

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Shakespeare y Welles. Adaptaciones, revisitaciones y otras apasionadas infidelidades

Autor/es:

Riambau, Esteve

Citar como:

Riambau, E. (1992). Shakespeare y Welles. Adaptaciones, revisitaciones y otras apasionadas infidelidades. Nosferatu. Revista de cine. (8):32-39.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/40807>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

Orson Welles en
*Campanadas a
medianoche*
(*Chimes at
Midnight*, 1964)



Shakespeare y Welles

Adaptaciones, revisitaciones y otras apasionadas infidelidades

Esteve Riambau

"Shakespeare era terriblemente pesimista. Pero, como muchos pesimistas, era también un idealista. Sólo los optimistas son incapaces de comprender lo que significa amar un ideal".

Orson Welles

Los biógrafos de Orson Welles se han puesto de acuerdo en señalar que a los siete años ya hacía gala de su condición de niño prodigio recitando de memoria amplios pasajes de "El Rey Lear". Dos años después era capaz de escenificar esta obra de William Shakespeare encarnando, naturalmente, el papel del protagonista. En 1985, pocos meses antes de su muerte, todavía preparaba su

adaptación a la pantalla después de haberla interpretado en teatro y televisión.

Como Lear, Welles también tuvo tres hijas y toda su vida estuvo marcada por un cierto aire de tragedia shakespeariana que, periódicamente, se exteriorizaba a través de la adaptación de algunas de las obras del dramaturgo británico a las diversas parcelas creativas que cultivó. Entre las adaptaciones cinematográficas de Shakespeare, sus versiones de **Macbeth**, **Otelo** y **Campanadas a medianoche** -además de la nunca exhibida de **El mercader de Venecia** (1)- ocupan, indudablemente, un lugar privilegiado. Pero esa es sólo la punta de un iceberg que

recorre medularmente la relación existente entre ambos genios.

Precocidades

Independientemente de esas precocidades infantiles, Welles tomó un primer contacto con la obra de Shakespeare cuando, entre los once y los quince años, conoció los cimientos de la progresista Todd School de Woodstock (Illinois) con personales adaptaciones de "Ricardo III" o una primera versión de "Five Kings", un embrión del montaje de textos que daría pie a **Campanadas a medianoche**. Hacia 1928 dirigió una versión de "Julio César" -donde interpretaba los papeles de Marco Antonio y Casio- con la que participó en una competición dramáti-

ca entre diversas escuelas. El jurado le negó el primer premio porque pensó que la Todd School había contratado a dos actores profesionales; pero cuando se resolvió el equívoco, Welles recibió un galardón extraordinario.

Tres años después pasó el verano en Irlanda. Atraído por el programa del Gate Theatre de Dublín, ahuecó la voz y se presentó como una figura de los escenarios de Broadway. Micheál MacLiammóir y Hilton Edwards -los responsables de la compañía- le contrataron para diversas obras, entre las que se encontraba "Hamlet", y dos años más tarde le devolvieron la visita para representar la tragedia del príncipe de Dinamarca, con Orson en el papel de Claudio, en el Festival de Teatro que Welles organizó en la Todd School. Poco antes ya había debutado profesionalmente. La ocasión se la proporcionó Katherine Cornell, con cuya compañía efectuó sendas jiras con la obra "Romeo y Julieta".

Curiosamente, tanto "Hamlet" como "Romeo y Julieta" o "Noche de Reyes" -cuya adaptación dirigió para los micrófonos de la CBS en 1936- jugaron un escaso papel en la futura vinculación de Welles con la obra de Shakespeare. El futuro cineasta contemplaba al dramaturgo con profundo respeto. Durante el rodaje de **Campanadas a medianoche** confesó a Jesús Franco, su director de segunda unidad, que el motivo por el que aplazaba el rodaje de sus tomas con los grandes intérpretes shakespeareanos que intervenían en el film era porque él mismo se consideraba "un patán norteamericano" indigno de compararse con los grandes herederos de la escena británica. "He repetido siempre a los actores americanos -ya había declarado anteriormente- que nunca podríamos tener un gran teatro norteamericano en América, porque es imposible hacer comprender a un grupo de actores americanos lo que Shakespeare entendía por 'rey'; creen que se trata de un buen hombre que un día se ciñe una corona y se sienta en un trono" (2).

Treinta años antes había manifestado similares reservas. Conjuntamente con Roger Hill, tutor de la Todd School, publicó unas ediciones divulgativas de algunas obras del dramaturgo británico. En el prólogo de "Everybody's Shakespeare", escrito por Welles, puede leerse: "Shakespeare lo dijo todo. Desde el cerebro hasta el vientre. Cada talante y cada minuto de la existencia del hombre. Su lenguaje es como la luz de las estrellas y la de las luciérnagas, como la del sol y la de la luna. Lo escribió con lágrimas, sangre y cerveza, y sus palabras caminan como latidos del corazón. Habla a todo el mundo y todos lo aclamamos pero es pertinente recordar, si realmente le apreciamos, que no nos pertenece a nosotros sino a otro mundo; a un mundo florido y absolutamente destacable que olía con certeza a aguilera, a pólvora de escopeta y a tinta de impresor, y era vigorosamente dominado por Elizabeth" (3).

Pero esa actitud del futuro cineasta, coherente con la enorme timidez que siempre manifestó hacia los seres que más apreciaba, todavía aparece reflejada con mayor claridad en la carta que remitió a Hill mientras preparaba esta edición destinada a la divulgación académica de Shakespeare. En ella se preguntaba: "¿Qué derecho tengo para proponer una inflexión de sus vigorosos párrafos a crédulos inocentes? ¿Quién soy yo para afirmar que ese es 'tierno' y ese otro debe ser dicho de modo 'airado' y aquél 'con una sonrisa'? Hay tantas interpretaciones de los personajes de "Julio César" como caben en el amplio firmamento divino" (4).

Sin embargo, cuando Welles se vio rodeado por unas circunstancias profesionales que le permitieron profundizar esa relación con una plena libertad creativa, su interpretación de Shakespeare se situó en las antípodas de cualquier convencionalismo. Sin que se pueda hablar de traición -quizá de apa-

sionada infidelidad-, aprovechó la especificidad que le proporcionaban los diversos medios con los que trabajó -el teatro, la radio, el cine y la televisión- para volver una y otra vez sobre los mismos textos buscando, en cada ocasión, vertientes insólitas. De hecho, excepto en el caso de esos primeros escauceos juveniles, la relación de Welles con Shakespeare se limita prácticamente a cinco obras. De la mayoría efectuó versiones teatrales y radiofónicas y, si alguna de ellas no pudo ser adaptada a la pantalla, fue por causas totalmente ajenas a las intenciones de Welles.

Ambición y poder

Resulta extraordinariamente significativo que el primer proyecto de Welles para el progresista Federal Theatre fuera una versión de "Macbeth", símbolo de la ambición de poder que caracterizará a gran parte de los protagonistas de su obra cinematográfica, desde el magnate de **Ciudadano Kane** hasta el policía Hank Quinlan de **Sed de mal**.

En 1936, el joven actor trabajaba en el programa radiofónico "March of Time" cuando conoció a John Houseman y éste, recién nombrado director del Teatro Negro de Harlem, solicitó su colaboración para llevar a término un programa de adaptaciones clásicas. Por consejo de Virginia Nicholson -su primera mujer- Welles trasladó la acción de la tragedia a Haití, en época del emperador negro Jean Christophe, y cuando el 14 de abril de aquel año se alzó el telón, los atónitos espectadores del Teatro Laffayette prescindieron de cualquier prejuicio para enfrentarse con una peculiar versión del texto de Shakespeare.

Sobre un gran escenario, ocasionalmente multiplicado por diversos niveles, los actores de color Jack Carter y Edna Thomas encarnaban los principales papeles acompañados por Canada Lee, Eric Burroughs y más de un centenar de extras reclutados entre gente del barrio. Los vestidos y

Orson Welles y
Jeanette Nolan en
Macbeth
(*Macbeth*, 1957-58)



decorados -diseñados por Nat Karson- respondían al carácter salvaje de la obra. Las brujas originales habían sido sustituidas por hechiceras de vudú. La atmósfera sonora creada por Virgil Thomson no era menos sorprendente y tan pronto subrayaba con efectos determinadas réplicas como contrastaba los vales que acompañaban la escena del banquete con melodías nativas interpretadas por un conjunto de músicos africanos. Eran las transformaciones más evidentes de una versión también modificada por Welles en lo que se refiere a su texto que, paradójicamente, mantenía su fidelidad al espíritu original imprimido por Shakespeare.

Después de una circunstancial adaptación radiofónica para la CBS en 1937, diez años más tarde regresó sobre una nueva versión escénica de esa misma obra. Sin embargo, las circunstancias profesionales del cineasta habían cambiado. El joven talento neoyorquino sufría las consecuencias de su fracaso en Hollywood y Shakespeare representó -como sucedería en otras ocasiones- una segura tabla de salvación. Pese a que en principio pensaba en "El rey Lear", "Julio César" u "Otelo" -a representar en el Festival de Edimburgo como respuesta a una invitación cursada al Mercury Theatre-, el éxito de la versión *vudú* le impulsó volver a "Macbeth" para una doble adaptación. Con el fin de obtener el crédito para trasladar el texto a la pantalla por parte de la Republic

Pictures, una productora especializada en serie B, negoció una versión teatral paralela en el Utah Centennial Festival de Salt Lake City. Este certamen accedió a facilitar los ensayos y correr con el coste del vestuario mientras Welles se comprometía a realizar la versión cinematográfica en el plazo de tres semanas y con un presupuesto de 800.000 dólares.

Tanto en el escenario de Salt Lake City como en el plató de Hollywood donde se rodó con prácticamente los mismos actores -presididos por Jeanette Nolan y el propio Welles- volvió a trasladar la ambientación, esta vez desde el siglo XI en el que originariamente transcurre la acción a una Escocia bárbara y primitiva que acentuaba el carácter sanguinario de la lucha por el trono. El director e intérprete cometió algunas excentricidades -otorgó a su hija Christopher un papel masculino y volvió a modificar el texto original de acuerdo con una estructura que reforzaba el carácter circular de la tragedia, sintetizaba dramáticamente una serie de personajes menores en uno sólo y realizaba la crueldad de Macbeth al hacerle asumir personalmente el ajusticiamiento del hijo de Lady Macduff. En una arriesgada pirueta de corte edípico, ese era el papel interpretado por la hija del cineasta (5).

Paradójicamente, un film que había sido realizado a remolque

del éxito obtenido por la versión de **Enrique V** de Laurence Olivier, pagó con idéntica moneda las consecuencias de su limitado presupuesto. Tras numerosos avatares sufridos con el montaje de la banda sonora, la copia estuvo lista para su estreno mundial en la Mostra de Venecia de 1948. Allí coincidió con el recién terminado **Hamlet** de Olivier y Welles, en un alarde de prudente modestia, retiró su obra de la selección oficial para evitar comparaciones que, con toda probabilidad, habrían resultado odiosas. O, en todo caso, desplazadas del verdadero objetivo del cineasta, básicamente preocupado por demostrar a Hollywood su capacidad para rodar un film en sólo tres semanas y con un presupuesto ridículo (6). Una proeza que sólo podía tener al alcance gracias a su familiaridad con Shakespeare como soporte literario.

Shakespeare contra el fascismo

La primera aproximación profesional de Welles a "Julio César" tampoco fue nunca superada. La experiencia del Federal Theatre tuvo su continuidad en el Mercury Theatre, que -por sugerencia de Sidney Howard, guionista de **Lo que el viento se llevó**- inició la temporada de 1937 con una innovadora versión de esta obra de Shakespeare. Welles afirmó que "*nuestro 'Julio César' refleja la histeria que existe en ciertos países actualmente gobernados por dictadores. Vemos el amargo resentimiento de los hombres que han nacido libres contra la imposición de una dictadura. Vemos un asesinato político, como el de Huey Long. Vemos que las esperanzas de Bruto de un gobierno más democrático se evaporan con el triunfo de un demagogo (Marco Antonio), que sucede al dictador. Nuestra moraleja, si la queréis, es que lo que destierra por siempre las dictaduras no es el asesinato sino la educación de las masas*" (7).

Haciendo gala de su habitual rapidez, en sólo diez días escribió su adaptación escénica -que prácticamente suprimía los dos últimos

actos del original-, diseñó el vestuario y una maqueta del escenario, construido con diversas plataformas escalonadas. Las principales bazas en las que residía la citada lectura contemporánea de la obra radicaban, sin embargo, en el vestuario y la iluminación. En su papel de Bruto, un joven Welles insólitamente desmaquillado llevaba un impecable traje a rayas cubierto por un elegante abrigo que contrastaba con los uniformes militares de otros personajes, como Casio, Marco Antonio o el propio Julio César. Sus referencias a la Italia de Mussolini o a la Alemania de Hitler aumentaban, por otra parte, con el fondo del decorado íntegramente pintado de rojo y, sobre todo, con la disposición de unos focos que, desde el suelo, creaban una doble cortina que reproducían la iluminación que Welles había observado en los noticiarios nazis sobre las concentraciones de Nuremberg (8).

Modificando por completo su apariencia de acuerdo con los medios que disponía, Welles adaptó una vez más el espíritu de una obra de Shakespeare a un patrón que no sólo respondía a las exigencias históricas del momento sino que creaba un modelo después perpetuado en su obra cinematográfica: la confrontación entre el joven idealista con el poder corrupto y dictatorial. De acuerdo con las palabras del dramaturgo Archibald MacLeish, *"tal como lo entiende Welles. Bruto es el prototipo de un liberal desconcertado, un gran hombre con todos los pecados y virtudes del liberalismo"*.

Unos meses después de su estreno neoyorquino, en noviembre de 1937, la obra pasó a engrosar la programación radiofónica de "The Mercury Theatre on Air", emitida por la CBS en la competitiva franja horaria de la noche de los domingos. Welles extrajo amplios fragmentos de su versión de la obra, se asignó de nuevo el papel de Bruto y convenció a H. V. Kaltenborn, uno de los más populares comentaristas radiofónicos, para que narrase un texto mayoritariamente inspirado en la misma obra de Plutarco -"Vidas de nobles

griegos y romanos"- en que se había basado Shakespeare para escribir su drama. La emisión también incluía los mismos actores que habían intervenido en la versión escénica -Martin Gabel como Casio, George Couloris como Marco Antonio y Joseph Holland como César- y el compositor Marc Blitzstein aportó fragmentos de su banda sonora. El resultado final fue un punto de referencia en la carrera radiofónica de Welles, sólo superado unos meses después con su no menos arriesgada versión de "La guerra de los mundos". Su popularidad le llevó a Hollywood pero, mientras preparaba **Ciudadano Kane**, no desdeñó la oportunidad de medir sus fuerzas con John Barrymore en el programa humorístico de Rudy Valle. Después de múltiples bromas, los últimos minutos propiciaron un histórico duelo shakespeariano entre ambos actores. El campo de batalla fue la escena previa al combate final de "Julio César" y Barrymore asumió el papel de Casio

mientras Welles se acogía, una vez más, al de Bruto.

Si Welles había evocado el éxito de su "Macbeth" negro antes de emprender su adaptación cinematográfica, tampoco resulta extraño que deseara repetir su versión de "Julio César" ante las cámaras. Pero las circunstancias seguían siendo desfavorables. Aún no había saldado sus cuentas del rodaje de **Otelo** cuando ofreció a Hilton Edwards y Micheál MacLiammóir -sus viejos colegas del Gate Theatre dublinés- la participación en el "Julio César" que pretendía llevar a la pantalla. Eso sucedía en 1952 pero, poco después, John Houseman anunciaba la producción del film con el respaldo de la Metro Goldwyn Mayer. El director elegido fue Joseph L. Mankiewicz -hermano del coguionista que había litigado con Welles por la propiedad intelectual de **Ciudadano Kane**- y la operación tenía todos los ingredientes propios de una calculada venganza por parte del ex-socio de Welles, de quien se había se



Orson Welles y Suzanne Cloutier en **Otelo** (Othello, 1949-52)

parado violentamente durante la producción de este film.

Según Barbara Leaming, el rey Faruk se ofreció a financiar una versión cinematográfica de "Julio César" realizada por Orson Welles. Este escribió incluso un guión en tono de noticiario, pero su magnánimo inversor se retiró cuando tuvo conocimiento de la sólida competencia ejercida por la versión de Mankiewicz protagonizada por James Mason y Marlon Brando. Como triste compensación, en 1956, Welles se retiró con su familia al Rívera Hotel de Las Vegas, donde diariamente incluía fragmentos de esa obra en un espectáculo de variedades desempeñado con una estricta vocación alimenticia.

Celos itinerantes

El tercero de los grandes ejes shakespearianos de la obra de Welles se desarrolló en circunstancias económicas no menos peculiares que en los casos anteriores. A diferencia de **Macbeth** y "Julio César", **Otelo** apenas tuvo antecedentes teatrales. Tan sólo aspiraciones adolescentes para encarnar al protagonista durante su estancia en el Gate Theatre. De hecho, Welles confesaría después que nunca habría realizado el film de no ser por la proposición del productor italiano Scalerà. Pero su dinero apenas alcanzó para los trámites de la preproducción y Welles aceptó el reto de asumir personalmente la producción de la película con el dinero obtenido en esporádicas apariciones como actor en films ajenos.

En consecuencia, si el rodaje de **Macbeth** había durado veintitrés días, el de **Otelo** se extendió durante cuatro años. Las primeras tomas se hicieron en Venecia en 1949, pero un demencial periplo que incluía estancias de todo el equipo en lujosos hoteles, llevó el rodaje a Roma, Niza y Marruecos, donde Welles aprovechó parte de los decorados de **La rosa negra**, que había interpretado a las órdenes de Henry Hathaway. Nunca puso en duda que él mismo se teñiría el rostro para inter-

pretar al protagonista de este drama generado por los celos. Pero, por el papel de Desdémona, desfilaron sucesivamente Lea Padovani, Cécile Aubry -que no permaneció más de tres días-, Betsy Blair y Suzanne Cloutier. El primer Yago, Everett Sloane, también desertó y Welles recurrió entonces a Edwards -en el papel de Brabatio- y MacLiammóir -en el de Yago- como los socios más idóneos para participar en su primer film europeo (9). Una vez más, el fantasma de Shakespeare reaparecía en los momentos más difíciles de la carrera del cineasta.

Pese a las artesanales condiciones de rodaje, reflejadas en un montaje donde los habituales planos-secuencia de Welles dan paso a laboriosos encajes de bolillos que unen *raccords* geográficamente imposibles o aprovechan escorzos de actores inexistentes, el cineasta no modificó el tono de su aproximación a Shakespeare. Suprimió los largos monólogos de Yago y anticipó su castigo en la secuencia inicial para edificar la estructura del film a partir de un *flash-back*. Pero, sobre todo, desplazó la confrontación existente entre Otelo y Desdémona a la del protagonista con Yago, para así certificar que aquél, "*como O'Hara o como Vargas, ha sido infectado por la malignidad de su adversario*" (10).

Al potenciar la homosexualidad de Yago, su papel es equiparable al de Bannister en **La dama de Shangai**, el marido impotente que incita la relación de su mujer con el joven marinero O'Hara para así poder destruirlos. Tal como ha insinuado Richard Marienstras (11), ambos personajes -Bannister y Yago- serían exponentes de una naturaleza equiparable a la del escorpión que -en la fábula contenida en **Mister Arkadin**- clava su aguijón en la espalda de la rana que ha accedido a ayudarlo a cruzar un arroyo. Tal hipótesis exculpa parcialmente a Otelo y le convierte, como Welles o

como Shakespeare, en un reflejo de "*todo un mundo que se agita, un mundo que no sólo es la metáfora del ánimo de Otelo, sino también de un período épico que precede a la época moderna*" (12).

Paradójicamente, en el curso de los dos años que empleó en el laborioso montaje del film, Welles invirtió el proceso que había llevado a cabo con **Macbeth**. Si en Venecia no se había atrevido a medir sus fuerzas con Laurence Olivier, aceptó la propuesta de su colega para encarnar el papel de Otelo en una versión escénica producida y dirigida por el actor británico, que se estrenó el 18 de octubre de 1951 en el londinense St. James Theatre. Peter Finch encarnaba a Yago y Gudrun Ure era Desdémona pero, en contra de todo pronóstico, Welles mantuvo al margen las osadías escénicas experimentadas en la época del Mercury y se adaptó a una sobria puesta en escena acorde con la tradición británica. Una vez más, el cineasta remodelaba a Shakespeare de acuerdo con el medio y el contexto.

Así lo demostró también cuando en 1978, a cambio de una sustanciosa suma de dinero ofrecida por unos productores alemanes, aceptó volver sobre **Otelo** en una línea ensayística similar a la que había abierto con **Question Mark**. En **Filming Othello**, indistintamente sentado ante la moviola o en una mesa de cocina compartida con los viejos camaradas irlandeses -con el paréntesis de una conferencia en la Universidad de Boston- evocaba la realización de aquel film en la que sería su última película como director. No sin ironía, Welles recordaba las circunstancias en que **Otelo** había recibido la Palma de Oro del Festival de Cannes. Se enteró que había obtenido el galardón cuando el director del certamen le preguntó cuál era el himno nacional de Marruecos, pabellón bajo el que este film itinerante había concursado. "*No conocía el himno marroquí* -afirma el cineasta- *y la orquesta interpretó un aire vagamente oriental propio de opereta francesa. El público se puso en pie para escucharlo*

solemnemente. Y una vez respetadas las convenciones internacionales los responsables del Festival respiraron con alivio”.

Cinco reyes

La reinterpretación global que Welles llevó a cabo sobre la obra de Shakespeare le condujo a la matización de algunos personajes. El carácter de héroe positivo atribuido a Bruto en su montaje de "Julio César" es un ejemplo que se contrapone con las disculpas con las que siempre trató a Macbeth y a Otelio (13). En cambio, ya desde sus primeros contactos adolescentes con la obra de Shakespeare designó el personaje de Falstaff como su perfecto *alter ego*, una hipotética reencarnación del cineasta en el seno de la creación del dramaturgo.

En la obra de Shakespeare, Falstaff es el *bon vivant* juerguista y bonachón que, con su gran corazón, nace como contrapunto cómico de la primera parte de "Enrique IV", adquiere una gran fuerza dramática en la segunda y -por encargo de la reina Isabel- se convierte en el protagonista absoluto de "Las alegres comadres de Windsor". Welles redondeó históricamente ese itinerario con referencias procedentes de "Enrique V", "Enrique VI", "Ricardo II" y "Ricardo III" y no dudó en titularlo "Cinco Reyes" cuando en 1939 presentó este montaje teatral -ya urdido en la época de la Todd School- en el Colonial Theatre de Boston. Según Richard France (14), la obra se abría con el prólogo de "Enrique V", seguido de un *flash back* hacia la escena de "Ricardo II" donde Enrique IV se autoproclama rey ante el cadáver de su predecesor; el segundo acto se nutría de escenas de ambas partes de "Enrique IV" y el espectáculo concluía con diversos fragmentos de "Enrique V". La producción era todavía del Mercury Theatre y, además de algunos de sus miembros, Welles contó con la colaboración del actor Burgess Meredith en el papel de príncipe Hal y del compositor Aaron Copland como responsable de la ambientación sonora. De acuerdo con las memorias de House-

man, el escenario era una plataforma giratoria de nueve metros de diámetro que permitía una gran variedad de formas de acuerdo con las treinta y dos escenas de la obra. El escenario estaba dividido entre el decorado de un castillo y el interior de una taberna, unidos por una pasarela por la que los actores se desplazaban a la vista del público. Era un nuevo alarde imaginativo de Welles, pero desembocó en un fracaso provocado por sus excesivas pretensiones.

Poco después, Hollywood le contrató para la realización de **Ciudadano Kane** y el éxito le alejó de Shakespeare. No obstante, mientras rondaba por Europa con sus baúles repletos de proyectos que sólo en contadas ocasiones llegaban a materiali-

zarse, en 1960 regresó al dramaturgo británico con su proyecto sobre Falstaff renovado.

Una vez más fue Hilton Edwards quien lo acogió y Welles limitó el material dramático a ambas partes de "Enrique V" como base de la relación entre el príncipe Hal y Falstaff. Una nueva confrontación entre la amistad y la traición que justificaba gran parte de su obra cinematográfica anterior desde el más profundo espíritu shakespeariano.

Con el título de "Chimes at Midnight", el nuevo montaje welleiano consumaba la traición a la arquitectura del dramaturgo pero conseguía extraer uno de sus más genuinos personajes como un anticipado retrato de la personalidad del propio cineasta. Con



Tony Beckley y Orson Welles en **Campanadas a medianoche** (*Chimes at Midnight*, 1964)

SHAKESPEARE

Keith Baxter como coprotagonista, la obra se estrenó en el Gran Opera House de Belfast y una semana más tarde saltó a los escenarios dublínenses. Su éxito fue nulo pero Welles volvió a considerar la experiencia teatral como una primera aproximación a una definitiva versión cinematográfica también titulada **Campanadas a medianoche**.

Tanteó la posibilidad de rodarla en Yugoslavia pero finalmente, en 1964, encontró las circunstancias favorables en España. Emiliano Piedra asumió la producción, Edmond Richard -director de fotografía de **El proceso**- fue su operador y Welles reprodujo el método que tan buenos resultados le había dado en **Mister Arkadin** para componer el reparto sobre la base de breves apariciones de grandes intérpretes atraídos por su amistad con el genio. Keith Baxter repitió el papel de príncipe Hal y también acudieron Jeanne Moreau, John Gielgud, Margaret Rutherford, Norman Rodway o Alan Webb.

De acuerdo con la última versión teatral, el guión de **Campanadas a medianoche** es un *collage* de textos shakespearianos escrupulosamente respetuosos con la redacción original pero montados al arbitrio de una estructura totalmente innovadora (15). Para Shakespeare, Falstaff nació como un personaje cómico. Con la suficiente distancia histórica de por medio, Welles captó, sin embargo, su progresiva dimensión trágica. Por ello, si su Bruto era un idealista héroe juvenil y Macbeth y Otelo asumían su condición de hombres en la transición entre dos épocas, su versión de Falstaff *"es el hombre bueno en el sentido más total de todo el drama"*. Siempre según Welles, Falstaff es una víctima *"del precio terrible que el Príncipe tiene que pagar a cambio del poder(...) aunque el film no intente ser un lamento sobre Falstaff, sino sobre la muerte de la Merry England, que es una concepción, un mito que es muy real en el mundo de habla inglesa. (...) Lo que muere es algo más que Falstaff: es la vieja Inglate-*

rra la que está muriendo, la que está siendo traicionada" (16). En **El cuarto mandamiento**, el cineasta ya había partido de una conflictiva relación paterno-filial para describir una de las dolorosas crisis de crecimiento que periódicamente provoca el progreso. Sin embargo, asumió el trasfondo de **Campanadas a medianoche** de un modo mucho más personal, casi como una réplica de los vínculos que a él mismo le habían unido con sustitutos paternos del orden de Roger Hill, John Houseman o Hilton Edwards. Testimonios del rodaje de **Campanadas a medianoche** afirman que, una vez finalizada la toma de la escena en que el príncipe Hal se niega a reconocer a Falstaff, Welles permaneció en silencio con su rostro pegado al suelo. Algunos colaboradores se aproximaron a su gigantesco cuerpo y le ayudaron a incorporarse. Por su rostro corrían sinceras lágrimas de dolor.

Un reinado incompleto

Si Falstaff -el plebeyo entre cinco reyes- fue el personaje shakespeariano preferido por Welles, la adaptación de "El Rey Lear" fue su proyecto más ansiado. Ya desde su infancia fue su obra favorita. La recitaba de memoria y, en 1937, entre la etapa del Federal Theatre y su posterior aventura con el Mercury estuvo tentado de abandonar a Houseman para aceptar una oferta de Arthur Hopkins precisamente consistente en una adaptación de esta obra. Pero el empresario carecía de fondos y Welles aparó "El Rey Lear" hasta quince años más tarde, cuando el británico Peter Brook le ofreció interpretar el papel en una versión televisiva producida por la CBS para el programa "Omnibus". El proyecto era algo más que un simple encargo. Welles sentía curiosidad por las posibilidades del nuevo medio y, por otra parte, contaba con el apoyo del inefable MacLiammóir en el papel de Edgardo mientras Natasha Parry -la mujer de Brook- encarnaba a Cor-

delia. El metraje disponible -limitado a noventa minutos menos un cuarto de hora para publicidad- permitía una correcta síntesis de la trama central y pese a que las críticas no fueron excesivamente favorables, Welles tomó buena nota de cuanto vio en el plató acerca de la movilidad de las cámaras o la rapidez del rodaje. Una vez más, Shakespeare le proporcionó un excelente terreno de experimentación.

Deseoso de ofrecer una versión más satisfactoria de la obra, Welles esperó otra visita a Nueva York, en octubre de 1955, para utilizar de nuevo a Shakespeare como carta de presentación para una hipotética reconciliación con el público y la industria norteamericana. El cineasta quería asegurar su triunfo con la presencia de actores británicos pero por problemas burocráticos se tuvo que conformar con Viveca Lindfors en el papel de Cordelia. Él mostraba uno de sus espectaculares maquillajes y una larga capa de apariencia raída llegaba hasta el suelo. Pero su aspecto cambió aún más cuando, después de una caída la noche del estreno, el día siguiente -un viernes trece- se fracturó el otro tobillo y apareció en escena sentado en una silla de ruedas con ambas piernas escayoladas. Después de esta experiencia y de una nueva versión abreviada para la pequeña pantalla realizada en 1957, "El Rey Lear" seguía siendo su asignatura pendiente.

Como **Campanadas a medianoche**, "El Rey Lear" habría necesitado de un soporte cinematográfico dotado de cierto presupuesto para alcanzar la madurez y la complejidad de la definitiva adaptación que Welles ansiaba. Recordemos que "El rey Lear" fue uno de los proyectos desplazados por el **Macbeth** de 1947, pero no se volvió a presentar una nueva ocasión hasta 1982. Sin haber conseguido el dinero necesario para la realización de un film desde **Filming Othello**, durante los últimos años de su vida Welles volvió una y otra vez sobre viejos proyectos del pasado relacionados con sus éxitos. Pretendió dirigir un film

sobre su montaje de la obra "The Cradle Will Rock", incluyó amplias referencias a la guerra civil española en el guión de **The Big Brass Ring** y, naturalmente volvió a Shakespeare.

Según Henry Jaglom, un realizador cercano a su órbita de colaboradores, "*King Lear* iba a ser rodado en blanco y negro, todo en primeros planos. Era un estudio sobre la vejez. Eliminó todas las escenas donde hubiese ejércitos o grandes cantidades de gente" (17). Oja Kodar debía encarnar a Cordelia y estaba previsto que Mickey Rooney interpretase al bufón mientras él mismo, naturalmente, daría vida al decrepito monarca. El presupuesto estipulado era de cuatro millones de dólares y se debía rodar en Francia, pero las humillantes condiciones de producción impuestas por Jack Lang -Ministro de Cultura francés- estrangularon definitivamente el proyecto para el que ya se había diseñado el vestuario y algunos decorados.

Cuando su chófer le encontró muerto en su casa de Los Angeles, el 10 de octubre de 1985, sobre su mesa de trabajo se hallaban algunos de esos materiales. Si el primer largometraje de Welles como realizador comenzaba con la muerte de su protagonista, para su último proyecto volvió a la obra que ya representaba en su infancia. A un drama que hablaba sobre la soledad de la vejez de un hombre que acaba encontrando consuelo en su hija pequeña. La había escrito William Shakespeare en 1606, pero también era un fiel retrato de la vida de Orson Welles.

NOTAS

1. Véase la entrevista de Orson Welles con Bill Krohn, "*Cahiers du Cinéma*", Hors Série nº 12, París, 1982. Una bobina de la misma fue depositada por Oja Kodar en la Cinémathèque de París.
2. Orson Welles a André Bazin, Charles Bitsch y Jean Domarchi, "*Cahiers du Cinéma*" nº 87, París, septiembre 1958.
3. Roger Hill & Orson Welles, "*Everybody's Shakespeare*", Todd Press, Woodstock (Illinois), 1934.

4. Reproducida por Frank Brady, "*Citizen Welles. A Biography of Orson Welles*", Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1989.

5. Las modificaciones perpetradas por el guión del film sobre el texto de la obra teatral se hallan descritas en mi libro "*Orson Welles. El espectáculo sin límites*", Fabregat, Barcelona, 1985.

6. Frente a los ataques de la crítica, especialmente francesa, Welles argumentaría: "*Nadie parece juzgar la película dentro de sus propias características, como un experimento acabado en 23 días con un presupuesto extremadamente bajo*" (Orson Welles a Francis Koval, "*Sight & Sound*", Londres, invierno 1950). Posteriormente, sin embargo, matizó ese optimismo al afirmar que "*mi propósito al hacer **Macbeth** no fue hacer una gran película y eso es un error porque creo que todo director de cine, aún cuando esté haciendo una tontería, debe tener como propósito hacer una gran película*" (Orson Welles, "The Third Audience", "*Sight & Sound*", Londres, invierno 1954).

7. Reproducido por Barbara Leaming, "*Orson Welles. A Biography*", Viking, Nueva York, 1985 (versión castellana: "*Orson Welles*", Tusquets, Barcelona, 1986).

8. Sobre los entresijos de la puesta en escena de la obra, véase: John Houseman, "*Unfinished Business*", Applause, Nueva York, 1989.

9. Véase Micheál MacLiammóir, "*Put Money in Thy Purse*", Methuen and Co., Londres,

1952. Incluye un diario de rodaje desde el 27 de enero de 1949 al 7 de marzo de 1950 con profusión de anécdotas y detalles.

10. Peter Cowie, "*A Ribbon of Dreams: The Cinema of Orson Welles*", Londres, 1965; versión española: "*El cine de Orson Welles*", Cine Club Era, México, 1969.

11. Richard Marienstras, "*Orson Welles, interprète et continuateur de Shakespeare*", "*Positif*" nº 167, París, marzo 1975.

12. Orson Welles en la introducción de **Filming Othello** (1980).

13. Del primero dijo: "*Es despreciable hasta que llega a ser rey y una vez coronado está perdido, pero a la vez se convierte en un gran hombre.*" Del Moro de Venecia opinaba que "*los celos son detestables, no Oteló. Sólo en la medida en que éste se halla tan obsesionado por los celos que se convierte en su personificación, Oteló es detestable*" (Orson Welles a A. Bazin, Ch. Bitsch y J. Domarchi, op. cit.).

14. Richard France, "*The Theatre of Orson Welles*", Lewisburg Buchell University Press, Nueva Jersey, 1977.

15. Sobre las fuentes teatrales de Welles para la adaptación cinematográfica de **Campanadas a medianoche**, véase la edición del guión original editado por Bridget Gellert Lyons, "*Chimes at Midnight*", Rutgers University Press, New Brunswick, 1988.

16. Orson Welles a Juan Cobos y Miguel Rubio, "*Griffith*" nº 5, Madrid, febrero-marzo 1966.

17. Henry Jaglom a Howard A. Rodman, "The Last Days of Orson Welles", "*American Film*" Vol. XII nº 8, Washington, junio 1987.



Jeanne Moreau y Orson Welles en **Campanadas a medianoche** (*Chimes at Midnight*, 1964)