



# UNA NUEVA INTERPRETACIÓN SOBRE EL TRASCENDENTALISMO EN EL CINE:

## LAS COMEDIAS DE CAPRA, LOS WESTERNS DE FORD Y EL CASO WELLES

### A NEW INTERPRETATION OF THE TRASCENDENTALISM IN FILM:

#### CAPRA'S COMEDIES, FORD'S WESTERNS AND THE WELLES CASE

DANIEL MARTÍN SÁEZ

Fecha de recepción:02/02/2024

Fecha de aceptación:24/04/2024

---

#### PALABRAS CLAVE

Cine  
Filosofía  
Trascendentalismo  
Comedia  
Western  
Orson Welles

#### RESUMEN

En este artículo presento una nueva hipótesis sobre la influencia del trascendentalismo en el cine, desde las comedias y melodramas de la época dorada de Hollywood hasta el western y el cine negro. Para ello, en primer lugar, me centro en la filmografía de Frank Capra, vinculada a los ideales de libertad constitucional, la predilección por la naturaleza y la confianza en el individuo. A continuación, analizo la conexión entre los aspectos cinemáticos de la filosofía de Emerson y Thoreau y el género del western. Finalmente, abordo la obra de Orson Welles, quizás el más trascendentalista de los directores americanos, que podemos comprender como una síntesis de varios géneros previos.

---

#### KEYWORDS

Cinema  
Philosophy  
Transcendentalism  
Comedy  
Western  
Orson Welles

#### ABSTRACT:

I present a new hypothesis on the influence of transcendentalism in film, ranging from the comedies and melodramas of Hollywood's Golden Age to westerns and film noir. I begin by focusing on the filmography of Frank Capra, which is linked to the ideals of constitutional freedom, a predilection for nature, and trust in the individual. Next, I analyze the connection between the cinematic aspects of Emerson and Thoreau's philosophy and the western genre. Finally, I address the work of Orson Welles, perhaps the most transcendentalist of American directors, who can be understood as a synthesis of several preceding genres.

---

**INTRODUCCIÓN.** Aunque la definición del trascendentalismo no es una tarea fácil, su centralidad para la filosofía de Estados Unidos está fuera de toda duda. Su confianza en el individuo, su optimismo metafísico y su idea de la naturaleza, dieron lugar a una filosofía entendida como un modo de vida indesligable de la democracia americana, que tuvo como uno de sus primeros empeños “asegurar iguales derechos a las clases

trabajadoras, las mujeres y los esclavos”.<sup>1</sup> El trascendentalismo no se presenta como un sistema, sino como un ideal crítico destinado a mejorar la sociedad, que ha de partir de cada individuo y su capacidad para hallar respuestas. La promesa de libertad política, el respeto por la vida cotidiana y por la sencillez de la vida rural, ligada a los grandes paisajes de Estados Unidos, sirven para imaginar una forma de educación libre de toda institución religiosa, política, social y educativa que pretenda limitar la creatividad del individuo, su capacidad de inspiración, bondad y felicidad.

Este ideal se halla unido al sueño americano, que supone una idea de América esencialmente plural, encarnando la promesa del Nuevo Mundo, una tierra prometida donde todos los seres humanos tendrían cabida. Así quedó recogido en la Declaración de Independencia de 1776 y en la Constitución de 1787, que hizo creer a los padres fundadores que se había confiado “al pueblo de este país” una oportunidad histórica sin precedentes: “decidir la importante cuestión de si las sociedades humanas son, en verdad, capaces de establecer un buen gobierno por medio de la reflexión y la libre elección o si, por el contrario, están condenadas a depender siempre del azar”, lo cual sería un “infortunio para toda la humanidad”.<sup>2</sup> Emerson y Thoreau dieron forma a ese ideal en su filosofía tanto como Whitman lo hizo en *Hojas de hierba*, la gran epopeya de la democracia de Estados Unidos, donde se define América como una “nación de naciones”.<sup>3</sup> Pero ha sido en el cine donde este ideal ha hallado un desarrollo sin precedentes, en el que la filosofía, la religión, la política y la poesía han convivido con una singular poética cinematográfica.

Cavell ha sido uno de los pocos en conectar el cine con el trascendentalismo en un sentido general, pero su obra se limita a una serie de comedias y melodramas, dejando de lado un género tan importante para el cine estadounidense como el western. Además, no presta demasiada atención a Orson Welles, sin duda el director más influyente en la cultura de Estados Unidos, tanto antes como después de su labor como cineasta, y el más cercano a los ideales del trascendentalismo.<sup>4</sup> En este artículo propongo una nueva lectura sobre esta influencia, desarrollando mi argumentación en cuatro momentos. En primer lugar, analizo la vinculación de la filmografía de Frank Capra con el trascendentalismo, que nos servirá para profundizar en la filosofía de las comedias y melodramas de Hollywood, cuya influencia sobre Welles fue notable. En segundo lugar, argumento que la afinidad entre el cine y la filosofía requiere tener en cuenta el propio carácter cinemático de la obra de filósofos como Emerson y Thoreau, que se plasma de un modo especial en el género del western. En tercer lugar, muestro que el trascendentalismo fue esencial en la formación de Welles, como queda reflejado en una de sus primeras obras de teatro, escrita junto a Roger Hill cuando tenía diecisiete años, *La canción de marcha* (*Marching Song*, 1932), en la que Thoreau aparece como uno de sus personajes. Finalmente, propongo una lectura trascendentalista de toda su filmografía, desde *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941) hasta sus últimas películas, que nos sirve para presentar su obra como una síntesis de los géneros cinematográficos anteriores, incluyendo el cine negro.

---

<sup>1</sup> Joel Myerson, Sandra Harbert Petruionis, Laura Dassow Walls (ed.), *The Oxford Handbook of Transcendentalism*, Oxford University Press, 2010, p. xxiii.

<sup>2</sup> ALEXANDER HAMILTON, JAMES MADISON y JOHN JAY, *El federalista*, trad. de Daniel Blanch y Ramón Máiz, Akal, 2015, pp. 87-88.

<sup>3</sup> WALT WHITMAN, ‘A las orillas del Ontario azul’, 5, *Hojas de hierba*, trad. de Eduardo Moga, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2014, p. 883.

<sup>4</sup> Otro estudio general, centrado en cuatro películas, se halla en Gretel Herrera Durán, *El trascendentalismo norteamericano en el cine*. Tesis doctoral. Universidad de Córdoba, 2023, a la que volveremos más adelante.

EL TRASCENDENTALISMO DE FRANK CAPRA. Cavell insiste a menudo en la idea de que “Emerson y Thoreau son los pensadores fundadores y centrales de la cultura norteamericana”.<sup>5</sup> Así lo hace en su artículo “El pensamiento en el cine” (1983), donde destaca como una de las ideas comunes al cine y al trascendentalismo su “capacidad para pasar de lo alto a lo vulgar y viceversa”.<sup>6</sup> Años antes, en *El mundo visto* (1971, 1979), había aplicado esta misma idea a los espectadores, afirmando que los ejemplos más elevados y los más ordinarios del cine “atraen al mismo público”,<sup>7</sup> y volverá a insistir en ello en *Emerson’s Transcendental Etudes* (2003), donde mantiene que “sin el modo de percepción inspirado en Emerson (y Thoreau) por lo cotidiano, lo cercano, lo bajo, lo familiar, uno sólo puede estar ciego ante la poesía del cine”.<sup>8</sup> A la hora de concretar esta influencia, Cavell fue un tanto elusivo, prestando más atención a los guiones que a la técnica cinematográfica, pese a que también le dedicó varios textos por separado. En concreto, esto le sirvió para tematizar dos géneros de la época dorada de Hollywood, que definió como la comedia de enredo matrimonial y el melodrama de la mujer desconocida.<sup>9</sup> Ambos responderían al problema de la igualdad entre hombres y mujeres, vinculado al sufragismo, al ideal democrático de libertad y al denominado perfeccionismo moral emersoniano, que se plasmaría en la gran pantalla a través del diálogo entre los sexos.<sup>10</sup>

Capra es el ejemplo más claro de esta influencia.<sup>11</sup> Un caso evidente, también destacado por Raymond Carney,<sup>12</sup> se halla en *El secreto de vivir* (*Mr. Deeds Goes To Town*, 1936). El personaje de Longfellow Deeds (Gary Cooper) no sólo cita a Thoreau,<sup>13</sup> sino que encarna el ideal del hombre sencillo propio del trascendentalismo, ajeno a los lujos de la gran ciudad y la hipocresía de sus intelectuales, periodistas, abogados, literatos y artistas. También aparece en ella una idea recurrente de las primeras películas del cine sonoro, que consiste en presentar la ópera como un arte elitista, opuesto tácitamente a la popularidad del cine, cuyo primer exponente hallamos en *Una noche en la ópera* (*A Night at the Opera*, 1935) de Sam Wood. Deeds acaba de recibir una herencia millonaria, pero se niega a apoyar al teatro de ópera, que considera ruinoso, para ayudar a quienes más lo necesitan en un periodo de crisis económica, que coincide con los años en que se estrenó la película, durante la Gran

<sup>5</sup> STANLEY CAVELL, *El cine, ¿puede hacernos mejores?*, trad. de Alejandrina Falcón, Katz, Buenos Aires, 2008, p. 48. Una idea parecida en STANLEY CAVELL, *The Senses of Walden* [1972], The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1992, p. 93. Existe traducción al español: *Los sentidos de Walden*, trad. de Antonio Lastra, Pre-textos, Valencia, 2011.

<sup>6</sup> STANLEY CAVELL, *El cine, ¿puede hacernos mejores?*, p. 28.

<sup>7</sup> STANLEY CAVELL, *El mundo visto. Reflexiones sobre la ontología del cine* [1971, 1979], trad. de Antonio Fernández Díez, Editorial Universidad de Córdoba, 2017, p. 32.

<sup>8</sup> STANLEY CAVELL, *Emerson’s Transcendental Etudes*, Stanford University Press, California, 2003, p. 25.

<sup>9</sup> El primero en STANLEY CAVELL, *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood* [1981], trad. de Eduardo Iriarte, Paidós, Barcelona, 1999; el segundo en STANLEY CAVELL, *Más allá de las lágrimas* [1996], trad. de David Pérez Chico, La Balsa de la Medusa, Madrid, 2009.

<sup>10</sup> Véase también STANLEY CAVELL, *El cine, ¿puede hacernos mejores?*, p. 116.

<sup>11</sup> STANLEY CAVELL, ‘What Photography Calls Thinking’ (1985), en *Cavell on Film*, ed. de William Rothman, State University of New York Press, Nueva York, 2005, p. 130. Cf. STANLEY CAVELL, ‘A Capra Moment’, *Humanities*, vol. 6, n° 4 (1985), pp. 3-7, donde afirma que “Capra comparte algunas de sus ambiciones y visiones específicas con Whitman y Emerson” (p. 7).

<sup>12</sup> RAYMOND CARNEY, *American Vision. The Films of Frank Capra*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986, p. 79.

<sup>13</sup> STANLEY CAVELL, ‘A Site for Philosophy?’ [1994], en *Here and There. Sites of Philosophy*, Harvard University Press, 2022, p. 15. HENRY DAVID THOREAU, *Walden*, trad. de Javier Alcoriza y Antonio Lastra, Cátedra, Madrid, 2007, p. 87.

Depresión. La sentencia de Thoreau, “cuanto más dinero, menos virtud”,<sup>14</sup> parece escrita para esta película, junto al consejo de *Walden*: “os jactáis de gastar la décima parte de vuestros ingresos en la caridad; tal vez deberíais gastar las nueve décimas partes y acabar con ella”.<sup>15</sup>

Este ejemplo ilumina toda la filmografía de Capra. Aunque las referencias al trascendentalismo no son siempre tan explícitas, ya podemos hallar ideas similares en *Sucedió una noche* (*It Happened One Night*, 1934), el primer gran éxito de Capra. Como afirma Cavell, cuando Peter Warne (Clark Gable) recuerda que le deben algo menos de cuarenta dólares (renunciando a una cifra muy superior) advertimos que su protagonista sabe “lo que cuesta la vida”.<sup>16</sup> De hecho, esto mismo ocurre en *Vive como quieras* (*You Can't Take It with You*, 1938), cuando el abuelo (Lionel Barrymore) pide por su casa el menor dinero posible. En ambos casos, se trata de reflexionar sobre la importancia de hallar un camino propio, llevando una vida sencilla y bondadosa, alejada del poder, el dinero y el trabajo. Cavell toma *Sucedió una noche* como el modelo del género de enredo matrimonial, al que pertenecen *La pícaro puritana* (*The Awful Truth*, 1937) de Leo McCarey, *La fiera de mi niña* (*Bringing Up Baby*, 1938) de Howard Hawks, *Historias de Filadelfia* (*The Philadelphia Story*, 1940) de George Cukor, *Luna nueva* (*His Girl Friday*, 1940) de Hawks, *Las tres noches de Eva* (*The Lady Eve*, 1941) de Preston Sturges y *La costilla de Adán* (*Adam's Rib*, 1949) de Cukor, que considera “el mejor grupo de películas entre las comedias del comienzo del período del cine sonoro en Hollywood”.<sup>17</sup> Las historias de amor de *El secreto de vivir* y *Vive como quieras* podrían sumarse a la lista.

Podemos profundizar en esta influencia teniendo en cuenta su conexión con el ideal americano. El caso más evidente sucede en *El secreto de vivir*, cuando Mr. Deeds visita la Tumba del General Grant y recuerda a Lincoln, a quien Emerson había considerado “el auténtico representante de América”<sup>18</sup> y a quien Whitman definía como el hombre “amable, sencillo, justo y resuelto” que garantizó la unión del país,<sup>19</sup> pero hay un episodio más interesante que ha pasado inadvertido, y en el que resulta más evidente el momento religioso de este ideal. Me refiero a la aparición de Lincoln en *Sucedió una noche*, en el momento crucial en que la pareja está cruzando el río. La escena funciona como una metáfora del cambio que va a producirse en la pareja. La cercanía del río a las “murallas de Jericó”, que resumen toda la comedia, nos invitan a identificarlo con el río Jordán, que rememora el éxodo de Josué hacia la tierra prometida (3, 14-17). Warne lleva en ese momento en brazos a la chica y afirma cómicamente que Lincoln era un experto en llevar a la gente a hombros: teniendo en cuenta el contexto religioso, la mujer parece encarnar así el Arca de la Alianza portada por Warne-Lincoln. Además, se trata de una metáfora cristológica, pues el río Jordán es el lugar donde se produjo el bautizo de Jesús. La maestría de Capra consiste en sintetizar todos estos ideales a través de algo tan cotidiano como una manta colgada sobre una cuerda.

Lincoln aparece de nuevo en *Vive como quieras*, donde se le define como un individuo decidido a elegir su vida, y en *Qué bello es vivir* (*It's a Wonderful Life*, 1946), cuando vemos su fotografía en el hogar de George Bailey (James Stewart) y Mary

<sup>14</sup> HENRY DAVID THOREAU, *Escritos sobre la vida civilizada*, ed. de Antonio Lastra, trad. de Antonio Fernández Díez y José María Jiménez Caballero, In Itinere, 2012, p. 156.

<sup>15</sup> HENRY DAVID THOREAU, *Walden*, p. 125.

<sup>16</sup> STANLEY CAVELL, *La búsqueda de la felicidad*, p. 16.

<sup>17</sup> STANLEY CAVELL, *Más allá de las lágrimas*, p. 36.

<sup>18</sup> RALPH WALDO EMERSON, *Hombres representativos*, trad. de Javier Alcoriza y Antonio Lastra, Cátedra, Madrid, 2008, p. 19.

<sup>19</sup> WALT WHITMAN, ‘Este polvo fue una vez el hombre’, *Hojas de hierba*, p. 875.

Hatch (Donna Reed). Los guiones de estas comedias se deben a Robert Riskin,<sup>20</sup> pero Capra hizo suyas estas ideas en toda su filmografía. La figura de Lincoln, de hecho, reaparece en *Caballero sin espada (Mr. Smith Goes to Washington, 1939)*, cuando Jefferson Smith (James Stewart) se sitúa ante su estatua, iniciando así su camino de aprendizaje. Aunque el guion se debe a Sidney Buchman, la influencia de *El secreto de vivir* no puede ser más evidente: además del parecido de los títulos, ambas comparten el inicio mortuorio, la crítica al sensacionalismo de la prensa, la bondad del protagonista que llega a la ciudad, su vida en la naturaleza, el cinismo inicial de la mujer que se transforma a lo largo de la película (en ambos casos, Jean Arthur), la fuerza del amor para mejorar la sociedad, y hasta la música de banda en la casa de Mr. Smith, que recuerda a la tuba de Mr. Deeds y a la armónica de *Vive como quieras*. Algo similar ocurre con *¡Qué bello es vivir!*, escrito por el propio Capra junto a Frances Goodrich y Albert Hackett. La filmografía de Welles, como veremos, debe mucho a estas películas.

Cavell ha argumentado que los melodramas de la mujer desconocida derivan de este modelo. *Carta de una desconocida (Letter from an Unknown Woman, 1948)* de Max Ophüls, que Cavell utiliza para dar nombre al género, se basa en la novela de un autor tan emersoniano como Zweig, cuya admiración por Estados Unidos inspiró algunas de las páginas más bellas de *El mundo de ayer*.<sup>21</sup> Otras dos se basan en novelas de Olive Higgins Prouty: *Stella Dallas (1937)* de King Vidor y *La extraña pasajera (Now, Voyager, 1942)* de Irving Rapper. La última es *Luz que agoniza (Gaslight, 1944)* de Cukor, basada en la obra teatral de Patrick Hamilton. La afinidad con el trascendentalismo puede hallarse en todas ellas. Baste citar el momento de *La extraña pasajera* en que Charlotte Vale (Bette Davis), tras volver de su viaje, reclama su independencia ante su madre, afirmando su derecho a vivir su propia vida y confiar en sí misma, justo después de que la cámara nos muestre una imagen de la estatua de la Libertad. Al final, la pareja comprende que no puede pedir la luna, pero al menos tienen las estrellas, una metáfora que Cavell interpreta como una imagen de la confianza en la naturaleza de Emerson y Thoreau<sup>22</sup> (por supuesto, la luna forma parte de *¡Qué bello es vivir!*, donde el amor triunfa de un modo distinto).

Tampoco parece casualidad que esto suceda en Boston, donde nació Emerson, ni que la acción se desarrolle en una mansión típica de las élites de los denominados brahmanes. Toda la película transmite la sensación de Thoreau cuando leía “las biografías y diarios de Nueva Inglaterra”; en sus palabras, era “como si estuviera abriendo tumbas”.<sup>23</sup> En un trabajo reciente se han estudiado otras dos películas ambientadas en Boston que contienen referencias a Emerson y Thoreau, *El mundo de George Apley (The Late George Apley, 1947)* de Joseph L. Mankiewicz, y *Sólo el cielo lo sabe (All that Heaven Allows, 1955)* de Douglas Sirk, donde se critica el conformismo de esta élite asociada a la Universidad de Harvard y se narra el proceso de transformación de sus protagonistas, que han de oponerse a su círculo social para hacerse con las riendas de su vida.<sup>24</sup> El centro de esta transformación se halla en el amor. La música también juega un papel importante: el piano simboliza el elitismo de

<sup>20</sup> IAN SCOTT, *In Capra's Shadow. The Life and Career of Screenwriter Robert Riskin*, University Press of Kentucky, 2014.

<sup>21</sup> Véase el capítulo sobre la *universitas vitae* en STEFAN ZWEIG, *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*, trad. de Joan Fontcuberta y Agata Orzeszek Sujak, Acantilado, Barcelona, 2002, p. 132.

<sup>22</sup> *Más allá de las lágrimas*, p. 215.

<sup>23</sup> HENRY DAVID THOREAU, *El Diario (1837-1861)*, vol. 1, trad. de Ernesto Estrella, Capitán Swing, Madrid, 2013, p. 135.

<sup>24</sup> GRETTEL HERRERA DURÁN, *El trascendentalismo norteamericano en el cine*, también analiza *Dersu Uzala (1975)* de Kurosawa y *Upstream Color (2013)* de Shane Carruth.

la sociedad en la película de Mankiewicz, tanto como la televisión delata su conformismo en la cinta de Sirk. Esta crítica aparece también en *La extraña pasajera*, donde observamos el piano del gran salón, y en *Luz que agoniza*, donde el malvado Gregory Anton (Charles Boyer) encarna al pianista acompañante de una cantante de ópera, la tía de Paula (Ingrid Bergman). Como veremos, Welles anticipó todo ello en su película sobre los Amberson.

Además de Capra, de hecho, la filmografía de Sirk ha sido una de las pocas que se ha analizado a la luz del trascendentalismo, sin duda porque en ambos las referencias a Emerson y Thoreau son especialmente explícitas.<sup>25</sup> Sin embargo, como veremos, es en el propio cinematismo del trascendentalismo donde podemos hallar la pista de influencias más sutiles, que a menudo escapan a la crítica textual. En este sentido, sería interesante profundizar en la formación de los cineastas, desde las propias películas (baste pensar en el papel del individualismo emersoniano en las cintas de Disney),<sup>26</sup> hasta las instituciones educativas. Un profesor de estudios de cine de la Universidad de Boston, Gerald Noxon, comparaba en 1961 la situación de sus alumnos con la indecisión de Thoreau cuando acudió a Emerson, aconsejando a sus alumnos que confiaran en sí mismos.<sup>27</sup> Ejemplos como este podrían ayudar a explicar la continuidad del trascendentalismo hasta el presente, desde *Walden: Diaries, Notes and Sketches* (1969) de Jonas Mekas hasta *Upstream Color* (2013) de Shane Carruth, pasando por *Hacia rutas salvajes (Into the Wild, 2007)* de Sean Penn.

EL CINEMATISMO EMERSONIANO Y EL MODELO DEL WESTERN. Para comprender la influencia del trascendentalismo hemos de ir más allá de los guiones. De hecho, la propia ontología del cine, analizada por autores como Cavell, resulta ser especialmente afín a ciertas ideas del trascendentalismo. Su condición especular, su realismo fotográfico y proyectivo, capaz de recrear el mundo “en su propia imagen”<sup>28</sup> y hacernos mirar “sin ser vistos”,<sup>29</sup> junto a la posibilidad de lograr reproducciones idénticas, no sólo elimina la dialéctica entre intérprete y público,<sup>30</sup> sino que hace innecesaria la idea de un ritual elitista, exclusivo y localizado (como ocurre en el teatro o la ópera), y facilita la condición de los actores como individualidades,<sup>31</sup> permitiéndonos hallar “lo homogéneo incluso en aquello que es único”.<sup>32</sup>

Esto nos sirve para profundizar en la afinidad entre el cine y la filosofía de Emerson y Thoreau, quienes también se sitúan ante el lector no para ser leídos, sino para ser observados, presentando la naturaleza como un escenario cinematográfico. Emerson, de hecho, define a los hombres representativos como “lentes con las que nos leemos”,<sup>33</sup> una metáfora que parece haberse creado para el cine. *Naturaleza* y *Walden* son los mayores exponentes de esta forma de filosofía, en la que cualquier detalle puede albergar un sentido de trascendencia. Su filosofía es al mismo tiempo una forma

<sup>25</sup> EMETERIO DÍEZ PUERTAS, ‘El trascendentalismo en el cine de Douglas Sirk’, *Signa*, n° 16 (2007), pp. 345-363.

<sup>26</sup> JUSTYNA FRUZINSKA, *Emerson Goes to the Movies. Individualism in Walt Disney Company’s Post-1989 Animated Films*, Cambridge Scholars, Newcastle upon Tyne, 2014.

<sup>27</sup> Gerald Noxon, ‘A Scholar in Indecision’, *Journal of the University Film Producers Association*, vol. 13, n° 4 (1961), pp. 6-9.

<sup>28</sup> STANLEY CAVELL, *El mundo visto*, p. 72.

<sup>29</sup> STANLEY CAVELL, *El mundo visto*, p. 141.

<sup>30</sup> STANLEY CAVELL, *El mundo visto*, p. 135.

<sup>31</sup> STANLEY CAVELL, *El mundo visto*, p. 66.

<sup>32</sup> WALTER BENJAMIN, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. de Andrés Weikert, Ítaca, México, 2003, p. 48.

<sup>33</sup> RALPH WALDO EMERSON, *Hombres representativos*, p. 50.

de teología, ética y estética plagada de metáforas visuales. Emerson llega a afirmar que “el ojo es el mejor artista”<sup>34</sup> y Thoreau escribe que “aprender a observar es aprender a comportarse”.<sup>35</sup> Las metáforas sonoras son igualmente abundantes. En *Walden* se cita el sonido de numerosos animales (el zorro, la vaca, el chotacabras, la lechuza, el búho, la rana, el gallo), pero también de insectos (el trompeteo del mosquito), del eco y del viento, todos los cuales nos recordarían que “el poema de la creación es ininterrumpido”, aunque “pocos son los oídos que lo oyen”.<sup>36</sup> Thoreau incluso se compara con Orfeo, como había hecho antes Amos Bronson Alcott en sus dichos órficos, donde hacía ver al lector que su “primer deber” era “la auto-cultura” (*self-culture*) y la “auto-exaltación” (*self-exaltation*).<sup>37</sup> Se trata de un evidente análogo de la auto-confianza (*self-reliance*) de Emerson, que Thoreau renueva con su canto junto al fuego o tocando la flauta en su bote.<sup>38</sup>

Todo ello podría aparecer en cualquier película al aire libre, pero en ningún lugar es tan evidente como en el western, cuyas analogías con la filosofía trascendentalista están por explorar. *La diligencia* (*Stagecoach*, 1939) de Ford es el ejemplo por antonomasia en la primera época del cine sonoro, donde el automatismo del cine y su capacidad para la diversidad de planos refleja de un modo nuevo la confluencia entre lo elevado y lo cotidiano. Desde los grandes paisajes hasta las alas del sombrero de Wayne movidas por el viento, a las que Ford dedica un primer plano, la película nos invita a escuchar la naturaleza, como propone Thoreau. El salvaje Oeste, más allá de la doctrina del destino manifiesto,<sup>39</sup> materializa las palabras de Emerson cuando afirma que “América es un poema a nuestros ojos” y que “su enorme geografía deslumbra la imaginación”,<sup>40</sup> pero también las palabras de Thoreau en *Caminar*, cuando afirma que en América los cielos “parecen infinitamente más altos, y las estrellas más brillantes”, lo cual le hace confiar en “la altura a la que la filosofía, la poesía y la religión de sus habitantes pueda algún día remontarse”.<sup>41</sup> En la filmografía de Ford, el valle de los Monumentos es la encarnación por antonomasia de esa grandeza, plagada de grandes planos generales que parecen engrandecer el cielo de sus películas.

El western también nos ayuda a comprender, como leemos en *Walden*, que “el gusto por lo bello se cultiva sobre todo al aire libre, donde no hay casa ni casero”.<sup>42</sup> Cole Harden (Gary Cooper) encarna esta idea en *El forastero* (*The Westerner*, 1940) de William Wyler. Como ocurría con Deeds en la película de Capra, Harden toma el dinero que se le debe de la forma más honrada (en este caso, sesenta dólares), y cuando le preguntan si tiene hogar, responde con esta sentencia: “no, mi casa está ahí fuera, toda una habitación con el cielo por techo” (*my house is all out there, all one room with a sky for a roof*). La descripción rememora el pasaje de Thoreau sobre Alcott: “su techo más apropiado es la bóveda celeste que refleja su serenidad”.<sup>43</sup> Los personajes

<sup>34</sup> RALPH WALDO EMERSON, *Naturaleza y otros escritos de juventud*, ed. de Javier Alcoriza y Antonio Lastra, Biblioteca Nueva, Madrid, 2008, p. 48.

<sup>35</sup> HENRY DAVID THOREAU, *El Diario*, p. 259.

<sup>36</sup> HENRY DAVID THOREAU, *Walden*, p. 73 y p. 133.

<sup>37</sup> PAUL MILLEY, *The Transcendentalists. An Anthology*, Harvard University Press, Cambridge, 2001, p. 304.

<sup>38</sup> HENRY DAVID THOREAU, *Walden*, p. 215.

<sup>39</sup> Sobre el mito del salvaje Oeste y la influencia del trascendentalismo véase KRIS FRESONKE, *West of Emerson. The Design of Manifest Destiny*, University of California Press, Berkeley, 2003.

<sup>40</sup> RALPH WALDO EMERSON, *Ensayos*, trad. de Javier Alcoriza, Cátedra, Madrid, 2023, p. 319.

<sup>41</sup> HENRY DAVID THOREAU, *Caminar y una vida sin principios*, trad. de Diego Uribe-Holguín, Libro al Viento, Bogotá, 2022, p. 40.

<sup>42</sup> HENRY DAVID THOREAU, *Walden*, p. 91.

<sup>43</sup> HENRY DAVID THOREAU, *Walden*, p. 299.

de *La diligencia*, desde la meretriz y el borracho hasta el banquero, el vendedor de whisky y los militares, nos presentan una sociedad en la que cualquier individuo es capaz de bondad, recordándonos esa “sabiduría de la humanidad que es común a los hombres mayores y a los ínfimos”.<sup>44</sup> Emerson había descrito los largos viajes en “la antigua diligencia” como una oportunidad para la amistad, al obligar a los pasajeros a charlar durante horas, de modo que “las personas se convertían en seguida en conocidos y, si congeniaban, intimaban más en un día que si hubieran sido vecinos durante años”.<sup>45</sup>

Ford ya había ligado este mundo al ideal americano en películas mudas como *Tres hombres malos* (*Three Bad Men*, 1926), donde encontramos otra característica compartida con el trascendentalismo, que Cavell ha denominado la “buena disposición hacia la visibilidad”.<sup>46</sup> Baste pensar en la confianza del vaquero que se enfrenta a sus enemigos para defender sus ideales, como el sheriff Will Kane (Cooper) en *Solo ante el peligro* (*High Noon*, 1952) de Fred Zinnemann, siempre dejándose ver, cara a cara y dispuesto a dar su vida, con independencia de lo que opinen los demás. Zinnemann lo muestra a través de planos generales picados, que nos dejan ver el espacio de la ciudad en que debe moverse. Thoreau describió a estos salvajes rousseauianos con otra metáfora cinematográfica: “siempre adoptan su propia visión”.<sup>47</sup> Así, los protagonistas de los westerns son a menudo individuos solitarios, poco dados a las habladurías y ajenos a la hipocresía social, que viven de sus manos y sobreviven en la naturaleza de manera sencilla. Todo ello se muestra en el cine a través de los primeros planos del protagonista: la mirada concentrada, la mano dispuesta cerca del revólver, el giro de cuello que acompaña a los ojos. Como escribió Emerson, “hay una confesión en las miradas de nuestros ojos, en nuestras sonrisas, en los saludos, al dar la mano”.<sup>48</sup> Desde *La diligencia* hasta *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956) del mismo Ford, Wayne ha sido el prototipo de este carácter que llega hasta *El Dorado* (1966) de Hawks, la mejor de sus últimas películas. La ética del vaquero que nunca dispara por la espalda se refleja también en su carácter nómada, que sólo se detiene cuando encuentra a alguien con quien mostrarse como es, un papel que cumple Dallas (Claire Trevor) en *La diligencia* y Maudie (Charlene Holt) en *El Dorado*.

La unión de Wayne y Stewart en *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962) puede interpretarse como la confluencia del buen salvaje del western y el hombre corriente de Capra, lo cual nos muestra hasta qué punto beben de la misma fuente moral. En otras películas, ambos se funden en un único personaje, como ocurre con James McKay (Gregory Peck) en *Horizontes de grandeza* (*The Big Country*, 1958) de Wyler. También la filmografía de Clint Eastwood se puede comprender a partir de esta premisa. En *Infierno de cobardes* (*High Plains Drifter*, 1973), el forastero (Eastwood) personifica la confianza individual, capaz de imponerse a la corrupción social como un nuevo Orfeo que desciende al Infierno para hacer justicia. Los únicos por quienes muestra respeto son los mexicanos, a quienes el resto de la sociedad menosprecia. En *Sin perdón* (1992), de hecho, William Munny (Eastwood) se enfrenta a su propio infierno, vinculado a un proceso de perfeccionamiento derivado del amor y la amistad, siendo esta vez las prostitutas quienes encarnan la decencia de la que carecen el sheriff y el escritor. Pero la idea llega

<sup>44</sup> RALPH WALDO EMERSON, *Ensayos*, p. 230.

<sup>45</sup> RALPH WALDO EMERSON, *Sociedad y soledad*, trad. de Raúl Narbón y Javier Alcoriza, Pepitas, Logroño, 2019, p. 171.

<sup>46</sup> STANLEY CAVELL, *Más allá de las lágrimas*, p. 119.

<sup>47</sup> HENRY DAVID THOREAU, *Walden*, p. 193.

<sup>48</sup> RALPH WALDO EMERSON, *Ensayos*, p. 147.

a su culmen en *Gran Torino* (2008), donde el salvajismo del western queda prácticamente invertido. La rudeza de Walt Kowalski (Eastwood), cuyo nombre sugiere la idea de un país de inmigrantes, adquiere una nueva dimensión cuando sustituye la pistola por un cómico gesto de la mano, que al final de la película alcanza un sentido de trascendencia, vinculado a la muerte y a la promesa de una sociedad mejor. La defensa del extranjero, que atraviesa toda la película, recuerda la identificación de Emerson entre el “sentimiento americano” y la idea de un “gran país salvaje”, una tierra “recién nacida, libre, sana, fuerte” y “demócrata”,<sup>49</sup> que aspira a ser “la casa del hombre”.<sup>50</sup>

Uno puede preguntarse dónde queda la mujer en estas películas. Los melodramas de la mujer desconocida muestran hasta qué punto el modelo femenino ha sido distinto. El perfeccionismo de la mujer consistiría en impedir el matrimonio, al no poder mostrarse como es. Esto condiciona sus posibilidades cinemáticas, como muestra la filmografía de Wyler. En *Jezabel* (1938), el hecho de que una mujer se deje ver en público de manera abierta, como Julie Marsden (Bette Davis), provoca una afrenta tan grande que la protagonista sólo puede redimirse a través del sacrificio, y cuando la mujer empuña un arma en *La carta* (*The Letter*, 1940) ya no estamos ante un acto de confianza, sino ante un acto de celos que lleva a su protagonista a la autodestrucción. La asociación de Bette Davies a estas mujeres, como vuelve a ocurrir en *La loba* (1941), nos ofrece una imagen casi opuesta a la ofrecida por *La extraña pasajera*. Las pocas excepciones que podamos encontrar, como la mujer del sheriff (Grace Kelly) en *Solo ante el peligro*, el personaje de Vienna (Joan Crawford) en *Johnny Guitar* (1954) de Nicholas Ray, o el papel de Josey (Michele Carey) en *El Dorado* de Hawks, no dejan de hallarse en un segundo plano.

EL TRASCENDENTALISMO DE WELLES EN *LA CANCIÓN DE MARCHA* (1931). Cuando Welles dirigió su primera cinta, las comedias, los melodramas y los westerns ya habían dado lugar a algunas de las mejores películas de la historia. Esto ya sería suficiente para analizar la influencia del trascendentalismo en su obra, pero Welles introdujo desde el principio su propia visión. Para comprenderlo hemos de ir más allá de Cavell, cuyo amor por Hollywood parece haberle cegado ante la obra de Welles, de quien llegó a afirmar que “parte de los supuestos problemas de Orson Welles con Hollywood estribaban en que se daba aires de artista, o de genio, o de algo parecido”.<sup>51</sup> Este prejuicio, derivado del mito de un director autodestructivo, le impidió comprender al mayor trascendentalista de la historia del cine. Precisamente Welles tuvo que enfrentarse allí a algunas de las más tiránicas imposiciones políticas, económicas y mediáticas de su época, en un momento en que Estados Unidos, en plena II Guerra Mundial, se jugaba su futuro, como siguió ocurriendo durante toda la Guerra Fría.<sup>52</sup>

El trascendentalismo de Welles resulta evidente desde su infancia. La educación de sus padres estuvo destinada desde el principio a permitirle hallar su camino, sin imponerle una salida previsible. Desde pequeño, asistió con regularidad a conciertos, obras de teatro, ballets, óperas y películas, llegando a conocer a magos como Houdini, Thurston y Okito, que despertaron su interés por el ilusionismo, pero además recibió clases de pintura, violín y piano. Su madre, que además de pianista era una destacada sufragista, le leía obras de Shakespeare, y en casa tenía como invitados a cantantes

<sup>49</sup> RALPH WALDO EMERSON, ‘El joven americano’, pp. 265-269.

<sup>50</sup> RALPH WALDO EMERSON, ‘El joven americano’, p. 283.

<sup>51</sup> STANLEY CAVELL, *La búsqueda de la felicidad*, p. 49

<sup>52</sup> Véase DANIEL MARTÍN SÁEZ, ‘Orson Welles escribe sobre Orson Welles...’.

como Caruso y Chaliapin, a quienes Welles también conoció.<sup>53</sup> A ello se unió su educación en la Todd School for Boys, dirigida por Roger Hill, con quien llegó a publicar varias ediciones de Shakespeare siendo Welles menor de edad, y con quien mantuvo una estrecha amistad.<sup>54</sup> El enfoque liberal de Hill y su rechazo de todo autoritarismo marcó la formación de Welles, quien llegó a afirmar de Hill que “fue una gran influencia directa en mi vida, la mayor de todas desde cualquier punto de vista”, reconociendo que “deseaba ser como él”.<sup>55</sup>

En este sentido, resulta de enorme interés la obra de teatro *La canción de marcha* (*Marching Song*, 1932), que ambos escribieron conjuntamente, y que está dedicada al abolicionista John Brown. La influencia de Thoreau, que había presentado a Brown como “un trascendentalista, un hombre de ideas y principios”,<sup>56</sup> es evidente desde el primer acto. Brown se halla en Concord, el centro del trascendentalismo, intentando recabar apoyos para liberar a los esclavos, mientras Thoreau repite frases literales de su ensayo sobre Brown, como cuando pregunta: “¿no es posible que un individuo esté en lo cierto y el gobierno equivocado?”.<sup>57</sup> A lo largo de la obra hallamos otras ideas de Thoreau, como cuando se compara a Brown con Cristo, o cuando uno de los personajes recuerda que “un hombre más justo que sus vecinos constituye una mayoría de uno”,<sup>58</sup> o cuando Thoreau afirma que Brown es el único hombre capaz de morir, pues es el único que realmente está vivo y tiene un alma capaz de marchar.<sup>59</sup> Esta es la marcha que da título a la obra, cuyo sonido musical son las cadenas de los esclavos.

El ideal del sueño americano también resulta evidente a lo largo de la obra, como cuando Brown parafrasea la Declaración de Independencia: “Vuestros padres murieron para establecer una república, una república real donde todos los hombres deberían ser libres e iguales, con los derechos inalienables de la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad”.<sup>60</sup> El título, de hecho, se vincula a este ideal durante la obra: “¡Son los pasos de toda una nación, marchando con las cadenas con las que nacieron!”.<sup>61</sup> Se trata también de un mensaje religioso. Brown está convencido de que el abolicionismo representa el plan de Dios y su guerra contra la esclavitud es una “guerra santa” (*Holly War*).<sup>62</sup> Hacia el final de la obra, otro personaje citará un pasaje de Emerson sobre Brown en el que también se le compara con Cristo: “el nuevo santo que espera su martirio y que, si lo sufre, hará que la horca sea tan gloriosa como la

---

<sup>53</sup> Sobre este periodo véase PATRICK MCGILLIGAN, *Young Orson. The Years of Luck and Genius on the Path to Citizen Kane*, Harper, Nueva York, 2015.

<sup>54</sup> Véase TODD TARBOX, *Orson Welles and Roger Hill. A Friendship in Three Acts*, BearManor, Duncan, 2013.

<sup>55</sup> ORSON WELLES, *Ciudadano Welles. Conversaciones con Peter Bogdanovich*, ed. de Jonathan Rosenbaum, trad. de Joaquín Adsuar, Capitán Swing, Madrid, 2015, p. 121.

<sup>56</sup> HENRY DAVID THOREAU, *Escritos sobre la vida civilizada*, p. 193.

<sup>57</sup> “Is it not possible that an individual may be right and a government wrong?”. Orson Welles, *Marching Song*, ed. de Todd Tarbox, Rowman & Littlefield, Lanham, 2019, p. 58. El pasaje proviene de HENRY DAVID THOREAU, *Escritos sobre la vida civilizada*, p. 214.

<sup>58</sup> ORSON WELLES, *Marching Song*, p. 56. El pasaje proviene de HENRY DAVID THOREAU, *Escritos sobre la vida civilizada*, p. 154.

<sup>59</sup> ORSON WELLES, *Marching Song*, p. 58.

<sup>60</sup> “Your fathers died to establish a republic, a real republic where all men should be free and equal, with the inalienable rights of life, liberty and the pursuit of happiness”. *Marching Song*, p. 73.

<sup>61</sup> “It’s the footsteps of a whole nation, marching in the chains they was born in!”. ORSON WELLES, *Marching Song*, p. 79.

<sup>62</sup> ORSON WELLES, *Marching Song*, p. 127.

cruz”.<sup>63</sup> En su última intervención, el propio Brown se comparará con Moisés, imaginando una nueva “tierra de libertad en la que yo no entraré, un Jordán que no cruzaré”.<sup>64</sup> La referencia al pasaje de Josué, que años después veremos en la película de Capra, representa de nuevo la imagen de la tierra prometida. La canción de marcha acompaña a este último discurso: se trata de las pisadas de quienes luchan por abolir la esclavitud. El simbolismo sonoro no puede ser más evidente: primero se escuchan las cadenas de los esclavos, pero a medida que avanzan se escucha una música de marcha que lleva a la victoria.

Por si esto fuera poco, Welles escribió la obra en una cabaña en el Lago Mercer en Lac du Flambeau (Wisconsin), rememorando los días que Thoreau había pasado en la laguna de Walden, y tras esta etapa formativa decidió rechazar una beca para estudiar en la Universidad de Harvard, hecho que recuerda a la propia vida de Brown, de quien Thoreau destacó que “no fue a esa universidad llamada Harvard”.<sup>65</sup> Se trata de un tópico recurrente. También Emerson, que acabó siendo expulsado de dicha universidad, escribió que “el hogar del escritor no es la universidad, sino el pueblo”,<sup>66</sup> y en su *Diario* dejó escrito que “John Brown nos revela, como dice Thoreau, una nueva escuela a la que mandar a nuestros hijos”.<sup>67</sup> El resultado de esa educación es conocido. Welles fue toda su vida un defensor de los derechos de los afroamericanos, como resulta patente en sus versiones de *Macbeth* (*Voodoo Macbeth*, 1936) de Shakespeare y *Fausto* (*The Tragical History of Doctor Faustus*, 1937) de Marlowe con actores afroamericanos, y en su crítica contra la segregación en su versión de *Julio César* (1937) de Shakespeare, que ya entonces vinculó con el fascismo y el nazismo.<sup>68</sup> Cuando en 1941 llevó a escena la novela *Hijo nativo* (*Native Son*) del afroamericano Richard Wright, comparó al protagonista, Bigger Thomas, con “el crucificado, crucificado por el mundo de Jim Crow en el que vivía”,<sup>69</sup> exactamente lo mismo que habían hecho Emerson y Thoreau con Brown. Su trabajo en el teatro, su romance con la cantante Lena Horne y su conciencia del problema del racismo, se une a su trabajo radiofónico sobre las persecuciones contra la comunidad hispana tras el asesinato del mexicano José Gallardo Díaz en 1942, o sobre los abusos policiales contra el veterano afroamericano Isaac Woodard en 1946. Algunos estudiosos consideran que Welles contribuyó así a que “el presidente Harry S. Truman creara una Comisión Nacional Interracial y enviara al Congreso el primer proyecto de ley de derechos civiles del país que eliminaba la segregación en las fuerzas armadas y el gobierno federal”.<sup>70</sup>

En todo caso, Welles es más precavido que Thoreau en su defensa de Brown. Por ejemplo, introduce un pasaje de Lincoln en el que afirma que la insurrección no parte de los esclavos, sino que es “el intento de un hombre blanco para llevar a cabo una revuelta entre los esclavos, en la que estos se negaron a participar”.<sup>71</sup> De hecho, en una de las cartas de Welles dirigidas a Hill cuando estaban escribiendo la obra, le reprocha que haya “demasiado Thoreau”, recordándole que el protagonista es

<sup>63</sup> ORSON WELLES, *Marching Song*, p. 142. Sobre la frase pronunciada por Emerson véase Richard Geldard, *The Spiritual Teachings Ralph Waldo Emerson*, Lindisfarne, Estados Unidos, 2001, p. 142.

<sup>64</sup> ORSON WELLES, *Marching Song*, p. 144.

<sup>65</sup> HENRY DAVID THOREAU, *Escritos sobre la vida civilizada*, p. 191.

<sup>66</sup> RALPH WALDO EMERSON, *Sociedad y soledad*, p. 38.

<sup>67</sup> RALPH WALDO EMERSON, *Diario íntimo*, trad. de Luis de Terán, Biblok, 2018, p. 441.

<sup>68</sup> ORSON WELLES, *On Shakespeare. The W. P. A. and Mercury Theater Playscripts*, ed. de Richard France, Routledge, Nueva York y Londres, 2001.

<sup>69</sup> SIMON CALLOW, *Orson Welles. The Road to Xanadu*, Jonathan Cape, Londres, 1995, p. 546.

<sup>70</sup> SIMON CALLOW, ‘Foreword’, en Orson Welles, *Marching Song*, p. 149.

<sup>71</sup> ORSON WELLES, *Marching Song*, p. 143.

Brown.<sup>72</sup> El resultado es una invitación a descubrir la verdad por nosotros mismos, anticipando los recursos de *Ciudadano Kane*. Sin ir más lejos, la obra comienza con una discusión entre dos periodistas sobre la personalidad de Brown, mientras la sección de Concord de la Sociedad de Ayuda a la Inmigración de Kansas se encuentra reunida en una sala a puerta cerrada. Los periodistas esperan fuera, así que el espectador no tiene acceso a la habitación y sólo escucha los murmullos de lo que ocurre dentro, pero de vez en cuando los periodistas abren para escuchar: entonces vemos las sombras de los actores que están dentro proyectadas sobre la pared y escuchamos parte de la discusión. Como en la película de Kane, que empieza con una discusión de periodistas en la penumbra, el juego de luces y sombras nos sugiere que nunca tendremos un acceso completo al personaje.

UNA LECTURA TRASCENDENTALISTA DE AMÉRICA: KANE Y LOS AMBERSON. *Ciudadano Kane* no es una novedad en este sentido. En plena II Guerra Mundial, mientras Capra, Ford, Wyler, Huston y Stevens se lanzaban a la guerra para defender su país a través de los documentales,<sup>73</sup> Welles –que también sirvió a este fin en la radio– alertaba de los peligros del patriotismo, la manipulación periodística, el elitismo, la corrupción y el racismo en Estados Unidos. No hemos de olvidar que *Ciudadano Kane* es la historia de un fracaso, una parodia del magnate William Randolph Hearst, que aparece al principio de la película junto a Hitler. En otras palabras: Kane no es el protagonista. Como explicó el propio Welles, la película trata sobre “una democracia que su dinero no pudo comprar y su poder no pudo controlar”.<sup>74</sup> Se trata de un mensaje optimista lanzado en plena guerra, que Hearst no hizo más que confirmar. El intento de montaje para acusar a Welles de pederastia a través de fotografías y noticias falsas, como sus maniobras para eliminar la película y su obsesión por presentarle como un antiamericano, no pudieron impedir que *Ciudadano Kane* llegase al cine.

El fracaso es idéntico al que Emerson diagnosticó sobre Napoleón: “un hombre sin escrúpulos”, “desprovisto de sentimientos generosos”, dispuesto “a robar, calumniar, asesinar, ahogar y envenenar según le dictara su interés”, que se dirige a la masa y se dedica “a falsificar con frialdad hechos y fechas y caracteres, para dar a su historia un brillo teatral”. Toda la obra de Welles refuerza la conclusión de Emerson sobre el fracaso de este tipo de sujetos: es “la naturaleza de las cosas, la ley eterna del hombre y del mundo” lo que les impide tener éxito, “y el resultado, aun en un millón de experimentos, será siempre el mismo”.<sup>75</sup> Sería bueno recordar que, en una de las versiones del guion, Leland recitaba un pasaje de *Hojas de hierba*,<sup>76</sup> y que el propio Welles escribió un artículo en mitad del escándalo causado por el preestreno, titulado “Orson Welles escribe sobre Orson Welles” (1941), donde critica la lógica de los estudios de Hollywood. A ello se sumó una obra de teatro radiofónica, *Su Señoría, el Alcalde (His Honor, The Mayor, 1941)*, donde critica los intentos de Hearst por presentarle como antiamericano, una obra realizada por la compañía The Free Company (La Compañía Libre), que comenzaba su programa citando a Emerson.<sup>77</sup> En ella, Welles se muestra convencido de que, si el país se mantiene fiel a sus principios, no podrá caer en los errores de fascistas y nazis. De hecho, Welles pensó en titular su

<sup>72</sup> ORSON WELLES, *Marching Song*, p. 36.

<sup>73</sup> Véase MARK HARRIS, *Five Came Back. A Story of Hollywood and the Second World War*, Penguin, Nueva York, 2015.

<sup>74</sup> JAMES NAREMORE, *Orson Welles's Citizen Kane: A Casebook*, Oxford University Press, Nueva York, 2004, p. 12.

<sup>75</sup> RALPH WALDO EMERSON, *Hombres representativos*, pp. 181-190.

<sup>76</sup> ROBERT L. CARRINGER, ‘The Scripts of Citizen Kane’, *Critical Inquiry*, vol. 5, n° 1 (1978), p. 395.

<sup>77</sup> Véase DANIEL MARTÍN SÁEZ, ‘Orson Welles escribe sobre Orson Welles (1941)...’.

película *Americano*, delatando a quienes se envuelven en la bandera del país para lograr sus fines personales.

Casi todos los personajes encarnados por Welles en sus películas, desde Kindler hasta Mr. Clay, pasando por Macbeth, Quinlan y Arkadin, se pueden entender bajo esta luz, que debe mucho a los grandes personajes de Murnau, Lang y Sternberg. Todos ellos nos muestran hasta qué punto sus experimentos están condenados al fracaso, pues son individuos que pierden de vista lo esencial: la confianza en sí mismos y el amor a los demás. La masculinidad de todos ellos hace que las grandes damnificadas sean las mujeres, subordinadas a la idea de propiedad y al poder. Kane encarna el fracaso del propietario, más centrado en poseer que en amar a las personas, sin asumir que no puede comprar lo más importante: su matrimonio con Emily Monroe (Ruth Warrick), la belleza del canto del que carece Susan Alexander (Dorothy Comingore), la amistad de Leland (Joseph Cotten), el respeto de su adversario Jim W. Gettys (Ray Collins), por no hablar del amor de sus padres. La reflexión general que subyace a toda la película reproduce el lamento de Thoreau: “venir al mundo como mero heredero de una fortuna no es nacer, sino más bien no haber nacido aún”.<sup>78</sup> Los personajes de Kirby (Edward Arnold) en *Vive como quieras* y Potter (Lionel Barrymore) en *Qué bello es vivir* tienen destinos parecidos.

Tampoco parece casualidad que Welles subraye que Kane fue a Harvard, algo que nos recuerda el caso de Brown y la propia elección de Welles de no asistir a esa universidad, ni que Kane presente su propia declaración de principios, que representa una parodia de la Declaración de Independencia. También la ópera aparece aquí como el espacio claustrofóbico de un mundo ligado a la ostentación y opuesto a la sinceridad de los trabajadores corrientes, como podemos ver en la escena del trénelin que sube hasta el último piso del teatro. Welles ha cuidado hasta el mínimo detalle. En el noticiero inicial de la película, cuando se habla del teatro construido por Kane, ya se pueden escuchar algunos acordes de Wagner, el compositor antisemita favorito de Hitler.

La idea general de la película responde a la tensión que Emerson establece entre la confianza en la propiedad (que incluye “la confianza en los gobiernos”) y la confianza en uno mismo,<sup>79</sup> que nos lleva a la conexión de Welles con el cine negro, vinculado desde su inicio a la intención de mejorar a los espectadores. Así ocurre en *El enemigo público* (*The Public Enemy*, 1931) de William Wellman y en *Scareface* (1932) de Hawks, cuyos protagonistas malogran su juventud debido a su obsesión por el poder y el dinero. Ambas interpelaban al público de un modo directo, a través de textos en los títulos de crédito, respecto al auge de las mafias en Estados Unidos a causa de la Ley Seca. Wellman advertía que “estamos ante un problema que nosotros, el público, tarde o temprano tendremos que resolver”, y Hawks preguntaba al espectador qué pensaba hacer. Estas películas encarnan así el ideal constitucional: “nosotros, el pueblo” (*we, the people*) se transforma aquí en “nosotros, el público” (*we, the public*).

Las imágenes de la ciudad moderna, la prensa, las armas, el tráfico de coches y el alcohol, llegan sin solución de continuidad a las obras de Welles, como habían llegado antes a las comedias de Capra, pero el modelo de ambos se remonta a Emerson y Thoreau. Recordemos que la prensa ya formaba parte del relato de Thoreau sobre Brown, donde criticaba la forma en que los periódicos habían tratado su caso. Frente al consejo hegeliano de leer el periódico cada día, Thoreau mantenía que “la lectura de un periódico a la semana resulta excesiva”.<sup>80</sup> En *Walden* llega a afirmar que “nunca he

<sup>78</sup> HENRY DAVID THOREAU, *Escritos sobre la vida civilizada*, p. 236.

<sup>79</sup> RALPH WALDO EMERSON, *Ensayos*, p. 99.

<sup>80</sup> HENRY DAVID THOREAU, *Escritos sobre la vida civilizada*, p. 245.

léido una noticia memorable en un periódico”,<sup>81</sup> y en otra ocasión recuerda que “los periódicos son el poder gobernante”.<sup>82</sup> Welles reflejó esta idea en *La canción de marcha* antes de hacer visible el poder de los medios con *La guerra de los mundos* (1939) o de sufrir el acoso de los periódicos de Hearst con *Ciudadano Kane*.

No deja de ser ilustrativo, en este sentido, el enorme parecido entre *El secreto de vivir* y *Ciudadano Kane*. El principio de la película de Capra, con la muerte del magnate y el interés de la prensa por conocer al heredero, recuerda incluso visualmente a varias escenas de *Ciudadano Kane*. Algo similar ocurre con *iQué bello es vivir!* (1946), que Welles consideraba irresistible, donde volvemos a visualizar el fracaso del propietario ávido de poder.<sup>83</sup> El fracaso de Kane es análogo al fracaso del senador de *Caballero sin espada*, que Welles también admiraba.<sup>84</sup> Pero la discusión de Kane con su mujer contrasta con los diálogos de las comedias de enredo. Kane está tan preocupado por su carrera que descuida su matrimonio, recordando la crítica de Thoreau al trabajo: “no hay nada, ni siquiera el crimen, más opuesto a la poesía, a la filosofía y ¡ay! a la vida misma que ese negocio incesante”.<sup>85</sup>

Aquí es donde resulta esencial la lógica del western, también visible en *Ciudadano Kane*, desde el negocio de la mina, que nos recuerda la fiebre del oro criticada por Thoreau, hasta el paisaje del oeste en El Rancho, donde vemos a Susan por primera vez. No hemos de olvidar que Herst nació en California, donde construiría su famoso Castillo. El propio uso de la profundidad de campo, sobre el que tanto se ha discutido, nos remonta a la lógica del western. Hay pocos westerns anteriores a *Kane* de una altura artística notable, pero si hubiera que mencionar solo dos, estos serían *La diligencia* y *El forastero*, cuya relación con *Kane* es bastante estrecha. En el primer caso, Welles reconoció haberla visto decenas de veces como aprendizaje para su película. En el segundo, además de compartir al director de fotografía Gregg Toland, que acababa de trabajar en *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, 1940) de Ford, estamos ante la némesis de Kane. Los momentos más sencillos de la vida de Kane, como su diversión en la nieve de niño y su juego de sombras chinescas cuando está con su amante, nos recuerdan que Kane es una persona corriente que se ha corrompido. El momento kafkiano en que introduce su cama en el despacho del periódico simboliza la inversión de los valores denunciada por Thoreau, donde se confunde la vida y el trabajo: Kane acaba encerrado en un monumental edificio, rodeado de algo tan alejado de la vida como las estatuas.

Con ello anticipa el tema de su siguiente película, *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*, 1942), basada en la novela de Booth Tarkington, que tampoco puede desligarse del ideal americano. Aunque la película resultó mutilada por los estudios, es la mejor respuesta a la queja de Thoreau sobre las vidas de “tranquila desesperación” de las élites,<sup>86</sup> rodeadas de lujos que “no sólo no son indispensables, sino que resultan verdaderos obstáculos para la elevación de la humanidad”.<sup>87</sup> Toda la película refleja la claustrofobia de una mansión que sólo parece estar ahí para recordarnos que “ya no sabemos qué es vivir al aire libre”,<sup>88</sup> como había ocurrido con los techos de *Ciudadano Kane* y como volveremos a ver en *El proceso*

<sup>81</sup> HENRY DAVID THOREAU, *Walden*, p. 141.

<sup>82</sup> HENRY DAVID THOREAU, *Escritos sobre la vida civilizada*, p. 254.

<sup>83</sup> HENRY JAGLOM Y ORSON WELLES, *Mis almuerzos con Orson Welles*, ed. de Peter Biskind, trad. de Amado Diéguez Rodríguez, Anagrama, Barcelona, 2015, p. 104.

<sup>84</sup> ORSON WELLES, *Ciudadano Welles*, p. 218.

<sup>85</sup> HENRY DAVID THOREAU, *Escritos sobre la vida civilizada*, p. 232.

<sup>86</sup> HENRY DAVID THOREAU, *Walden*, p. 65.

<sup>87</sup> HENRY DAVID THOREAU, *Walden*, p. 71.

<sup>88</sup> HENRY DAVID THOREAU, *Walden*, p. 83.

(*The Trial*, 1962), donde la estación de tren recuerda al mismo tiempo a los refugiados y a los trenes que se dirigen a los campos de concentración. Una frase de Thoreau podría resumir toda la película: “hemos construido para este mundo una mansión familiar y para el siguiente una tumba familiar”.<sup>89</sup> El final de la película nos muestra hasta qué punto una mansión puede convertirse en una tumba. No deja de ser ilustrativo que Capra utilizase parte de los decorados de *El cuarto mandamiento* para crear la casa donde se instalan James Stewart y Donna Reed en *¡Qué bello es vivir!*<sup>90</sup> En última instancia, lo importante no es la casa, sino quién la habita.

Otro claro exponente de esta tradición es *Días sin huella* (*The Lost Weekend*, 1945) de Billy Wilder, en la que el escritor alcohólico Don Birman (Ray Milland) rechaza entregarse a la “tranquila desesperación” de la sociedad (*most men lead lives of quiet desperation*). La frase está tomada de *Walden* (*the mass of men lead lives of quiet desperation*) y ocurre justo en el centro de la película, como si Wilder hubiera dividido en dos la cita para advertir al espectador del núcleo de su mensaje. La pronuncia justo antes de iniciar el proceso de autodestrucción que le llevará a tomar las riendas de su vida, con ayuda de su novia Helen (Jane Wyman). La mención a la Ley Seca en la escena del hospital nos recuerda hasta qué punto seguimos hablando de la cultura estadounidense. Que esto ocurra en “la primera película sería sobre un alcohólico”, y que “el sector de las bebidas alcohólicas” ofreciera al director cinco millones de dólares para “enterrar la película”,<sup>91</sup> nos recuerda las miserias del estreno de *Ciudadano Kane*. También en *De repente, el último verano* (*Suddenly, Last Summer*, 1959) de Mankiewicz, con guion de Gore Vidal, basado en la obra de Tennessee Williams, el doctor Cukrowicz (Montgomery Clift), en su conversación con la viuda (Katharine Hepburn), se refiere a la tranquila desesperación de una sociedad más preocupada por el dinero que por las personas. El proceso de autoconocimiento de Catherine Holly (Elizabeth Taylor), ligado al descubrimiento de la naturaleza salvaje, frente a la hipocresía de sus familiares y el director del manicomio, se halla también en sintonía con el trascendentalismo. Como en las comedias y melodramas, tanto Birman como Holly realizan este proceso de mejora a través del amor, el mismo que resulta impedido en la película de Welles.

*HA EMPEZADO A NEVAR: LOS CRÍMENES DEL TOTALITARISMO.* Después de esta película, Welles tuvo muchos problemas para dirigir en Estados Unidos. Cuando por fin pudo hacer *El extranjero* (*The Stranger*, 1946), la situación no mejoró y sufrió nuevas mutilaciones, pero existe una mención oculta a Emerson que permanece a pesar de todo, y que emparenta su cine con el ideal naturalista del western. Hacia el final de la película, cuando Rankin juega su última partida de damas con Potter, este le hace ver que “ha empezado a nevar” (*it's coming up for snow*), una sutil mención a la sentencia de Emerson en su texto sobre la compensación: “Cometed un crimen y parecerá que ha caído una capa de nieve sobre el suelo como la que revela en los bosques el paso de toda perdiz y zorro y ardilla y topo. No podéis recobrar la palabra dicha, no podéis borrar la huella, no podéis subir la escalera para no dejar ninguna entrada o pista”.<sup>92</sup>

No se trata de un texto cualquiera. Estamos hablando del núcleo de la filosofía de Emerson, como reconoce en su *Diario*: “nada más profundamente grabado en mi

<sup>89</sup> HENRY DAVID THOREAU, *Walden*, p. 90.

<sup>90</sup> JAMES NAREMORE, *The Magic World of Orson Welles*, University of Illinois Press, 2015, p. 104.

<sup>91</sup> CAMERON CROWE, *Conversaciones con Billy Wilder*, trad. de M<sup>a</sup> Luisa Rodríguez Tapia, Alianza, Madrid, 2012, p. 407.

<sup>92</sup> RALPH WALDO EMERSON, *Ensayos*, p. 119.

espíritu que esta palabra: *compensación*".<sup>93</sup> Emerson critica la forma en que los teólogos presentan el Juicio Final, asumiendo que los malos reciben beneficios en esta vida, pero a cambio son castigados en el más allá. El argumento es perverso, pues oculta lo esencial del bien y el mal: sus consecuencias inmediatas. Como afirma Spinoza en una de sus cartas, "el premio, que sigue a la obra, se deriva de ella con tanta necesidad como se sigue de la naturaleza del triángulo que debe ser igual a dos ángulos rectos".<sup>94</sup> La metáfora de la nieve es un ejemplo excepcional del tipo de imágenes utilizadas por Emerson y Thoreau, que el cine es capaz de aprovechar como ningún otro arte. También Thoreau escribe en su diario que la nieve "es un gran revelador", pues no sólo delata las huellas sobre la nieve, sino también bajo ella, como "una reimpresión sobre tinta blanca, en alto relieve".<sup>95</sup>

Pero esta no es la única referencia. En la siguiente escena, tras las campanadas del reloj que parecen anunciar su sentencia, Welles enfoca al cielo y nos hacer ver la caída de la nieve. Una vez en casa, la nieve se posa sobre los hombros de Rankin, que descubre el fracaso de su intento de asesinato contra su mujer. Tras una primera conversación con ella, se dispone a poner en hora el reloj: su control de la máquina contrasta con su incapacidad para controlar la caída de la nieve y a los hombres. En la última escena, la nieve aún cubre las figuras del reloj que acaban con la vida de Rankin. Que el protagonista represente a los nazis, un año después del fin de la II Guerra Mundial, nos recuerda que los regímenes totalitarios saben aplicar reglas, pero no comprenden a los seres humanos. También la música –en especial, la ópera de Wagner– sirve para presentar una idea de cálculo ajena a la vida, introduciendo una imagen de la maldad que se convertirá en un tópico recurrente del cine.

La metáfora de la huella del crimen atraviesa de hecho toda la película, llegando a su máxima expresión en las imágenes de los campos de concentración proyectadas durante la misma, sacadas del documental *Nazi Concentration Camps* (1945) de Stevens, que fue clave para juzgar a los nazis, como pisadas en la nieve imposibles de ocultar. No olvidemos que durante el rodaje de la película se están produciendo los Juicios de Nuremberg. Por desgracia, la mutilación de la película afectó al sonido y, sobre todo, a una secuencia en Sudamérica,<sup>96</sup> que habría servido para cuestionar las fronteras de Estados Unidos, como en *It's all true* (1942) y, después, en *Sed de mal* (*Touch of Evil*, 1958), donde la frontera con México sirve para resaltar el peligro que corre cualquier país de replegarse sobre sí mismo. En última instancia, el temor no es que pueda haber nazis entre los americanos (como sugerían las noticias de la época), sino que todos llevemos algo del nazismo dentro de nosotros. Prueba de ello la hallamos en la censura del macartismo. Tras dirigir *La dama de Shanghái* (*The Lady From Shanghai*, 1947) y *Macbeth* (1948), Welles estuvo diez años sin estrenar ninguna película en Estados Unidos y, cuando volvió para dirigir *Sed de mal* (1958), los estudios recurrieron de nuevo a las mutilaciones. Esto supuso su alejamiento definitivo del país, trabajando el resto de su vida como director en Europa (tres décadas).

Esto hace más significativo que en estos años volviera a recurrir a la idea del crimen en *Mister Arkadin* (1955), en cuyos borradores se hallaba la sentencia de Emerson sobre la nieve como encabezamiento,<sup>97</sup> y ayuda a explicar las primeras

<sup>93</sup> RALPH WALDO EMERSON, *Diario íntimo*, p. 126.

<sup>94</sup> BARUJ SPINOZA, *Correspondencia*, ed. de Atilano Domínguez, Guillermo Escolar, Madrid, 2020, p. 164.

<sup>95</sup> HENRY DAVID THOREAU, *El Diario (1837-1861)*, p. 339.

<sup>96</sup> ORSON WELLES, *Ciudadano Welles*, p. 273.

<sup>97</sup> SIMON CALLOW, *Orson Welles. One-Man Band*, Vintage, Londres, 2015, p. 146.

escenas de la película, tras el misterioso avión que vuela sin piloto, en las que vemos caer la nieve durante los títulos de crédito. La nieve reaparece en el último tercio de la película, pero entre ambos momentos la hallamos en el segundo tercio de la misma, cuando Arkadin asegura haber perdido la memoria en una noche de nieve (*one snowy night*). La nieve articula así toda la película, que sirve para reflexionar sobre el fracaso del totalitarismo. Como Emerson con Napoleón, también Welles acude a hombres representativos: además de una mención a Mussolini, podemos ver una fotografía de Hitler boca abajo,<sup>98</sup> y sabemos que su modelo para el personaje de Arkadin fue Stalin, fallecido dos años antes.<sup>99</sup> La aparición de los nazis en el guion y la inclusión de una esvástica pintada en la pared del cuarto de Jakob Zouk (Akin Tamiroff), son tan importantes como la ausencia de generosidad y amor del protagonista, empeñado en alejar a su hija del periodista al que ama.

De un modo retrospectivo, podemos preguntarnos si estas ideas influyeron en las escenas nevadas de *Ciudadano Kane* y *El cuarto mandamiento*. En el primer caso, la nieve no sólo simboliza la falta de calor que supone la separación de la madre y la pérdida de la infancia, sino también el crimen de haberlo hecho a través de una transacción económica. El trineo representa la infancia, pero también una forma de protección que, no por casualidad, acaba en el fuego. También *El cuarto mandamiento* empieza con escenas nevadas, que inmediatamente desaparecen para trasladar la acción al verano. La nieve vuelve cuando falla el coche de Eugene (Joseph Cotten), y George (Tim Holt) cae en la nieve. A ello sigue la muerte de Wilbur y la conversación entre George y Fanny en la cocina mientras se escucha la lluvia, todo lo cual parece anticipar la tragedia final.

El relato sobre la compensación de Emerson contiene otra idea cinematográfica, cuando afirma que “las leyes y sustancias de la naturaleza –agua, nieve, viento, gravitación– se convierten en penas” para el criminal. El perro que escarba junto al cadáver en *El extraño*, o la fábula del escorpión y la rana de *Míster Arkadin*, son buenos ejemplos de ello, pero ninguno es comparable a las escenas exteriores de *La dama de Shanghái*, que nos recuerdan que “el cielo no parece tan grande cuando se cierne sobre una población menos valiosa”.<sup>100</sup> En plena Guerra Fría, la imagen de los tiburones que se devoran a sí mismos, como la escena del acuario, que introduce la imagen de una naturaleza impostada, nos dibujan un mundo claustrofóbico, como la mansión de los Amberson, que Welles había anticipado en las escenas de animales de *Ciudadano Kane*. Cuando Grisby –para algunos, “una parodia de Rockefeller”–<sup>101</sup> afirma que tiene miedo a una guerra nuclear, uno sólo puede recordar que el año anterior la cara de Rita Hayworth, como Gilda, se había puesto en una bomba atómica. La aparición de lo extraño, desde el parque de atracciones hasta el teatro chino, pasando por la relación de la protagonista con Shanghái, contribuyen a presentar una mirada distorsionada que alcanza su máxima expresión en la sala de espejos. Allí asistimos a una inversión radical de los duelos del western, donde ya no queda espacio para la mirada directa y la confianza. Welles nos muestra de un modo magistral que el pistolero ya no depende de su destreza ni está dispuesto a la visibilidad.

Otro ejemplo sin igual de esta idea cinematográfica se halla en *Sed de mal*, cuando Vargas (Charlton Heston) se sumerge en las aguas del río, donde después acaba Quinlan, precisamente tras dejar la huella de su crimen en una grabación. La escena ahonda en un proceso destructivo que se remonta a un pasado previo a la película, que

<sup>98</sup> ORSON WELLES, *Ciudadano Welles*, p. 331.

<sup>99</sup> ORSON WELLES, *Ciudadano Welles*, p. 330.

<sup>100</sup> RALPH WALDO EMERSON, *Naturaleza*, p. 45.

<sup>101</sup> ORSON WELLES, *Ciudadano Welles*, p. 257.

sólo podemos atisbar a partir de lo que aún le queda del amor y la amistad. El propio Emerson utilizó una metáfora de este tipo para comprender la vida de los hombres, refiriéndose así a un hombre sumergido en el lodo: “Por donde va un hombre, un alma grande va con él. Nunca soy yo más yo mismo que en un medio sórdido, desagradable”.<sup>102</sup> No es casualidad que poco antes Quinlan se niegue a disparar a Vargas por la espalda, emulando la ética del western. Welles recurre a metáforas de este tipo todo el tiempo. La idea de un amor que debe aplazarse por la aparición del mal, que marca toda la película, se puede constatar desde el principio, cuando Vargas y Susan (Janet Leigh) se besan y se produce la explosión del coche que los separa. A continuación, observamos a su espalda un negocio llamado Paraíso, que Welles incluye de manera intencionada, pues la pareja empieza el beso a varios metros de distancia de ese lugar, algo que sólo se puede constatar parando el video.

UN MODELO POÉTICO ENTRE SHAKESPEARE Y CERVANTES. Cuando Welles dirige *El proceso* (1962), la reflexión sobre el crimen se halla de nuevo en el centro de su interés, una vez más vinculado al nazismo en las escenas de los presos semidesnudos. Lo que eran meros temores en la época de *Ciudadano Kane*, confirmados en *El extranjero* y en *Mr. Arkadin*, se convierten entonces en un aviso sobre el peligro de que pueda volver surgir un totalitarismo. Pero entonces Welles ya había dirigido dos de sus proyectos shakespearianos, *Macbeth* (1948) y *Otelo (Othello)*, al que seguiría *Campanadas a medianoche (Falstaff. Chimes at Midnight)*, 1965), donde retomaría la crítica al totalitarismo que había empezado en los años treinta con sus versiones teatrales de Shakespeare, cuando comenzó su colaboración con compositores como Virgil Thomson, Eliot Carter y Marc Blitzstein, anticipando la veta radiofónica y cinemática que desarrollará con Bernard Herrmann en *Ciudadano Kane*, donde nace su concepción sinfónica del cine.

En sus ediciones de Shakespeare, realizadas junto a Welles, Hill insiste en que Shakespeare era un artista esencialmente teatral, que no se preocupó de imprimir sus obras, que no fue a la universidad (como Brown y Welles), al que no le importó tomar ideas prestadas, y cuyas obras requerían una cierta idea de escucha, más que un estudio especializado, “hasta que su música cante en tu corazón y sus personajes formen parte de tu círculo íntimo”.<sup>103</sup> La afinidad con el pensamiento de Emerson no puede ser más acusada. Shakespeare es, para Emerson, el poeta por antonomasia, al que no le interesa la originalidad, que toma prestado lo necesario con un espíritu receptivo y cuyo corazón está “al unísono con su época y su país”.<sup>104</sup> Sólo de ese modo la obra de Shakespeare trasciende su tiempo, pues la esencia de la poesía es “abolir el pasado y negar toda la historia”.<sup>105</sup> Esto deriva en el carácter alegre y festivo que Emerson detecta en Shakespeare, y que Welles encarnó toda su vida en sus aventuras teatrales, radiofónicas y filmicas, o en sus viajes por Irlanda, Brasil, Marruecos, Italia y España. Welles no sólo se pasó toda su vida escuchando los versos de Shakespeare, sino que hizo con sus obras lo que Shakespeare había hecho con las obras de los demás: las transformó, les dio una nueva vida, un nuevo contexto y hasta un nuevo medio.

La obra shakespeariana más original de Welles, *Campanadas a medianoche*, infunde esa alegría que atraviesa toda su filmografía, incluso en los momentos más oscuros. Pero también su última película, *Una historia inmortal (Histoire immortelle)*

<sup>102</sup> RALPH WALDO EMERSON, *Diario íntimo*, p. 131.

<sup>103</sup> ORSON WELLES Y ROGER HILL, *The Mercury Shakespeare. The Merchant of Venice, Twelfth Night, Julius Caesar*, Harper & Brothers, Nueva York y Londres, 1939, p. 3.

<sup>104</sup> RALPH WALDO EMERSON, *Hombres representativos*, p. 153.

<sup>105</sup> RALPH WALDO EMERSON, *Hombres representativos*, p. 162.

(*The Immortal Story*), 1968), se puede comprender a la luz de esta idea, representando un último ejemplo de fracaso, esta vez en el ámbito de la poesía. El intento desesperado de un anciano por hacer realidad una historia contada por los marineros se materializa en la mayor de las impotencias, que deriva en la muerte. El personaje de Mr. Clay (Welles), tan encerrado en su mansión como los Amberson, es otro sujeto carente de amor, cuyo deseo de hacer realidad una historia parece representar la antítesis de Shakespeare y del propio Welles. No sólo carece de alegría, sino que es incapaz de convencer de la historia a sus actores y a sí mismo.

Los últimos proyectos de Welles, *Al otro lado del viento* (*The Other Side of the Wind*) y su película sobre Don Quijote, que le ocupó las tres últimas décadas de su vida, responden a ese intento de captar la vida de un modo receptivo, sin limitar la creatividad de los actores. Welles rechaza la pretensión de lograr una historia inmortal, igual que Shakespeare se despreocupó de imprimir sus obras, pero el modelo es también quijotesco: son aventuras impredecibles, al aire libre, ajenas a los recorridos típicamente novelescos. Quizá esto explique su interés por realizar un western en la época en que rodaba *Campanadas a medianoche* en España, que pensó titular *The Survivors*. El interés por la dignidad humana, que ya se había hecho patente en *It's all true*, parece haber estado en el centro de este proyecto, en el que uno de sus personajes recordaba la importancia de “no tomar nunca una decisión a la ligera sobre la vida de otro hombre”.<sup>106</sup>

El ideal de amistad de Quijote y Sancho, frente a la traición del príncipe Hall (Keith Baxter) a Falstaff (Welles), podría resumir el ideal de Welles, cuyo interés por España comenzó en 1933 y terminó con su muerte en 1985, cuando fue enterrado por su voluntad en una finca de Ronda. Welles se transforma en Cervantes grabando durante años múltiples escenas sin un guion previo, que sólo podemos intuir en los capítulos que dedicó a España (tres de un total de seis) en *Around the World with Orson Welles* (1955), en el documental *Nella terra di Don Chisciotte* (1964) y en las pocas escenas que han llegado a nosotros, donde Don Quijote se encuentra con motoristas y con las pantallas de cine. La reflexión sobre la dictadura de Franco, que ya había aparecido en *La dama de Shanghái* cuando el protagonista (Welles) afirma haber combatido en la guerra civil a favor del bando republicano, formó parte del proyecto y puede unirse a su preocupación por la democracia, pero también a su interés por la España rural y su ideal de salvajismo, vinculado a fiestas como la tauromaquia y los encierros de San Fermín, que se combinaban con escenas ligadas a los últimos avances tecnológicos, incluyendo un viaje a la Luna. A ello hemos de sumar su interés por Goya, que ya había aparecido en *Mr. Arkadin*, y su afinidad con Kafka, que le sirven para llevar a su última expresión un ideal de creatividad que no sólo se exige al autor, sino también al público.

CONCLUSIÓN: FRUTOS Y FLORES. La obra de Welles nos ofrece una síntesis sin igual de los ideales del trascendentalismo en el cine, que no sólo recoge la tradición de los grandes géneros del cine americano, desde las comedias y los melodramas hasta los westerns y el cine negro, sino que lleva sus ideales a una nueva dimensión, donde resulta vana la clasificación por géneros. Esta es una de las razones que hacen de Welles un autor inclasificable. Su crítica a los peligros que acechan a la democracia se halla en sintonía con las comedias de Capra, tanto como la idea de un gran país salvaje,

---

<sup>106</sup> Véase JOSÉ LUIS BORAU Y ESTEVE RIMBAU, ‘*The Survivors*: el western que Orson Welles quiso rodar en España’, en *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español*, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 1999, pp. 77-91.

propia del western, nos habla de un lugar que aspira a ser la casa del hombre, pero del que conviene conocer sus sombras, como proponía el cine negro.

La preocupación por la historia de la esclavitud y la segregación desde los años de *La canción de marcha* (1932), su parodia de Hearst y su crítica a Hitler en *Ciudadano Kane* (1941), su visión sobre las élites en *El cuarto mandamiento* (1942), la visualización de los campos de exterminio en *El extranjero* (1946), su reflexión sobre la guerra civil española y la bomba atómica en *La dama de Shanghái* (1947), su caricatura de Stalin en *Mister Arkadin* (1955) o su reflexión sobre la frontera mexicana en *Sed de mal* (1958), sirven para iluminar un ideal que implica una poética y una filosofía afín al trascendentalismo. Desde el modelo napoleónico de Emerson, que sirve para esclarecer su reflexión sobre el poder, hasta la visión de Shakespeare como representante del poeta, plasmada en sus películas sobre Macbeth (1948), Otelo (1951) y Falstaff (1965), Welles llevó más lejos que ningún otro cineasta el ideal de creatividad y búsqueda del propio camino característico de Emerson y Thoreau, donde también ha resultado esencial su mirada kafkiana, cervantina y goyesca.

Que Welles haya concretado esta filosofía a través de una honda reflexión sobre los Estados Unidos y sus ciudades, sus fronteras, sus élites, sus medios de comunicación, sus problemas raciales, su obsesión por la propiedad, sus policías y magnates, no ha de hacernos olvidar su interés por Brasil, España, la Unión Soviética y China, como vemos en *La dama de Shanghái* y en *Una historia inmortal*, que sirven para mirar el propio país desde la extrañeza. Pocas películas reflejan mejor esta apertura que *El proceso*, donde los presos del nazismo hallan su lugar junto a los refugiados de todas las épocas. El propio ideal americano de Emerson y Thoreau ya apuntaba a esta apertura, que pretendía hacer de Estados Unidos un hogar para todas las naciones, un sueño en el que todos deberían ser capaces de bondad, amistad y felicidad, pero que a menudo se transformaba en una pesadilla. Los proyectos inacabados de Welles responden a una búsqueda que nunca termina, recordándonos que “la naturaleza esparce y disemina sus frutos y flores sin necesidad de juntarlos en montones”.<sup>107</sup>

#### BIBLIOGRAFÍA

- Alexander Hamilton, James Madison y John Jay, *El federalista*, trad. de Daniel Blanch y Ramón Máiz, Akal, 2015.
- Baruj Spinoza, *Correspondencia*, ed. de Atilano Domínguez, Guillermo Escolar, Madrid, 2020.
- Cameron Crowe, *Conversaciones con Billy Wilder*, trad. de M<sup>a</sup> Luisa Rodríguez Tapia, Alianza, Madrid, 2012.
- Daniel Martín Sáez, ‘Orson Welles escribe sobre Orson Welles (1941): Hollywood, prensa, producción, dirección, música y filosofía del cine’, *La Torre del Virrey*, n° 32 (2022), pp. 161-181.
- Gerald Noxon, ‘A Scholar in Indecision’, *Journal of the University Film Producers Association*, vol. 13, n° 4 (1961), pp. 6-9.
- Gretel Herrera Durán, *El trascendentalismo norteamericano en el cine*. Tesis doctoral. Universidad de Córdoba, 2023.
- Emeterio Díez Puertas, ‘El trascendentalismo en el cine de Douglas Sirk’, *Signa*, n° 16 (2007), pp. 345-363.
- Henry David Thoreau, *Caminar y una vida sin principios*, trad. de Diego Uribe-Holguín, Libro al Viento, Bogotá, 2022, p. 40.
- Henry David Thoreau, *El Diario (1837-1861)*, vol. 1, trad. de Ernesto Estrella, Capitán Swing, Madrid, 2013.
- Henry David Thoreau, *Escritos sobre la vida civilizada*, ed. de Antonio Lastra, trad. de Antonio Fernández Díez y José María Jiménez Caballero, In Itinere, 2012.
- Henry David Thoreau, *Walden*, trad. de Javier Alcoriza y Antonio Lastra, Cátedra, Madrid, 2007.

<sup>107</sup> Henry David Thoreau, *El Diario (1837-1861)*, p. 56.

- Henry Jaglom y Orson Welles, *Mis almuerzos con Orson Welles*, ed. de Peter Biskind, trad. de Amado Diéguez Rodríguez, Anagrama, Barcelona, 2015.
- Ian Scott, *In Capra's Shadow. The Life and Career of Screenwriter Robert Riskin*, University Press of Kentucky, 2014.
- James Naremore, *Orson Welles's Citizen Kane: A Casebook*, Oxford University Press, Nueva York, 2004.
- James Naremore, *The Magic World of Orson Welles*, University of Illinois Press, 2015.
- Joel Myerson, Sandra Harbert Petrulionis, Laura Dassow Walls (ed.): *The Oxford Handbook of Transcendentalism*, Oxford University Press, 2010.
- José Luis Borau y Esteve Rimbau, 'The Survivors: el western que Orson Welles quiso rodar en España', en *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español*, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 1999, pp. 77-91.
- Justyna Fruzinska, *Emerson Goes to the Movies. Individualism in Walt Disney Company's Post-1989 Animated Films*, Cambridge Scholars, Newcastle upon Tyne, 2014.
- Kris Fresonke, *West of Emerson. The Design of Manifest Destiny*, University of California Press, Berkeley, 2003.
- Mark Harris, *Five Came Back. A Story of Hollywood and the Second World War*, Penguin, Nueva York, 2015.
- Orson Welles y Roger Hill, *The Mercury Shakespeare. The Merchant of Venice, Twelfth Night, Julius Caesar*, Harper & Brothers, Nueva York y Londres, 1939.
- Orson Welles, *Ciudadano Welles. Conversaciones con Peter Bogdanovich*, ed. de Jonathan Rosenbaum, trad. de Joaquín Adsuar, Capitán Swing, Madrid, 2015.
- Orson Welles, *Marching Song*, ed. de Todd Tarbox, Rowman & Littlefield, Lanham, 2019.
- Orson Welles, *On Shakespeare. The W. P. A. and Mercury Theater Playscripts*, ed. de Richard France, Routledge, Nueva York y Londres, 2001.
- Patrick McGilligan, *Young Orson. The Years of Luck and Genius on the Path to Citizen Kane*, Harper, Nueva York, 2015.
- Paul Milley, *The Transcendentalists. An Anthology*, Harvard University Press, Cambridge, 2001.
- Ralph Waldo Emerson, *Diario íntimo*, trad. de Luis de Terán, Biblok, 2018.
- Ralph Waldo Emerson, *Ensayos*, trad. de Javier Alcoriza, Cátedra, Madrid, 2023.
- Ralph Waldo Emerson, *Hombres representativos*, trad. de Javier Alcoriza y Antonio Lastra, Cátedra, Madrid, 2008.
- Ralph Waldo Emerson, *Naturaleza y otros escritos de juventud*, ed. de Javier Alcoriza y Antonio Lastra, Biblioteca Nueva, Madrid, 2008.
- Ralph Waldo Emerson, *Sociedad y soledad*, trad. de Raúl Narbón y Javier Alcoriza, Pepitas, Logroño, 2019, p. 171.
- Raymond Carney, *American Vision. The Films of Frank Capra*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.
- Richard Geldard, *The Spiritual Teachings Ralph Waldo Emerson*, Lindisfarne, Estados Unidos, 2001.
- Robert L. Carringer: 'The Scripts of Citizen Kane', *Critical Inquiry*, vol. 5, n° 1 (1978), p. 369-400.
- Simon Callow, *Orson Welles. One-Man Band*, Vintage, Londres, 2015.
- Simon Callow, *Orson Welles. The Road to Xanadu*, Jonathan Cape, Londres, 1995.
- Stanley Cavell, 'A Capra Moment', *Humanities*, vol. 6, n° 4 (1985), pp. 3-7.
- Stanley Cavell, *A Pitch of Philosophy. Autobiographical Exercises*, Harvard University Press, Cambridge, 1994.
- Stanley Cavell, *Cavell on Film*, ed. de William Rothman, State University of New York Press, Nueva York, 2005.
- Stanley Cavell, *El cine, ¿puede hacernos mejores?*, trad. de Alejandrina Falcón, Katz, Buenos Aires, 2008.
- Stanley Cavell, *El mundo visto. Reflexiones sobre la ontología del cine [1971, 1979]*, trad. de Antonio Fernández Díez, Editorial Universidad de Córdoba, 2017.
- Stanley Cavell, *Emerson's Transcendental Etudes*, Stanford University Press, California, 2003.
- Stanley Cavell, *Here and There. Sites of Philosophy*, Harvard University Press, 2022.
- Stanley Cavell, *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood [1981]*, trad. de Eduardo Iriarte, Paidós, Barcelona, 1999.
- Stanley Cavell, *Los sentidos de Walden*, trad. de Antonio Lastra, Pre-textos, Valencia, 2011.
- Stanley Cavell, *Más allá de las lágrimas [1996]*, trad. de David Pérez Chico, La Balsa de la Medusa, Madrid, 2009.
- Stanley Cavell, *The Senses of Walden [1972]*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1992.
- Stefan Zweig, *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*, trad. de Joan Fontcuberta y Agata Orzeszek Sujak, Acantilado, Barcelona, 2002.
- Todd Tarbox, *Orson Welles and Roger Hill. A Friendship in Three Acts*, BearManor, Duncan, 2013.

Walt Whitman, *Hojas de hierba*, trad. de Eduardo Moga, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2014.

Walter Benjamin: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. de Andrés Weikert, Ítaca, México, 2003.