Schaefer admiraba a Welles; en medio de la polémica de *Ciudadano Kane* llegó a afirmar que estaba “más orgulloso de esta película que de cualquier otra realizada por RKO”.<sup>44</sup>

Lo que nos ofrece Welles en este texto, en realidad, es una reflexión sobre la forma de hacer cine. El director no ataca a los productores de un modo personal, sino que dirige sus críticas contra un sistema que hace difícil realizar películas innovadoras, al depender de la lógica comercial de los éxitos fabricados en serie, cuyo garante en los estudios de Hollywood corresponde al productor. La propia *Ciudadano Kane*, considerada durante décadas como una de las mejores de la historia, y los problemas a los que se enfrentó, es la mayor prueba de que Welles tenía razón. De hecho, el productor no solo ejerce su dominio sobre las películas, sino también sobre los actores y directores, a quienes puede contratar por razones ajenas al sentido de las películas, por no hablar de que un cambio en la producción puede afectar definitivamente en su carrera. La propia vida de Welles es un ejemplo de ello. Uno de los motivos por los cuales se enfrentará a problemas en el futuro será la sustitución de Schaefer en RKO por Charles W. Koerner (1896-1946). Este simple cambio fue más importante que cualquier artículo.

Para ejemplificar su idea, Welles ofrece una lista de trece figuras del cine que otorgan un estilo personal a sus películas. De ellos, nueve son directores y cuatro productores, a quienes cita de forma intercalada. Los directores son Sacha Guitry (1885-1957), Josef von Sternberg (1894-1969), Erich von Stroheim (1885-1957), King Vidor (1894-1982), Frank Capra (1897-1991), el citado John Ford, William Cameron Menzies (1896-1957), John Sturges (1910-1992) y Charles Chaplin (1889-1977). Entre los productores incluye a David O. Selznick (1902-1965), Darryl F. Zanuck (1902-1979), Irving Thalberg (1899-1936) y Sol M. Wurtzel (1890-1958). Estos últimos habrían logrado crear un tipo de película en serie, relativamente distinta de la que producían otros estudios, pero al precio de borrar el estilo del director.

También las ideas de Welles sobre estos productores se mantuvieron durante el resto de su vida, cuando incluso radicalizó su postura respecto a los estudios, convencido de que la situación no hizo más que empeorar con el tiempo, cuando en efecto terminó la denominada época dorada de Hollywood. En los años ochenta, por ejemplo, Welles considera que los productores se han convertido en “universitarios” a quienes “solo preocupan las ventas”.<sup>45</sup> En otra ocasión reconoce que al menos “los

---

<sup>42</sup> HENRY JAGLOM y ORSON WELLES, *Mis almuerzos*, p. 60.

<sup>43</sup> ORSON WELLES, *Ciudadano Welles*, p. 143.

<sup>44</sup> Cit. en SAMANTHA BARBAS, *The First Lady of Hollywood*, p. 221.

<sup>45</sup> HENRY JAGLOM y ORSON WELLES, *Mis almuerzos*, p. 60.

viejos jefazos de los estudios”, entre ellos los citados Warner, Goldwyn y Zanuck, a quienes añade a Harry Cohn (1891-1958), el productor de *La dama de Shanghai* (1947), eran personajes “a los que sabía cómo tratar”.<sup>46</sup> Por supuesto, no se trata de un elogio incondicional. Zanuck le parece un montador capaz de salvar películas muy malas, pero afirma que las buenas solo podía empeorarlas,<sup>47</sup> y la razón es la misma que aduce en 1941: Zanuck tenía intereses ajenos a las obras, pues “por encima de todo quería triunfar como jefe de estudio”.<sup>48</sup>

Esto mismo ocurre con Thalberg y con Selznick. Al primero le recuerda como “el mayor villano de la historia de Hollywood”, criticando la caducidad de la mayoría de las películas realizadas en “el estilo Thalberg”, y le reprocha que destruyera la carrera de directores como Stroheim, a quien considera “el director de más talento de Hollywood”; a juicio de Welles, “tendrían que haberle dado libertad suficiente para que hiciera lo que le viniese en gana, aunque a primera vista pareciera una locura”.<sup>49</sup> Lo mismo ocurre con Selznick, a quien llega a considerar “un auténtico monstruo”; aunque admite que su sello le sirvió para hacer algunas buenas películas, considera que “los directores las habrían hecho extraordinarias de todas formas, o mejores”, pues Selznick “se esforzaba, como Thalberg, por eliminar el sello personal del director”.<sup>50</sup> En este sentido, Welles no se aleja mucho de sus palabras de 1941, cuando afirma que el productor no es “un mal necesario”, sino que “es innecesario y es un mal”.

Finalmente, Welles ofrece en este artículo un dato cuantitativo difícil de negar: “ha habido recientemente cuatro o cinco películas de calidad verdaderamente adulta, pero Hollywood hace casi seiscientos largometrajes al año”. Esto le lleva a culminar con una reflexión sobre el público, que en el fondo muestra preferir las malas películas a las buenas. Welles pone fin al texto con el mismo sentido del humor con que empezó, recordando una broma del actor Lionel Barrymore (1878-1954), quien le dijo una vez que, así como en un burdel algún cliente puede pedir alguna vez música de Edvard Grieg o Wolfgang Amadeus Mozart, lo normal es que los clientes escojan canciones populares americanas como “Frankie y Johnny”.

CONCLUSIONES. Aunque la bibliografía sobre Orson Welles es muy extensa, aún quedan muchos tesoros por descubrir en torno a su trayectoria, su concepción del cine y su forma de vida. El texto ‘Orson Welles escribe sobre Orson Welles’ es solo un ejemplo de un texto poco conocido, nunca traducido a otra lengua e interpretado de un modo poco riguroso e injusto. Los pocos lectores de este texto, como Koszarski y Callow, lo han analizado fuera de contexto, a partir de tópicos sobre su figura que resultan ingenuos e insostenibles, algo que sin duda ha contribuido a no tomarse en serio el interés de Welles como escritor y filósofo del cine. El tópico de un Welles autodestructivo resulta insostenible, salvo que se entienda que Welles debía permanecer en silencio mientras destruían su obra o, peor aún, que debía haber hecho otro tipo de obras para que no intentasen destruirle o dejaran de ignorarle. Toda su trayectoria, incluso antes de *Ciudadano Kane*, es un ejemplo del sello personal que Welles defiende en este texto y que mantuvo el resto de su vida, sin arredrarse ante quienes tenían el poder para silenciarle.

Pero además descubrimos que este sello no parte de una mirada ingenua de la industria cinematográfica. El veinteañero Welles conocía con nombres y apellidos a

---

<sup>46</sup> ORSON WELLES, *Ciudadano Welles*, p. 295.

<sup>47</sup> HENRY JAGLOM y ORSON WELLES, *Mis almuerzos*, p. 60.

<sup>48</sup> HENRY JAGLOM y ORSON WELLES, *Mis almuerzos*, p. 100.

<sup>49</sup> HENRY JAGLOM y ORSON WELLES, *Mis almuerzos*, pp. 66-73.

<sup>50</sup> HENRY JAGLOM y ORSON WELLES, *Mis almuerzos*, pp. 74-75.

---

los magnates de los estudios de Hollywood, y entendía muy bien la lógica de la colonia americana, sus intereses comerciales y su conexión con la prensa de la época, cuyo funcionamiento conocía también de primera mano, tanto por lo que se refiere al cine como a la radio, el teatro y la propia escritura. Los problemas con los productores (aunque no precisamente con el productor de *Ciudadano Kane*) comenzaron mucho antes de conocerse su parodia de Hearst, el verdadero alcance de sus compromisos geopolíticos y su crítica a la corrupción de la sociedad americana. Este artículo es solo un ejemplo de la respuesta coral de Welles ante un sistema que combatió a través de los más diversos medios. En los años de *Kane*, como hemos visto, este artículo resulta indesligable de obras como la novela radiofónica *Su Señoría, el Alcalde*, donde no solo defiende la democracia y la libertad de expresión, sino que se opone a la polarización del discurso político entre americanos y antiamericanos, criticando el auge de las dictaduras que estaban haciendo furor en Europa, como había hecho un año antes Charles Chaplin en *El gran dictador* (1940) o como haría poco después Ernst Lubitsch en *Ser o no ser* (1943).

A todo ello se une una defensa del cine como el arte privilegiado de la sociedad de su tiempo, vinculado especialmente al papel del director, que se considera en términos históricos una figura artística sin precedentes, capaz de aunar y hacer posible un desarrollo igualmente insólito para la literatura, la música y la interpretación actoral. El texto sirve así para iluminar la propia labor de Welles como cineasta, en la que mantuvo casi siempre su control sobre la mayoría de aspectos creativos, no solo como actor, director, guionista y productor, sino también en las etapas de montaje y en la composición de las bandas sonoras. Todo ello hace especialmente interesante este texto, donde encontramos la primera reflexión seria de Welles sobre el cine recién terminada su primera película. En este sentido, el texto que presentamos tiene un interés histórico innegable, y puede ayudar a elaborar una idea del cine filosóficamente compleja, al margen de los elementos más polémicos y sensacionalistas que han subrayado sus intérpretes hasta ahora. El propio título del artículo, 'Orson Welles escribe sobre Orson Welles', refleja la singularidad de Welles, no solo en su forma de hacer películas, sino también en su forma de vivir, que en realidad resulta indesligable de su filmografía.

## ANEXO

ORSON WELLES ESCRIBE SOBRE ORSON WELLES  
(1941)

## ORSON WELLES

Con este artículo probablemente no voy a hacer amigos en Hollywood, pero así ha sido aquí hasta ahora y a un ritmo acelerado, y tras mis recientes conferencias sobre cine es difícil saber cómo podría hacer más enemigos.

Sé que es un error hablar sobre Hollywood desde cualquier punto de vista, pero no puedo evitarlo. De hecho, solo aparezco en la plataforma de conferencias cuando estoy sin blanca. Es fácil hacer dinero, aunque los problemas en los que me meto apenas lo compensen.

Menciono estos asuntos personales porque estoy a punto de golpear a ciertas instituciones de Hollywood, y me gustaría que se entendiera que no estoy devolviendo el golpe a Hollywood.

Aunque quisiera, no podría. Hollywood tiene más que decir contra mí, y lo dice, de lo que yo tengo que decir contra Hollywood. Esto es así porque me he propuesto y me han contratado para trabajar en una película más de lo que se ha permitido a cualquier otro en la cadena de producción típica de la industria<sup>51</sup> y, por si esto fuera poco, durante cierto tiempo no he hecho la película.<sup>52</sup>

Por eso estoy sin blanca y por eso tengo que dar una conferencia.

El año pasado tuve el mismo problema en Nueva York. Casi nadie en el área metropolitana podía compartir mi entusiasmo por una de mis producciones teatrales, que me costó todo el dinero que había ganado en la radio. Entonces hablé sobre “Lo que se hace mal en el teatro”. La recaudación, además de otras sumas que obtuve de un modo aún más deshonesto, la destiné a otro fracaso. Una segunda conferencia, también titulada “Lo que se hace mal en el teatro”, me sirvió para pagarme un viaje a Hollywood.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> El contrato de la RKO con Orson Welles para realizar su primera película, que finalmente sería *Ciudadano Kane*, no era excepcional en términos económicos, pero sí en términos artísticos, pues se le permitía el control final de la película, algo excepcional en los estudios de Hollywood. Aunque a ello hemos de sumar el problema de la censura y la consiguiente autocensura, que también influyó en la aparición o no de ciertas escenas.

<sup>52</sup> Desde que RKO contrató a Welles para realizar una película en julio de 1939, se sucedieron varios proyectos hasta que se admitió la propuesta de *Ciudadano Kane* (al principio con el título de *Americano*). El rodaje comenzó en julio de 1940 y la película estaba lista para su estreno en febrero de 1941, justo cuando Welles escribe este artículo, pero se retrasó tres meses más debido a las presiones de Hearst y su entorno.

<sup>53</sup> No sabemos si estas conferencias se pronunciaron realmente o no, pero no hemos encontrado ninguna referencia a ellas.

Este año soy productor de cine. Pero como acabo de producir una película y no me pagan hasta que la termine, me veo obligado a dar una conferencia sobre “Lo que se hace mal en el cine”.

No soy el responsable de haber elegido ninguno de los dos temas. Los organizadores de estas conferencias, que deben saber mucho sobre estas cosas, me aseguran que nadie en absoluto querría escuchar lo que tengo que decir sobre la antigua cerámica china, el origen de las cascadas o la planificación regional, temas sobre los que estoy tan bien instruido e informado como sobre cine, como cualquiera en Hollywood admitirá.

Me han dicho que la gente solo paga por escucharme decir lo que no debo. Parece que a mis conferencias acuden especialmente los mismos tipos que apoyan las exhibiciones deportivas más inútiles y temerarias, cuya expectativa de desastre es muy alta. Si esto es así y meterme en líos constituye mi atractivo como orador, debo admitir con franqueza que casi nunca decepciono a mis oyentes.

Los periódicos, para rendir tributo a quien lo merece, han contribuido de todo corazón a mi éxito como conferenciante matizando y puliendo lo que juran haberme escuchado decir. Por ejemplo, no me corresponde el mérito de haber afirmado el año pasado que “el teatro ha muerto”. Mis propias palabras fueron “el teatro nunca morirá”, lo cual difícilmente puede tomarse como una contribución mínima a esas líneas inmortales.<sup>54</sup> La prensa, sin embargo, obvió generosamente mi ínfima colaboración. Walter Winchell<sup>55</sup> aprovechó la ocasión para señalar que *yo* había muerto en el teatro, y George Jean Nathan<sup>56</sup> proclamó elocuentemente que “el teatro nunca morirá”. Otros, para fustigarme por mi ingratitud, tuvieron la amabilidad de presentar todos mis fracasos como arrolladores éxitos, y una caricatura muy difundida me mostraba atiborrándome en un lujoso restaurante, atendido por un esqueleto vestido de camarero etiquetado como “el Teatro”.

El motivo del camarero apareció de nuevo esta temporada (en algún lugar entre mi conferencia y los linotipos) cuando los periódicos tradujeron mi frase “los actores son servidores del público” como “todas las actrices deberían estar sirviendo en los bares”. Ante esto, la señorita Bette Davis,<sup>57</sup> en una entrevista especial, salió en defensa

---

<sup>54</sup> En una entrevista con Richard Marienstras en 1974, Welles mantiene en realidad esta opinión: “Creo que el teatro es hoy, esencialmente, un anacronismo, está muerto”, como la ópera; “amo el teatro y la ópera”, afirma, pero estas formas ya no son verdaderamente populares, sino que son “una forma intelectual que pretende ser popular”. ORSON WELLES, *Interviews*, ed. de Mark W. Estrin, University Press of Mississippi, Jackson, 2001, p. 158.

<sup>55</sup> Walter Winchell (1897-1972) fue uno de los periodistas más influyentes de su tiempo, columnista del periódico *New York Daily Mirror* de William Randolph Hearst, quien prohibió a sus periodistas hablar sobre Orson Welles. Como hemos visto, Winchell encontró el modo de saltarse esa prohibición.

<sup>56</sup> George Jean Nathan (1882-1958) fue un crítico teatral, fundador de revistas como *The Smart Set* (que después acabaría en manos de William Randolph Hearst), *The American Mercury* y *The American Spectator*. La anécdota de Welles previamente citada da una idea del conflicto entre ambos.

<sup>57</sup> La trayectoria de la actriz Bette Davis (1908-1989) era ya inmensa en esta época. Baste recordar su papel en *Kid Galahad* (1937) de Michael Curtiz, en *Jezebel* (1938) y en *La carta* (1940) de William Wyler, y en *La solterona* (1939) y en *Amarga victoria* (1939) de Edmund Goulding. En el verano de este año se sumaría a ellas *La loba* (1941) del mismo Wyler, seguida años después por obras como *La extraña pasajera* (1942) de Irving Rapper y *El señor Skeffington* (1944) de Vincent Sherman. Sus últimas actuaciones maestras coinciden con dos hitos de la historia del cine: *Eva al desnudo* (1950) de Joseph L. Mankiewicz y *¿Qué fue de Baby Jane?* (1962) de Robert Aldrich, entre las cuales hizo también *Un gángster para un milagro* (1961) de Frank Capra. En los años siguientes destacan *Canción de cuna para un cadáver* (1964) del mismo Aldrich y *Su propia víctima* (1964) de Paul Henreid. Sus últimas dos décadas de vida no fueron tan productivas en términos artísticos, aunque su influencia siguió siendo indudable, como muestra el documental *El último adiós de Bette Davis* (2014) de Pedro González Bermúdez.

de las camareras, quienes, según dijo a modo de refutación, son gente muy maja. La señorita Ann Sheridan,<sup>58</sup> seguramente en un momento de enfado, declaró para su publicación que yo no valía más que un estudiante de Harvard. El sentimiento general contra mí en la comunidad cinematográfica, de hecho, alcanzó tal grado de antipatía que me sentí obligado a gastar lo que había ganado en la conferencia en presentar mis disculpas en los periódicos del sector.

Y por eso vuelvo a estar arruinado.

Y por eso estoy escribiendo este artículo, contento de tener la oportunidad de exponer mis sentimientos por escrito de la forma más clara posible. Y, antes de empezar, me gustaría asegurar a los lectores que cualquier opinión que pueda expresar está lo más alejada posible de los prejuicios derivados de mi propio y curioso historial en el negocio del cine. No me voy a ocupar de ese historial ni voy a tratar de explicarlo, ya que no soy el tema de este artículo, y quien se empeñe en decir que lo soy no hace más que cambiar de tema.

Teniendo en cuenta mis sentimientos, no voy a hablar más sobre mí. Voy a hablar de Hollywood porque *Stage* me ha invitado a ello, porque me he retirado del mundillo de las conferencias y tengo que comer.

Además, algunas cosas se hacen mal en Hollywood...

Llevo aquí bastante tiempo, el suficiente para que la circunstancia de no hacer esta película haya pasado a ser más interesante en general que mi contrato cinematográfico (que aún existe) y mi barba (que no).<sup>59</sup>

Pero no he vivido aquí el tiempo suficiente para admitir que vivo aquí. Nadie lo hace nunca. Las películas, desde luego, pueden estar aquí para quedarse, pero los cineastas no. La idea de una residencia permanente solo la asumen los recaudadores de impuestos de California y los ciudadanos de veinte años poco después de haber deshecho las maletas. Yo mismo conozco a algunos de los habitantes más antiguos de esta Atenas del Suroeste, cuyas posesiones incluyen fincas, hijos nacidos en las instalaciones y muebles incrustados en el más pesado de los cementos, cuyo delirio es que están de paso ocupando una habitación de hotel, no necesariamente con baño. Hollywood, al parecer, es tan difícil de abandonar como Tahití. Todos sus habitantes, profundamente bronceados, pero sin resignarse al sol y las flores, esperan con confianza tomar el próximo barco a casa para escribir una novela, representar otro papel en Broadway, renunciar o suicidarse. Pero igual que nadie vive aquí, nadie se va.

La fiebre del oro sigue en marcha, por un lado. El auge de la ciudad está en su segunda generación, y la basura, al menos figuradamente hablando, se sigue pagando. La descripción que hizo de Hollywood Walter Wanger<sup>60</sup> hace quince años, “un campamento minero del oeste con servicios del Ritz”, sigue siendo bastante certera.

El Gran Lujo en la frontera es sin duda el peculiar y considerable encanto de la buena vida, tal y como la conocemos en la colonia cinematográfica. Pero si la buena vida es lo que nos mantiene aquí es una duda interesante. El Gran Lujo nos cautiva, de acuerdo, pero incluso el más delicado de nuestra especie hollywoodiense (el que más

---

<sup>58</sup> La actriz Ann Sheridan (1915-1967) participó en varias películas de poco calado en los años treinta, destacando entre ellas *Ángeles con caras sucias* (1938) de Michael Curtiz. Antes de *Ciudadano Kane* hizo dos películas notables, *Ciudad de conquista* (1940) de Anatole Litvak y *La pasión ciega* (1940) de Raoul Walsh. Posteriormente destaca su papel en *La infiel* (1947) y en *La sentencia* (1947) de Vincent Sherman, y en *La novia era él* (1949) de Howard Hawks.

<sup>59</sup> Se trata de *Ciudadano Kane*, estrenada pocos meses después. La mención a la barba se debe en parte a la influencia de los críticos, que solían encasillar a Welles como actor barbado.

<sup>60</sup> Walter Wanger (1894-1968) fue un productor estadounidense, famoso por producir películas como *La diligencia* (1939) de John Ford, *Perversidad* (1945) de Fritz Lang y *Cleopatra* (1963) de Joseph L. Mankiewicz.

vuela, digamos, por mucho que se sumerja profunda y contradictoriamente en su piscina) está obligado a sentirse intrigado por la otra mitad de la combinación: la parte de la frontera. Así, lo peor que puede decir el público que compra películas es lo que Hollywood recomienda a quienes hacemos películas (y, me apresuro a añadir, a los que acabamos de hacer una). Hollywood sigue siendo una frontera. Que deba serlo después de todos estos años (el cine es hoy una institución más antigua que el teatro profesional en la época de Shakespeare) es una vergüenza para el cine y una ventaja para nosotros.

A una forma de arte nunca se le puede ofrecer más dinero o un mercado más amplio, y la forma misma es para cada arte un nuevo hemisferio.

El actor dispone ahora de los medios necesarios para actuar sin necesidad de proyectar. El primer plano es la primera novedad con la que tiene que jugar desde que se quitó la máscara hace tres mil años y añadió el rostro a la voz.

El dramaturgo, casi impotente desde la invención de la novela, goza ahora de una nueva dimensión, algo nuevo que escribir además de palabras. Dotado de nuevo de un imaginario que es simplemente la imagen misma –más literal que la vista y más elocuente que el lenguaje moderno–, vuelve a tener la capacidad de hacer poesía.

Ha surgido un público para la música seria, cuyo compositor (hambriento estos días en la ópera y el ballet, inviiables económicamente y, lo que es peor, una bancarrota estética) se encuentra ahora, de forma increíble, con un trabajo remunerado y provisto de una forma de narración fresca y flexible.<sup>61</sup>

Por fin el arte del director ha pasado a ser un arte mayor. Antes de que se inventara el cine, solo era un arte nuevo en apariencia, cuya importancia se exageraba en el teatro, como aún se hace. Pero si el actor puede prescindir del director, la cámara no puede hacerlo. Si está cansado de la palabra “arte”, hable de dirigir un trabajo. Es el mayor trabajo de Hollywood. (Debería serlo de todos modos y lo sería si no fuera por algo llamado productor). Si no le gustan los artistas, llame artesano al director de cine. No le importará. Es el hombre más feliz de la tierra; si no lo es, es porque hay productores en el mundo.

En un minuto hablaré de los productores.

Para el artesano, el cine abre todo un campo de bellas oportunidades. La oportunidad es igual de hermosa para los meros artesanos. Precisamente por la tradición de las fronteras, Hollywood, con todo lo que puede ofrecer a cualquiera que tenga algo que ofrecer, no ha logrado protegerse contra los donnadies sin nada. Los meros aprovechados pululan. En toda frontera, siempre hay espacio para los que no tienen talento.

La belleza se promociona por sí misma.

El poder y la gloria nunca han sido más baratos que aquí; se pueden obtener sin la molestia de una explotación del trabajo totalmente desalmada. Así, los extremadamente grandes entre los ejecutivos de los estudios obtienen más por su dinero que cualquier industrial de la historia: una porción de rey a precio reducido.

Y siempre es la mañana de Navidad para los chicos de los porcentajes.

Estos últimos (les gustaría que se les llamara representantes de los artistas, pero no seré yo quien les llame representantes de los artistas) están tan cómodamente situados como el Maharajá medio y más claramente seguros de su futuro.

---

<sup>61</sup> Esta defensa de la importancia del cine para la música supone una novedad que los musicólogos del presente todavía no han asimilado. Entre los personajes de su valía e influencia, Orson Welles es uno de los primeros en destacar esta relevancia, lo cual puede explicarse en parte por su educación musical y radiofónica.

En momentos de auge, el dinero siempre se ha sometido con alegría a una buena criba por parte de terceros interesados, ninguno menos meritorio ni mejor organizado que los agentes de Hollywood.

No es que algunos agentes no sean honestos. (Oí a uno de los más importantes decir a otro: “¡Mi oficina no ha faltado a la ética en dos años!”). Pero incluso los más hambrientos y relegados adoptan un aire de respetabilidad, un atributo totalmente inmerecido que no hemos mencionado antes.

A veces, algunos agentes consiguen unir a alguien que de otro modo no conseguiría un trabajo con alguien que de otro modo no se lo daría, pero la mayoría de tobillos en que los representantes de los artistas aprietan sus parasitarios dientes pertenecen a personas que necesitan a los agentes tanto como un tranvía necesita un vigilante apostado en su escalón para anunciar que, por un precio dado, el tranvía llevará pasajeros a lo largo de la vía.

En la industria del cine se cobran otros peajes: las obras de caridad obligatorias y los anuncios en los periódicos comerciales, pero nada duele más que ese prolijo diez por ciento perdido de tus ganancias, el cual te hace ver que, en algún momento, te has tragado voluntariamente una lombriz solitaria con los ojos abiertos. Duele porque lo más probable es que ese dinero sea peor que desperdiciado. A menos que tu agente te envuelva en un paquete con un par de clientes y te involucre, digamos, en algún tipo de oferta de canje o combinación, no miente cuando dice que trabaja por tus intereses. Pero tus intereses representan solo un pequeño porcentaje de los intereses de tu representante: menos del diez por ciento, invariablemente. Tu agente depende de la buena voluntad de los estudios más que tú, por lo que no puede permitirse luchar por ti tan duramente como podrías hacerlo tú mismo. O bien tiene miedo de tener un conflicto con el productor, lo que le hace inútil para ti, o bien es inútil para ti porque ha entrado en conflicto con el productor.

A veces un agente deja el negocio y consigue un trabajo como productor. No podemos culparle por intentar medrar. Para empezar, es una pena que alguien haya sido agente alguna vez. Pero, ahora que por fin hablamos del tema, también es una pena que alguien llegue a ser productor.

Solo un poco menos superfluo que el agente, pero casi tan exitoso, el productor no es un mal necesario, a diferencia de otros intermediarios de Hollywood (el publicista y el columnista, por ejemplo). Es innecesario y es un mal.

Las funciones del agente, con pequeñas excepciones (cuya remuneración concreta debería acordarse), podría asumirlas una oficina de administración con una pequeña tarifa por encima del coste de mantenimiento. Las funciones del productor ya están atendidas, y si no lo están deberían estarlo, pues todas corresponden a otras personas. En pocas palabras, ninguna de las funciones del productor es de su incumbencia. Por lo tanto, como funcionario el productor es, naturalmente, difícil de definir.

En Inglaterra, un productor es quien pone en escena una obra de teatro; en Broadway, el que financia una obra de teatro; en Hollywood, el que interviene en una película.

No digo nada contra el jefe ejecutivo de un estudio. No lo haría ni aunque me atreviera.

Muchos ejecutivos de los estudios son increíblemente ignorantes y algunos son absolutamente asquerosos. Un gran número de ellos simplemente son hombres de espectáculo de poca monta que entraron por poco dinero en algo nuevo, que después resultó ser algo seguro y fueron lo suficientemente astutos como para aguantar.

Con algunas excepciones destacadas, ninguno de ellos es muy inteligente o demasiado estúpido. Son parte de una historia de éxito. Tuvieron todo el arrojo y la

suerte reglamentarios de Horatio Alger.<sup>62</sup> Se mantuvieron ágilmente en la cima de una de las industrias de más rápido crecimiento del mundo. Contribuyeron a su crecimiento, aunque también es cierto que era inevitable. Ahora ha crecido demasiado para ellos, pero no hay que preocuparse: si ya no son lo suficientemente jóvenes para crecer, son lo suficientemente viejos para morir. Que mueran ricos. Encontraron más oro del que se ganaron, pero es todo suyo. Ninguno sobrevivirá a este momento de auge y nadie quiere que lo hagan. Pocos están preparados para afrontar una posibilidad de fracaso mayor y muy pocos merecen un nuevo éxito. Existen unos pocos, lo admito, muy pocos, en el valle de la sombra de la prosperidad, que han mantenido la vista en el horizonte. También hay hombres al frente de grandes estudios que tienen un talento innegable, son honestos e incluso están dispuestos a progresar. La existencia de estos hombres no se puede pasar por alto. Deben ser unos tres.

Pero el jefe de estudio solo es productor ocasionalmente, de modo incidental y nunca propiamente hablando.

Un jefe de estudio, para la industria y el arte cinematográfico, es como un editor para el negocio de los libros y la literatura.

Un productor no tiene equivalente en ningún otro oficio o profesión, lo cual se puede tomar como una de las ventajas de esos oficios y profesiones.

Es cierto que en el periodismo existe el editor, pero un editor dicta la política (en el peor de los casos) y no pasa de ahí. Compra escritores, pero les deja escribir. Colabora muy poco, te dice lo que quiere solo si sabe lo que es, y luego te deja en paz. Cuando se me encargó este artículo, por ejemplo, no se nombró a ningún trabajador especial para supervisar su ejecución. Estas palabras no se ponen a disposición para alguien que cree que podría escribir mejor si supiera escribir. El guionista (medio) de películas solo conoce esa libertad en sus sueños, cuando su productor le deja en paz. El guionista (medio) de películas apenas puede firmar en su nombre sin someterse a una conferencia de prensa, y a menudo pide permiso para no hacerlo.

Como el guionista, también el actor, el diseñador de decorados, el compositor de música, el cámara, el encargado de vestuario y el maquillador, todos son súbditos de su indiscutible alteza, el productor de Hollywood.

Por favor, comprenda que sé que una película necesita un jefe. Nunca ha habido una película de importancia que no haya sido, en términos generales, el producto de un hombre. Este hombre habrá sido el productor, podría ser el guionista, ha sido y normalmente debería ser el director. Algunas películas están dominadas, con razón, por sus estrellas o incluso por sus camarógrafos.

Las buenas películas, e incluso las malas, como los cuadros, llevan la firma de esa personalidad dominante, aunque no estén escritas por ella: Selznick,<sup>63</sup> Zanuck,<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> El escritor estadounidense Horatio Alger (1832-1899) escribió varias novelas de hombres que salían de la pobreza y llevaban una vida de clase media, dando lugar a un arquetipo que corresponde en parte con la idea del sueño americano.

<sup>63</sup> David O. Selznick (1902-1965) fue un productor de Hollywood, conocido sobre todo por su producción de *Lo que el viento se llevó* (1939) de Victor Fleming.

<sup>64</sup> Darryl F. Zanuck (1902-1979) fue un productor de Hollywood, de quien podemos destacar su participación en *Las uvas de la ira* (1940) de John Ford, con fotografía de Gregg Toland, y en *Eva al desnudo* (1950) de Joseph L. Mankiewicz, ambas con música de Alfred Newman.

Thalberg,<sup>65</sup> Guitry,<sup>66</sup> Von Sternberg,<sup>67</sup> Von Stroheim,<sup>68</sup> Vidor,<sup>69</sup> Capra,<sup>70</sup> Ford,<sup>71</sup> Menzies,<sup>72</sup> Sturges,<sup>73</sup> Chaplin,<sup>74</sup> Sol Wurtzel.<sup>75</sup>

La personalidad dominante de una película no tiene por qué ser la personalidad dominante de otra, aunque forme parte de ella en un segundo plano. Una película dominada por Sol Wurtzel, por ejemplo, lleva el sello de Wurtzel, pero esto puede

<sup>65</sup> Irving Thalberg (1899-1936) fue un productor estadounidense, famoso por su participación en películas de la Metro Goldwyn Mayer como *El gran desfile* (1925) de King Vidor, *Ben-Hur* (1925) de Fred Niblo o *Una noche en la ópera* (1935) de los hermanos Marx.

<sup>66</sup> El francés Sacha Guitry (1885-1957) destaca en esta época como actor y director en películas como *Le roman d'un tricheur* (1936) y *Las perlas de la corona* (1937); años después haría *El diablo en la botella* (1948) y *La poison* (1951).

<sup>67</sup> Del director estadounidense de origen austríaco Josef von Sternberg (1894-1969) resulta difícil destacar una sola película. En esta época ya había dirigido obras maestras como *The Salvation Hunters* (1925), *La ley del hampa* (1927), *Los muelles de Nueva York* (1928), *La última orden* (1928), *El ángel azul* (1930), *Fatalidad* (1931), *La Venus rubia* (1932), *El expreso de Shanghái* (1932), *Capricho imperial* (1934), *Crimen y castigo* (1935), *El embrujo de Shanghái* (1941). Años después rodaría en Japón una película memorable, titulada *La saga de Anatahan* (1953).

<sup>68</sup> El director estadounidense de origen austríaco Erich von Stroheim (1885-1957) destaca por sus películas de cine mudo *Esposas frívolas* (1922), *Avaricia* (1924), *La viuda alegre* (1925), *La marcha nupcial* (1928) y *La reina Kelly* (1929).

<sup>69</sup> El director estadounidense King Vidor (1894-1982) ya había hecho por estos años películas tan importantes como *El gran desfile* (1925), *Vida bohemia* (1926), *Y el mundo marcha* (1928), *La calle* (1931), *El pan nuestro de cada día* (1934), *Cenizas de la guerra* (1935), *Stella Dallas* (1937) y *La ciudadela* (1938). A finales de este año estrenaría *Cenizas de amor* (1941), por películas de la talla de *Duelo al sol* (1946), *Más allá del bosque* (1949), *El manantial* (1949), *Pasión bajo la niebla* (1952), *La pradera sin ley* (1955) y *Guerra y paz* (1956).

<sup>70</sup> Entre las decenas de películas de Frank Capra (1897-1991), director estadounidense de origen italiano, podemos destacar en esta época *La locura del dólar* (1932), *Dama por un día* (1933), *Sucedió una noche* (1934), *El secreto de vivir* (1936), *Horizontes perdidos* (1937), *Vive como quieras* (1938), *Caballero sin espada* (1939). Este mismo año se estrenaría *Juan Nadie* (1941), seguida por dos hitos de la historia del cine como *Arsénico por compasión* (1944) y *Qué bello es vivir* (1946). Entre sus últimas películas destaca *Un gánster para un milagro* (1961).

<sup>71</sup> El trabajo como director de John Ford (1894-1973) es un compendio de la historia del cine imposible de resumir. Tras realizar decenas de películas en los años veinte, como *El caballo de hierro* (1924), *Tres hombres malos* (1926) y *Cuatro hijos* (1928), dirige en los años treinta, antes de *Ciudadano Kane*, obras maestras como *Peregrinos* (1933), *El delator* (1935), *Prisionero del odio* (1936), *El joven Lincoln* (1939), *La diligencia* (1939) y *Las uvas de la ira* (1940). A finales de 1941 estrenaría otra obra maestra indiscutible, *¡Qué verde era mi valle!*, a la que seguirían obras memorables como *Pasión de los fuertes* (1946), *Fort Apache* (1948), *La legión invencible* (1949), *Río Grande* (1950), *El hombre tranquilo* (1952), *El sol siempre brilla en Kentucky* (1953), *Mogambo* (1953), *Centauros del desierto* (1956), *El último hurra* (1958), *Misión de audaces* (1959), *El argento negro* (1960), *Dos cabalغان juntos* (1961), *El hombre que mató a Liberty Valance* (1962) y *Siete mujeres* (1966), por citar sólo una veintena de ellas.

<sup>72</sup> William Cameron Menzies (1896-1957) había dirigido el año anterior *El ladrón de Bagdad* (1940) junto a Ludwig Berger, Michael Powell y Tim Whelan, pero destacaba sobre todo como diseñador de producción.

<sup>73</sup> La inclusión de John Sturges (1910-1992) en esta lista resulta interesante. Aunque no había dirigido en estos años ninguna película notable, en años sucesivos dirigió películas de la talla de *Kind Lady* (1951), *Fort Bravo* (1953), *Conspiración de silencio* (1955), *Duelo de titanes* (1957), *El último tren de Gun Hill* (1959), *Los siete magníficos* (1960) y *La gran evasión* (1963).

<sup>74</sup> La influencia de Charles Chaplin (1889-1977) es imposible de medir desde *Vida de perro* (1918) y, sobre todo, desde *El chico* (1921), a la que siguieron obras maestras como *La quimera del oro* (1925), *El circo* (1928), *Luces de la ciudad* (1931), *Tiempos modernos* (1936) y *El gran dictador* (1940). Después de la primera película de Welles, y tras siete años sin estrenar ninguna película, Chaplin hizo tres películas notables: *Monsieur Verdoux* (1947), *Candilejas* (1952) y *Un rey en nueva York* (1957).

<sup>75</sup> Con Sol M. Wurtzel (1890-1958) termina este breve catálogo de trece autores de Orson Welles, donde de nuevo estamos ante un productor de Hollywood, famoso en este caso por apoyar a cineastas como John Ford y actrices como Rita Hayworth y Marilyn Monroe.

cambiar en otra película de la que él es oficialmente el productor, pero en la que, digamos, John Ford es la personalidad.

Esta personalidad dominante es la esencia del estilo en el arte del cine. Cuando esta falta, una película es una mera fabricación de productos de los diversos departamentos del estudio, desde el constructor de decorados hasta el fabricante de diálogos, tan sin sentido como cualquier otra mercancía producida en masa.

Dejemos que haya más personalidades en el negocio del cine que dominen todo lo que quieran, pero que sean las personalidades de los que realmente hacen películas. De lo que podemos prescindir es de la personalidad dominante de un alto funcionario asalariado sin nada que hacer, aparte de dominar, sin ningún otro talento.

En realidad, esta es exactamente la única función real del productor. Por supuesto, también “coordina”. Administra las finanzas y programa el rodaje, pero incluso esto puede hacerlo un oscuro y muy eficiente miembro del sistema de estudios conocido como jefe de unidad.

Lo que no puede hacer el jefe de unidad, no debe hacerlo el productor.

Se argumentará que es necesario que alguien elija la historia de una película, decida su reparto y determine su estética. El director parece un candidato bastante obvio para estas tareas y, cuando puede, las reclama como su derecho.

Cuando el director u otra persona nominalmente a cargo del productor consigue dominar a éste, el productor es bastante inofensivo, pero la mayoría de los productores consiguen, mediante el ejercicio evidente de las arteras habilidades que una vez les convirtieron en productores, anular todas las demás personalidades dominantes potenciales. En el mejor de los casos, la película resultante es una interpretación coherente por parte de los artesanos que emplea de lo que el productor, como personalidad dominante, pide sin poderlo ejecutar.

En el peor de los casos, lo que resulta es lo peor que se puede decir del producto de Hollywood: una película sin ninguna personalidad.

Para culminar esta breve discusión sobre los productores de cine, creo que resulta esencial señalar que, siendo yo mismo un productor de cine, no tengo prejuicios sobre el asunto.

Debo admitir, además, que los productores, los agentes y otros resentidos no son más que contribuyentes, como yo mismo, a lo que se hace mal en Hollywood, que es, finalmente, absoluta y simplemente, la escasez de buenas películas.

Para anticiparme a ciertas respuestas, ha habido recientemente cuatro o cinco películas de calidad verdaderamente adulta, pero Hollywood hace casi seiscientos largometrajes al año, y cada año durante casi veinte años ha presentado al público un par de películas lo suficientemente buenas como para que parezca que Hollywood ha alcanzado la mayoría de edad.

Hay, creo, una moraleja o una conclusión que sacar de esto.

Hace diez años, una de estas películas de calidad verdaderamente adulta fue la soberbia *Sin novedad en el frente* de Lewis Milestone.<sup>76</sup> Un pensador serio asistió al estreno de la película con Lionel Barrymore,<sup>77</sup> y de camino a la cena le dijo

---

<sup>76</sup> El director americano Lewis Milestone (1895-1980) era conocido en esta época por películas como *El hermanito* (1927) y, sobre todo, por *Sin novedad en el frente* (1930), a la que siguieron después otras muchas películas, destacando entre ellas *El extraño amor de Martha Ivers* (1946) y *Rebelión a bordo* (1962).

<sup>77</sup> Lionel Barrymore (1878-1954) fue un actor estadounidense que colaboró en varias películas de la época muda, destacando sus numerosas apariciones en las películas de David W. Griffith, así como sus papeles en *Más allá de Zanzibar* (1928) de Tod Browning, *Remordimiento* (1932) de Ernst Lubitsch, *Gran hotel* (1932) de Edmund Goulding, *Cena a las ocho* (1933) de George Cukor, *La isla del tesoro* (1934) de Víctor Fleming y *David Copperfield* (1935) del mismo Cukor. En sus últimos años resulta

---

apasionadamente al señor Barrymore que las películas habían alcanzado por fin su nivel, y que a partir de ahora –como en el caso de *Sin novedad en el frente*– ocuparse de las películas sería ocuparse de un arte maduro, serio e importante. El señor Barrymore estaba igual de entusiasmado con la película, pero pidió a nuestro amigo común que no olvidara la inmemorial situación que se da en todo el mundo en los burdeles de lujo. Cuatro o cinco veces al año, por supuesto, aparece un cliente, dijo el señor Barrymore, que pide la Suite de *Peer Gynt* [de Edvard Grieg], o incluso la *Sinfonía en Re Mayor* de [Wolfgang Amadeus] Mozart, y la escucha respetuosamente. El resto del año es bastante más probable que los clientes escojan disfrutar de *Frankie y Johnnie*.<sup>78</sup>

***Edición, traducción y notas de Daniel Martín Sáez***

---

memorable su papel como señor Potter en *Qué bello es vivir* (1946) de Frank Capra y su participación en *Cayo Largo* (1948) de John Huston.

<sup>78</sup> Se trata de una canción popular americana, también conocida como “Frankie and Johnny”, en la que se narra la historia de Frankie, una mujer que encuentra a su marido Johnny acostándose con otra mujer y lo mata.