

ORSON WELLES, CINEASTA DE LA SIMULACIÓN

ORSON WELLES, SIMULATION'S FILMMAKER

Alejandro MORALA GIRÓN

Universitat de València

Resumen. La obra cinematográfica del autor Orson Welles compone una reflexión profunda en torno a la idea de simulación. Desde su ópera prima, *Ciudadano Kane*, hasta su última película de ficción, *Una historia inmortal*, sus once largometrajes revelan la presencia reiterada de diversos objetos simbólicos que así lo evidencian: proyectores y cinematógrafos, máscaras y velos, reflejos y espejos, luces y sombras, o escenarios, que acompañan a la descripción diegética de simulaciones falaces o representaciones indeterminadas. Mediante el análisis formal de diferentes secuencias, pretendemos definir la postura que Welles ejerce en su cine frente a las ideas de verdad y falsedad, así como la naturaleza metadiscursiva de sus operaciones textuales.

Palabras clave: Orson Welles; simulación; verdad; autor.

Abstract. The cinematographic work of the author Orson Welles composes a deep reflection on the idea of simulation. From his debut feature, *Citizen Kane*, to his latest fiction film, *The Immortal Story*, his eleven movies reveal the repeated presence of various symbolic objects that demonstrate this: projectors and cinematographers, masks and veils, reflections and mirrors, lights and shadows, or scenarios, that accompany the diegetic description of fallacious simulations or indeterminate representations. Through the formal analysis of different sequences, we intend to define the position that Welles exercises in his cinema towards the ideas of truth and falsehood, as well as the metadiscursive nature of his textual operations.

Key words: Orson Welles; Simulation; Truth; Author.

1 Introducción y metodología

Acostumbrados a la ingente cantidad de estudios existentes en torno a los cineastas clásicos, puede resultar innecesario o redundante recuperar la figura de un autor tan egregio como Orson Welles. Desde su célebre debut cinematográfico con *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941), su filmografía ha gozado del interés de todo tipo de analistas y críticos fascinados por la heterogeneidad de las opciones estilísticas allí presentes. De esta forma, más allá de la ineludible revisión que toda obra clásica en su condición de clásica exige, cabría argumentar por qué este artículo no es un facsímil de los trabajos que nos preceden.

Un primer punto resaltable son las restricciones del campo de análisis desde las que partimos. Tradicionalmente, los estudios cinematográficos se han centrado en títulos particulares de Welles al margen de su obra restante, especialmente en la comentada *Ciudadano Kane* dada su relevancia histórica (Carringer, 1987; Marzal, 2000; Del Rey, 2002). Sin embargo, también es abundante la bibliografía que considera la filmografía al completo del director en búsqueda de cierta continuidad entre películas, participando de la fórmula que los críticos franceses de la revista *Cahiers du Cinéma* ejercieron en los años cincuenta con su Política de los autores: un universo = un autor (Baecque, 2002). No obstante, estos exámenes panorámicos de la obra de Welles (Bazin, 1973; Cowie, 1969; Zunzunegui, 2011) tienden a conjugar múltiples consideraciones analíticas (fidelidad de las adaptaciones, innovaciones técnicas, calidad interpretativa, dificultades de producción, notas biográficas, etc.), impidiendo un tratamiento exhaustivo de temáticas particulares¹.

En esta línea, en el presente artículo pretendemos abordar la filmografía wellesiana al completo –aquella que comprende sus once películas de ficción, desde *Ciudadano Kane* hasta *Una historia inmortal* (*The Immortal Story* / *Une histoire immortelle*, 1968)–, pero desde una óptica concreta: la idea de simulación. De esta manera, pretendemos restringir nuestro marco de análisis y así aportar una visión, aunque más estrecha, más profunda del universo wellesiano: localizar todos aquellos componentes formalmente reconocibles en su filmografía que permitan, desde nuestras coordenadas interpretativas, una reflexión en torno al acto de simular. De esta manera, dicho filtro temático/interpretativo facilitará una aproximación al cine del director pormenorizada y singular, pudiendo en el mejor de los casos ampliar la tradición de estudios en torno a un autor de por sí inagotable. Por ello mismo, nuestra intención es la de concentrar y desarrollar en estas páginas gran parte de lo dicho al respecto de Welles y la simulación con anterioridad, sin perjuicio de que tales comentarios hayan sido tradicionalmente periféricos.

¹ Pese a todo, existen casos donde sí se ha desarrollado un examen de ideas concretas en la obra de Welles, como el escepticismo (Gorría, 2010) o el poder (Ortolá, 2014). Sin embargo, dichos trabajos difieren del nuestro tanto en el objeto de estudio como en la metodología, especialmente al descuidar el análisis de las operaciones textuales de las películas.

En lo que respecta a la metodología, comenzaremos definiendo la idea de simulación desde las coordenadas del materialismo filosófico de Gustavo Bueno (2018), viendo qué relación guarda con los conceptos de apariencia y verdad. Asentadas estas bases, podremos ya introducirnos plenamente en el análisis del cine de Welles. Para ello, desarrollaremos una lista de objetos simbólicos de la simulación que, tal y como han visto numerosos estudios previos al nuestro (Casetti y Di Chio, 2007; González Requena, 1986a), representan una vinculación estrecha, aunque siempre variable, entre concepto y símbolo. La presencia formal de tales objetos en la cinematografía wellesiana nos permitirá diseñar un límite de pertinencia sobre el que desarrollar comentarios intrínsecos a nuestra lectura particular (Carmona, 2005). Por ello mismo, pese a partir de postulados parcialmente formalistas centrados en las operaciones textuales de las secuencias (Company, 1986), en ningún caso obviaremos la subjetividad de nuestra interpretación consecuente. Finalmente, recapitularemos con todo lo expuesto tratando de mostrar brevemente qué posición adopta Welles respecto de la simulación en su cine, pudiendo precisar una faceta de su obra que, a nuestro juicio, resulta definitoria y fundamental.

2. Idea de simulación

Normalmente, se concibe la idea de simulación como engaño o falsedad. Así, por ejemplo, la Real Academia Española de la lengua define simular como «representar algo, fingiendo o imitando lo que no es» (RAE, 2021). En esta misma línea, autores como Jean Baudrillard en su obra *Cultura y simulacro* (1984) han utilizado el término como sinónimo de fraude: «No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo» (1984: 11).

No obstante, hemos de considerar situaciones donde no hay lugar para el engaño ya que, como bien ha señalado Gustavo Bueno (2018), existen ciertos casos donde las simulaciones/apariencias no podrán considerarse ni falaces ni veraces. Pensemos, por ejemplo, en el caso de los simulacros de incendios o en los espectáculos teatrales donde los espectadores saben que están presenciando simulaciones (representaciones) que desconectan el mundo escénico del mundo real. En este sentido, el Diccionario panhispánico del español jurídico define el simulacro como aquella «acción que se realiza imitando un suceso real para tomar las medidas necesarias de seguridad en caso de que ocurra realmente» (DPEJ, 2020), es decir, sin cariz de fingimiento. En tales casos, pues, nos encontraríamos ante «apariencias indeterminadas» (Bueno, 2018: 31) donde la veracidad o falsedad depende de la ulterior consideración que los espectadores ejerzan sobre las mismas (por ejemplo, habría engaño al tomar el simulacro de incendio por un incendio real o a un cura representado por un clérigo auténtico).

Así, basándonos de nuevo en Bueno, en el presente artículo entenderemos la simulación bajo dos acepciones:

1. Como apariencia falaz o engaño cuando implique la representación de una realidad con producción de ocultamiento.

2. Como apariencia indeterminada cuando implique la representación de una realidad sin producción de ocultamiento.

En este sentido, la producción de ocultamiento deberá determinarse dentro de un marco de referencia que, según los parámetros considerados, definirá la naturaleza de la simulación. Así, por ejemplo, no podemos considerar en abstracto una película en tanto que simulación como verdadera o falsa. Por el contrario, *a priori* hemos de concebirla como apariencia indeterminada que «no puede ser verdadera o falsa, así como una proposición no puede ser azul o verde» (Gombrich, 1998: 59). De esta forma, el cine sería simulación según la segunda acepción planteada: en tanto que representación de una realidad sin producción de ocultamiento (en el caso del cine narrativo-representativo). Lo cual no quita que *a posteriori* la misma obra de arte exija una toma de partido en el intérprete respecto a la verdad o falsedad de ciertas ideas allí articuladas (Bueno, 1993). Solo mediante este proceso dialéctico entre arte y verdad podrá retomarse la idea de un cine como simulación en tanto que engaño.

3. Simbología wellesiana del simulacro

Afirmar que el cine de Orson Welles reflexiona sobre la simulación supone considerar su filmografía como un conjunto de textos cuyos elementos significantes son interpretables como enunciados de dicha idea (Talens, 1986). En esta línea, si entendemos por autor cinematográfico el resultado de «un sistema de relaciones entre varias películas que llevan la misma firma» (Bordwell y Thompson, 1993: 38), y concebimos la firma o estilo como la forma concreta de organizar las técnicas cinematográficas de un film (*ibid.*), Orson Welles solo podrá ser definido como cineasta de la simulación –así como Hitchcock se considera «maestro del suspense» (Truffaut, 2016: 19) o John Ford «cineasta del tiempo» (Urkijo, 1991: 116)– al existir una recurrencia sistemática de técnicas o recursos formales relacionables con tal idea².

Si consideramos los componentes fílmicos (imagen y sonido) como «límites de pertinencia» de cualquier análisis (Carmona, 2005: 247), se nos exigirá cierta evidencia material que refuerce esta posición. Por ello, planteamos la siguiente lista de objetos simbólicos que pueblan la filmografía wellesiana y que, acompañadas de las pertinentes operaciones de sentido, fundamentan nuestra interpretación:

- a. Proyectores y cinematógrafos.
- b. Máscaras y velos.
- c. Espejos y reflejos.
- d. Luces y sombras.
- e. Escenarios.

² Como el lector comprobará, hemos optado por no introducir el estilo cinematográfico de Orson Welles de un modo general dada las limitaciones del artículo. Sin embargo, remitimos a la abundante bibliografía que existe al respecto, véase Bazin (1972), Mereghetti (2008) o Zunzunegui (2011).

Asimismo, cabe apuntar que, pese a formar parte de los argumentos concretos de cada film, dichos elementos acaban desbordando su carácter estrictamente diegético para convertirse en los grandes símbolos que venimos a reivindicar (Company, 2014). El porqué de la elección de tales objetos se argumentará a continuación.

a. Proyectores y cinematógrafos

Siguiendo a Casetti y Di Chio (2007: 202-203), los proyectores y cinematógrafos representan «emblemas de la emisión» cuya presencia específica en un film permite ulteriores reflexiones en torno a la construcción fílmica. Si estos pueden vincularse con la simulación es en su dimensión metalingüística, en tanto que «lo que se intenta mostrar o ver no es tanto el mundo (inevitablemente presente en cuanto contenido de la imagen) como el propio hecho de mostrar y ver» (ibid.: 230). Es decir, su presencia remite al propio hecho de representar/simular cinematográficamente.

En el cine de Welles, posiblemente la imagen más celebrada al respecto sea la de aquella pantalla en blanco frente a la que los reporteros de *Ciudadano Kane* discuten el sentido de “Rosebud” (última palabra del magnate Charles Foster Kane antes de morir, cuyo ignoto significado es el enigma-motor de la película), tras una fallida proyección. El hecho de mostrar la pantalla vaciada señala, además de una «demostración de fuerza» por parte del narrador implícito (Marzal, 2000: 36), un discurso autoconsciente: la película aún está por construir. Así, «sobre la pantalla en blanco debe inscribirse, pues, un *significante* que todavía desconocemos» (Carmona, 2005: 149). De hecho, existe un paralelismo claro entre la situación de los personajes y la de nosotros espectadores: mientras los periodistas necesitan resolver el misterio para completar su reportaje, nosotros lo necesitamos para completar la película. Se disparan, pues, las expectativas intradiegéticas y extradiegéticas (Del Rey, 2002: 94).

Aunque con menor celebridad, otro proyector irrumpe en *El extraño* (*The Stranger*, Orson Welles, 1946) donde se narra la misión de búsqueda y captura de antiguos oficiales nazis ocultos en la apacible ciudad de Harper, EEUU. Precisamente, la anagnórisis experimentada por Mary, la mujer yanqui del nazi Franz Kindler, se producirá mediante la proyección de imágenes de campos de exterminio cuyo marido, sin ella saberlo, había organizado. Estas imágenes pertenecen al auténtico documental *Death Mills* (Billy Wilder, Hanus Burger, 1945) realizado para concienciar al público alemán de los horrores del holocausto a finales de la II Guerra Mundial (Lena, 2017: 137). De esta forma, el público que «acaba apenas de despertar del horror de una guerra brutal» (ibid.), comparte el horror de Mary al contemplar la proyección, obligado a afrontar la cara más oscura del conflicto. Se produce, pues, un paralelismo metadiscursivo donde ficción y realidad parecen convivir: los espectadores reales de *El extraño* equivalen a los vecinos estadounidenses de Harper, mientras que el proyeccionista (Wilson, agente investigador) se erige como cineasta narrador (Ortolá, 2014: 67).

Un último proyector encontraremos en *El proceso* (*The Trial / Le Procès*, Orson Welles, 1962) donde, de forma fascinante, el protagonista Joseph K es sometido a una proyección que parece

fagocitarle, trasunto de su oscuro proceso judicial (Cowie, 1969: 106). Las diapositivas proyectadas corresponden con el relato mostrado al inicio del film –el célebre *Ante la ley* de Frank Kafka– y la respuesta indignada de K ante este hecho (“Eso ya lo he oído. Lo ha oído todo el mundo”, afirma) cobra un cariz metadiscursivo en tanto que, realmente, *todo el mundo* (es decir, nosotros espectadores) lo ha escuchado en el prólogo. Su condición de voluble silueta frente al proyector que controla el abogado Hastler (significativamente interpretado por Welles) multiplica el valor semántico de la secuencia, ya sea argumental, filosófica o metalingüísticamente (Ortolá, 2014: 90). Sin embargo, de espaldas a la pantalla y fragmentado lumínicamente, Joseph parece reivindicar un último atisbo de lucidez, un compromiso con la verdad que ni la Ley ni sus ficciones pueden ensombrecer.

b. Máscaras y velos.

Santos Zunzunegui ha utilizado el calificativo «máscaras del poder» para clasificar algunas de las películas de Welles (concretamente *Mr. Arkadin* (*Mister Arkadin [Confidential Report]*, Orson Welles, 1955), *El proceso* y *Una historia inmortal*) pues en ellas domina una lógica de la mascarada donde no existen más que apariencias (2011: 235). De esta manera, tanto la máscara como el velo suponen símbolos del ocultamiento y ambigüedad, de cierta «mirada opaca» que caracteriza a la escritura moderna (Casetti y Di Chio, 2007: 105) donde la realidad se confunde con el simulacro, y la identidad «es afrontada como un espacio de contornos difusos y no bien delimitados» (Gorría, 2010: 73).

Es tras dichos velos que los personajes tomados de Shakespeare en *Macbeth* (Orson Welles, 1948) y *Otelo* (*The Tragedy of Othello*, Orson Welles, 1952) parecen ocultar sus mórbidos pensamientos. Así, la secuencia de apertura de *Macbeth* se ve traspasada por una densa neblina o «manto de tinieblas» (Zunzunegui, 2011: 186) que emborrona las formas e impide en todo momento ver los rostros de las tres famosas brujas. Este adelanto del estado de obcecación que encarnará el regicida, así como de la red de engañosas profecías donde se hundirá, encuentra correspondencia estrecha en *Otelo*. En esta, Welles presenta la primera noche de bodas entre el Moro y Desdémona a través de un fino velo que, además de cuestionar la posible consumación (Camilotti, 2015), revela dicho matrimonio como un espejismo, presagio fatalista de un proyecto inalcanzable. Esta necesidad de la bruma como refugio, se hace evidente en las palabras que Lady Macbeth dirige a la envolvente niebla: «Ven, noche espesa, y trae el lóbrego humo de los infiernos para que mi hábito cuchillo no vea las heridas que inflige».

No obstante, el mejor ejemplo del uso simbólico del velo lo encontramos en *Una historia inmortal*, obra crepuscular de Welles que debe entenderse metadiscursivamente como una historia sobre la puesta en escena de una historia (Zunzunegui, 2011: 258). En el Macao del siglo XIX, el poderoso Mr. Clay decide hacer realidad una leyenda marinera contratando a dos desconocidos, el joven marino Paul y Mrs. Virginia, para que mantenga relaciones sexuales entre sí. A diferencia de *Otelo*, la consumación tendrá lugar, aunque enunciada constantemente bajo el prisma de la simulación.

De esta forma, un espeso dosel funcionará a modo de frontera limítrofe entre ficción y realidad: la pareja de forzados intérpretes falsearán sus identidades cuando se oculten tras él (fingiendo virilidad o juventud), pero desvelarán trazos reales de su persona cuando este sea corrido (confesando virginidad o desencanto).

En *Mr. Arkadin*, por su parte, se produce una exacerbación de la máscara, tanto metafórica como literalmente. Así lo comprobaremos en su primer tercio durante la carnavalesca fiesta que el enigmático Arkadin auspicia en su palacio español, cuya estética remite a los aguafuertes de Goya y donde los decorados barrocos y deformes señalan el escabroso laberinto donde Guy Van Stratten se perderá (Rosenbaum, 2015: 332). No por menos en su primera aparición el magnate vela su rostro tras una careta que solo la pérfida insistencia de Van Stratten conseguirá descubrir.

c. Espejos y reflejos

El espejo ha sido igualmente considerado como emblema de la emisión por Casetti y Di Chio (2007: 203). Su condición de objeto simbólico ha sido destacada en varias ocasiones por Jesús González Requena (1986b). Para este, el espejo resulta un elemento ambiguo ya que nos habla «sobre el vacío, la perversidad: no la vida, sino su imitación, no tú mismo, sino tu opuesto», es una «imitación perversa» (1986b: 92). Es decir, representa una simulación falaz de lo real, antes que lo real mismo: una huella de distanciamiento.

De esta manera, en el cine de Welles los espejos proporcionan a la imagen una carga semántica que se define en la doble naturaleza de los personajes, en línea con el film *noir*, donde «nada y nadie es lo que parece» (Carmona, 2005: 260). Precisamente porque el espejo «engaña a nuestra percepción con una profundidad ilusoria pero convincente» (González Requena, 1986b: 98) y nos devuelve «una extrañeza esencial, ontológica» (ibid.), su presencia en pantalla resulta fértil a la interpretación, evidenciando el «universo interior donde se van a desarrollar las claves simbólicas del relato» (Company, 1986: 140).

Nuevamente *Ciudadano Kane* presenta una de las imágenes más célebres al respecto: la fragmentación de su ya anciano protagonista caminando entre espejos enfrentados. Tras su última y más dolorosa derrota, el abandono de su esposa Susan, esos «infinitos facsímiles de su soledad» (Cabrera Infante, 1978: 18) metaforizan la escisión interna de Kane consecuencia de su frustración vital (Marzal, 2000: 71). A sabiendas del «fracaso narrativo» final del film, es decir, del fracaso de la investigación periodística sobre “Rosebud” (Company, 2014: 76-77), la imagen comentada es símbolo indiscutible de la película en tanto que «repertorio de muchos fragmentos, por lo demás inútiles, en medio de los cuales el único elemento significativo acaba por perderse» (Casetti y Di Chio, 2007: 129). No por menos Del Rey ha descrito la estructura del film como «un laberinto especular en forma de caja china» (2002: 75).

También reconoceremos significativos reflejos en *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Amberson*, Orson Welles, 1942), donde el rostro del antipático George Minnafer se refleja fantasmal-

mente en el cristal de la ventana desde donde observa como ave rapaz la expulsión del amante prohibido de su madre, Eugene Morgan. Tal reflejo no metaforiza solo su impostura individual, sino la falsedad de toda una clase (la aristócrata) que, movida por las apariencias, ha impedido desde el inicio que el señor Morgan se integre socialmente.

El uso del espejo deformante cobra especial relevancia en las adaptaciones shakesperianas. De esta forma, a modo de burla del usurpador regicida, Macbeth debe observar su aberrante reflejo nada más ser coronado (Cabrera Infante, 1978: 36). Idéntica burla también puede reconocerse en *Sed de mal* (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1958) donde el pretencioso gánster Joe Grandi se acicala frente a un ovoide espejo mientras intenta impresionar a Susan, la esposa de su enemigo. Como explica de nuevo Cabrera (ibid.), Grandi «cree que el espejo ayuda a su acicalamiento afeminado, cuando en realidad auxilia a su último ridículo y al verdadero escarnio». Por su parte, la inestabilidad de Otelo ante la idea de infidelidad de su mujer, inducida por Yago, se materializa a partir de numerosos reflejos donde se enfatiza hiperbólicamente su rostro. En uno de ellos, el primerísimo plano deforme de Otelo, así como el contraplano mórbido de su esposa Desdémona, revelan que el Moro espiritualmente desequilibrado ya solo ve con los ojos de su malvado alférez (Cowie, 1969: 75; Camilotti, 2015: 17).

Tanto en *El proceso* como en *Una historia inmortal* abundan también los espejos, ya sea para mostrar el carácter resbaladizo y engatusador de los personajes (como sucede con la secretaria Leni en *El proceso*), o la doblez que implican ciertas representaciones (como la de Mrs. Virgine en *Una historia inmortal*). Sin embargo, la secuencia más poderosa y fructífera respecto de estos símbolos en el cine de Welles la encontramos en *La dama de Shanghai* (*The Lady from Shanghai*, Orson Welles, 1948). En ese universo *noir* donde nada y nadie es lo que aparenta, la escena final en la *Magic Mirror Maze* poblada de innumerables reflejos cristaliza con brillantez «la incapacidad para distinguir, en un mundo lleno de artimañas y traiciones, lo real de la mera reflexión, la apariencia, lo escenificado» (Pippin, 2012: 27). A partir del triángulo amoroso de los protagonistas (Arthur-Elsa-Michael), la frenética sucesión de reflejos exprime todas las combinaciones imaginables, constituyendo un mosaico de planos expresionistas donde «ningún centro es posible» (González Requena, 1986a: 42). Debido a la complejidad formal de la secuencia, no es raro reconocer en ella el esplendor del talento visual de Welles (Zunzunegui, 2011: 151).

d. Luces y sombras

Hablar de luz y sombra como símbolos puede resultar extraño en tanto que toda película hará necesariamente uso de alguna iluminación concreta. Ahora bien, en el caso de Welles dicha iluminación ejerce una función semántica de primer orden, condicionando el valor final de la puesta en escena. Basándonos en análisis como el de López Calzada (2016) o Cowie (1969), emplearemos la clásica, aunque no menos eficaz, metáfora lumínica: luz = verdad / oscuridad = falsedad, a sabiendas de que, como apunta Gorría, nos encontramos con «una dialéctica en la que no es posible señalar fronteras a priori» (2010: 65). Sea como fuere, teniendo en cuenta que «luz y sombra bañan, oscurecen,

difuminan y señalan a los personajes, que son así ensalzados, ocultados, cuestionados y matizados» (López Calzada, 2016: 28), asociaremos a la mentira o impostura el color negro, mientras que a la verdad o desvelamiento el color blanco.

A este respecto, la composición escénica más recurrente en el cine welllesiano implica un desplazamiento del personaje en cuestión desde la luz a la oscuridad al tiempo que ejerce alguna actitud reprobable. De esta forma, cuando Charles Foster Kane se dispone a firmar su presuntuosa declaración de principios ante sus socios Leland y Bernstein, el autor implícito se preocupa por sumergirle en una profunda negrura, poniendo en cuestión el futuro cumplimiento de sus promesas (Marzal, 2000: 48). Igualmente, cuando en *El extraño* Mary se deja seducir por las mentiras de su marido Kindler en el interior de una iglesia, su rostro se oscurece perdiendo toda la claridad previa. Trasunto del engaño en el que viven, ambos se revelan como dos siluetas o máscaras opacas, al igual que ocurrirá con Elsa Bannister y Michael O'Hara en el acuario de *La dama de Shanghai* (donde es Elsa quien finge ante su acompañante, ensombrecida en el culmen de su fraude). Asimismo, la fluctuante actitud de Mrs. Virgine a ojos de Levinsky en *Una historia inmortal*, dubitativa entre si interpretar o no su papel, se reforzará con un alambicado juego de movimientos: desde la claridad lejana al fondo de su habitación, donde persiste en no interpretar, hasta la oscuridad total de la puerta, donde acabará aceptando la oferta. De esta forma, su rostro ensombrecido/enmascarado evidencia la fusión de la mujer con su ficticio personaje.

Por otro lado, abundan también las oposiciones lumínicas en el seno de uno o varios protagonistas. Así, en *El cuarto mandamiento* el tío Jack promete mejoras desde la oscuridad de una calesa a su moribunda hermana Isabel quien, flagrantemente iluminada, desmiente la consolación. Por su parte, momentos antes de cometer el regicidio, Macbeth se muestra en marcado contraste con la nitidez de su compañero Banquo, dechado de honestidad y fidelidad. De igual manera, en *Otelo* el Moro pasa de la clave alta al claroscuro conforme avanza el film, en oposición a la claridad angelical de Desdémona (López Calzada, 2016: 26). Esta discordancia se acentuará durante la secuencia final del asesinato conyugal, donde vemos a Otelo como un monstruo de media cara, una «grotesca silueta», al acecho de su víctima: una nítida y luminosa Desdémona (Cowie, 1969: 76). La puesta en escena materializa lúcidamente las palabras de Shakespeare: «*Put out the light, then put out the light*»³. Todo ello, como ha señalado Zunzunegui, permite visualizar, en términos físicos, los «movimientos morales» que desarrollan internamente los personajes (2011: 188).

e. Escenarios

Volviendo a Casetti y Di Chio (2007: 203-204), el escenario podría clasificarse como «figura de la emisión», en tanto que remite a roles profesionales de función narradora (personajes del espectáculo, particularmente), y como «figura de la recepción», al remitir a «observadores» (narratarios) que

³ «Apaguemos la luz y luego apaguemos su resplandor», dice el Moro en el acto V, escena II de Shakespeare, W., *Otelo*, según la traducción de Enrique Chueca (1982: 88).

contemplan, indagan, descubren o revisitan el espectáculo. Como vemos, en los escenarios se establece necesariamente una relación actores-público –si utilizamos el símil teatral– donde unos personajes simularán frente a unos espectadores concretos. Para Ortolá (2014: 116), es precisamente la presencia de un tercero que contempla la simulación (en cierta manera, siendo ajeno a ella) la que, finalmente, acusa de veraces o falsos a los personajes wellesianos. Para ello, nos hemos inspirado en el análisis que Company y Sánchez-Biosca (1985) realizan respecto a una secuencia del film *Vértigo* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958). Sin entrar en detalles, los autores señalan cómo a partir del uso de un entarimado donde está subido el personaje falaz de Gavin Elster –«ubicado como en un escenario teatral»– Hitchcock nos ofrece el discurso de dicha figura como «explícitamente teatralizado, ficticio, fraudulento» (1985: 50-51).

En esta línea, no será difícil encontrar la presencia explícita de espectáculos teatrales, como ocurre con la fallida actuación de Susan en la Ópera de Chicago de *Ciudadano Kane* (irónicamente sancionada por un travelling ascendente que muestra la reacción disconforme de dos tramoyistas que, dada la nefasta calidad de la mujer, se tapan la nariz con sarcasmo) o el estafalario teatro chino de *La dama de Shanghai* visto por un desorientado Michael, trasunto de nuestra situación como espectadores frente al enrevesado y cuasi incomprensible film (Pippin, 2012). De nuevo en *La dama de Shanghai*, así como en *El proceso*, encontramos significativos escenarios judiciales. En ambos casos, ciertos protagonistas se revelan como partícipes de una representación donde la reiteración de planos de mirada del público, reaccionando infantilmente al modo circense, subraya el concepto de escenificación (Ortolá, 2014: 93-94).

Sin embargo, por *escenario* entendemos también toda aquella plataforma o superficie que establezca una relación *actores-público* (ya sea una mesa, cama o arrecife) en el seno de la simulación. De esta forma, el reconocimiento de tal símbolo se vuelve mucho más sutil, aunque no menos frecuente. Lo encontramos en *El extraño* cuando el nazi Meineke finge su identidad en un control de aduanas a ojos del agente Wilson, que observa desde lo alto de una plataforma; cuando Macbeth reconstruye falazmente el regicidio ante sus semejantes mientras desciende de una escalera; cuando en *Otelo* Yago empuja a su compinche Rodrigo a pelearse con Casio bajo un enorme *oculus* a modo de palco, con todo el pueblo expectante; cuando Arkadin finge la contratación de Van Stratten sobre un mirador a ojos de Raina, inocente hija del magnate; cuando el capitán Quinlan de *Sed de mal* es traicionado por su compañero Menzies en lo alto de un puente, confesando sus delitos ante el agente Vargas, oculto bajo la estructura; o cuando el marino Paul es contratado por el Mr. Clay de *Una historia inmortal* en el cuadrículado comedor de su mansión.

No obstante, cabría cerrar este punto refiriéndonos a la célebre secuencia de «teatro-dentro-del-teatro» (Zunzunegui, 2011: 215) de *Campanadas a medianoche* (*Chimes at Midnight*, Orson Welles, 1965). En ella, el príncipe Hal y su orondo amigo Falstaff, triunfantes por el éxito de un robo, deciden improvisar una comedia para los presentes en el burdel *Boar's Head*. Dado que al día siguiente Hal debe reunirse con su padre el rey Enrique IV, Falstaff le propone recrear el encuentro jocosamente. Alternándose los respectivos papeles y utilizando una mesa como podio, ambos recrean jovialmente

la escena. Sin embargo, más allá de la mera pantomima, esta simulación del encuentro real entre padre e hijo, es decir, entre Enrique IV y el príncipe Hal, esconde mucho más de lo que parece. Como es visible durante la representación, el joven príncipe –en el papel de monarca– adopta una postura violenta e implacable frente al irresponsable Falstaff al cual llega –en el seno de la simulación– a desterrar del reino. El uso de un abrupto picado para mostrar a Hal, en oposición al picado disminuyente del otro, anticipan el desequilibrio existente entre ambos.

Finalmente, ante el fallecimiento de Enrique IV, el príncipe será nombrado rey de Inglaterra. Subido sobre el pedestal, toda la corte se arrodillará ante él, remarcando su poder y la nueva relación monarca-subordinados. Así es como le contemplará Falstaff cuando, entusiasmado ante la noticia de su coronamiento, le visite en palacio entre la multitud. La equivalencia con la representación del burdel es clara, salvo que ya no hay lugar para el teatro: la condena entonces simulada se vuelve cruda realidad. De esta forma, lo que en su día parecía una inocente y divertida representación deviene en tragedia: «la lección de humanismo que Falstaff ha pretendido transmitir a Hal es aplastada por la razón de Estado» (Mereghetti, 2008: 82). Los momentos compartidos, las promesas efectuadas, así como el cariño dispensado se desvanecen frente al nuevo escenario. Ya no hay Hal y Falstaff, solo un monarca y un subordinado.

4. Welles frente al engaño

Como hemos visto, la insistencia en el cine de Welles por situar los cinco grupos de objetos simbólicos mediante las operaciones textuales desarrolladas, corrobora nuestra hipótesis de partida: la idea de simulación supone una temática definitoria del universo del autor. Sin embargo, este artículo quedaría incompleto si no esbozamos una determinación de la postura que ejerce Welles frente a dicha idea en sus películas, del mismo modo que resultaría inconcluso decir que el cine de Ingmar Bergman reflexiona sobre la angustia existencial, sin apuntar que en su universo se niega la vida eterna o salvación final (Company, 2018). Si bien hemos visto que existe en la obra wellesiana una presencia considerable de simulaciones indeterminadas (véase el proyector de *Ciudadano Kane* o la comedia improvisada en *Campanadas a medianoche*), resulta más abundante su tratamiento de la simulación falaz, presentándonos personajes impostores de toda laya. Por ello mismo, cabe concluir precisando la posición que adopta Welles frente al engaño.

Tradicionalmente numerosos estudios han señalado cómo en la obra de Welles es difícil delinear las fronteras entre verdad e ilusión. Así, Mereghetti afirma que en su cine se produce una confusión irremediable de la lógica y una pretensión de inocular en el espectador la «imposibilidad de alcanzar una verdad, esa falta de certezas que llegará a ser la verdadera clave de bóveda de toda su carrera» (2008: 28). En idéntica línea piensa Gorría al aseverar que «el cine de Welles vuelve a retomar la antigua forma de argumentación del escepticismo antiguo» (2010: 72). Ello parece reforzarse en el duodécimo film-ensayo del director, *Fraude (F for Fake / Question Mark)*, Orson Welles, 1973), una

auténtica reflexión sobre la falsificación en el arte que busca «situar de manera precisa el lugar central de la creatividad fílmica» (Zunzunegui, 2011: 90)⁴.

Igualmente, tal ambigüedad también se ha señalado en el plano moral: el bien y el mal parecen emborronarse en sus personajes, huyendo de todo posicionamiento maniqueo. Así, por ejemplo, Bazin (1973: 111) ha visto en los fastuosos villanos de Welles cierta «inocencia en el pecado» que confunde nuestro juicio espectral. Ello ha sido igualmente suscrito por Mereghetti (2008: 76) a raíz de la ambigüedad moral instalada en el corazón de *Sed de mal*, y también por Cowie quien se pregunta: «¿acaso lo importante en la concepción del mundo de Welles no es que la bondad puede ser percibida a través del mal?» (1969: 91). Una evidente escala de grises recorre el universo del autor, prefiriendo recurrir al claroscuro antes que a una tajante división entre blancos y negros⁵. De hecho, durante nuestro análisis de la semántica lumínica hemos subrayado la oscilación de ciertos personajes (véase *Macbeth* u *Otelo*) dada la indecisión o complejidad emocional de estos.

Sin embargo, esta fascinación de Welles por grandes farsantes como Charles Foster Kane o Gregory Arkadin «que colman la pantalla con su grandeza» (Mereghetti, 2008: 24) no ha de confundirse con una postura indefinida del autor respecto de la maldad. De hecho, pese a la evidente renuncia del director por establecer posturas maniqueas, es reconocible en todas sus películas cierta justicia poética: la sanción de las actitudes viles se cumple infaliblemente (Ortolá, 2014: 74). De esta forma, Charles Foster Kane es condenado a la soledad y el fracaso en su mansión de Xanadú (*Ciudadano Kane*); los Amberson acaban sumidos en la pobreza y la desestructuración familiar (*El cuarto mandamiento*); Franz Kindler es atravesado por el pétreo arcángel de Harper (*El extraño*); Elsa Bannister muere arrastrándose entre cristales fragmentados (*La dama de Shanghai*); *Macbeth* es destronado por la espada de Lord MacDuff (*Macbeth*); *Otelo* se apuñala arrepentido y Yago es aprisionado a la vista del reino (*Otelo*); Arkadin se suicida desde lo alto de su avión (*Mr. Arkadin*); el agente Quinlan recibe un disparo letal de su compañero Menzies (*Sed de mal*); Falstaff es cruelmente exiliado (*Campanadas a medianoche*); y Mr. Clay muere al alba por desengaño (*Una historia inmortal*). Incluso el caso menos claro de todos, Joseph K en *El proceso*, demuestra una resistencia y rebeldía frente a la manipulación del abogado Hastler que acaba por evidenciar la renuncia honrosa frente a la falacia legal («¡Qué lamentable necesidad! ¡Elegir la mentira!», exclamará).

Para Cowie (1969: 12), en el cine de Welles se forja un implacable código de justicia: el que a hierro mata a hierro muere. Quizá es en esta condena evidente del farsante donde podamos extraer esa verdad que tanto Mereghetti como Gorría parecen obviar. Asimismo, a diferencia del cine posmoderno, donde los personajes «son amoraes frente a las vicisitudes de la vida y el director no los juzga por sus actuaciones ni los premia o castiga al final del film» (Gutiérrez Correa, 2014: 13), el cine de Welles es capaz de tomar partido desde su natural escala de grises. Si el desarrollo de sus historias

⁴ Dado que hemos optado por centrarnos en el cine de ficción de Welles, obviaremos el comentario que *Fraude* merecería, a pesar del interés que suscita respecto de la simulación como idea.

⁵ Del mismo modo, Gorría ha señalado que una “sinfonía anti-heroica articula toda la obra de Welles” (2010: 73). Ni los buenos son tan buenos, ni los malos son tan malos. De hecho, en *Ciudadano Kane*, por ejemplo, llegamos a sentir mayor simpatía por Kane que por el frío y antipático Leland, cuya rigidez moral produce nuestro rechazo (Del Rey, 2002: 129).

revela una tensión latente entre cultura y simulacro (Gorría, 2010: 69), el desenlace de las mismas demuestra una apuesta clara por lo real, un retrato del «desamparo del villano» (Cowie, 1969: 61) que huye de todo escepticismo. Su manierismo, que tiende a descubrir su obra como «espacio de la ficción, como juego de espejismos donde ningún acto puede encontrar su densidad» (González Requena, 1996: 113), se acompaña a su vez de una concepción decidida de lo justo y verdadero, una fuerte densidad simbólica. Dicha riqueza convierte a Welles en un cineasta incatalogable o, como afirma Riambau (2015), en uno de los mayores enigmas estéticos del S. XX.

Bibliografía citada

- BAECQUE, A., *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*. Barcelona, Paidós, 2003.
- BAUDRILLARD, J., *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1984.
- BAZIN, A., *Orson Welles*, Valencia, Fernando Torres, 1973.
- BUENO, G., «¿Qué significa cine religioso?», *El Basilisco* (15), 1993, pp. 15-28.
- BUENO, G., *Televisión: apariencia y verdad*, Barcelona, Gedisa, 2018.
- BORDWELL, D., THOMPSON, K., *El arte cinematográfico. Una introducción*, Barcelona, Paidós, 1993.
- CABRERA INFANTE, G., *Arcadía todas las noches*, Barcelona, Seix Barral, 1978.
- CAMILOTTI, C.P., «Shakespeare Othello beyond the boundaries of the page: an analysis of two filmic productions», *Anuário de Literatura* (20), 2, 2015, pp. 11-24. DOI: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7917.2015v20n2p11>
- CARMONA, R., *Cómo se comenta un texto filmico*, Madrid, Cátedra, 1991.
- CARRINGER, R.L., *Cómo se hizo Ciudadano Kane*, Barcelona, Ultramar, 1987.
- CASSETTI, F., DI CHIO, F., *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 2007.
- COMPANY, J.M., SÁNCHEZ-BIOSCA, V., «La imposible mirada», *Contracampo* (38), 1985, pp. 46-54.
- COMPANY, J.M., *La realidad como sospecha*, Madrid, Instituto de Cine y Radio-Televisión, Hiperión, 1986.
- COMPANY, J.M., *Hollywood: el espejo pintado (1911-2001)*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2014.
- COMPANY, J.M., *Máscaras de la carne. Aproximaciones al cine de Ingmar Bergman (1918-2018)*, Valencia, Shangrila, 2018.
- COWIE, P., *El cine de Orson Welles*, México DF, Era, 1969.
- DEL REY, A., *Ciudadano Kane = Citizen Kane: Orson Welles*, Barcelona, Paidós, 2002.
- DICCIONARIO PANHISPÁNICO DEL ESPAÑOL JURÍDICO, *Simulacro*, 2020. Disponible en: <https://dpej.rae.es/lema/simulacro> (Consulta: 25/02/21)
- GOMBRICH, E.H., *Arte e ilusión*, Madrid, Debate, 1998.

- GONZÁLEZ REQUENA, J., *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*, Valencia/Minneapolis, Instituto de Cine y Radio-Televisión, 1986.
- GONZÁLEZ REQUENA, J., «En los límites del cine clásico: la escritura manierista de Douglas Sirk», *Eutopías* (1), 1986, pp. 87-105.
- GONZÁLEZ REQUENA, J., «Clásico, manierista, postclásico», *Área 5. Revista de Comunicación Audiovisual y Publicitaria* (5), 1996, pp. 81-120.
- GORRÍA, A., «Escepticismo y lógicas de la representación: El temblor expresionista y el fraude de Welles», *Sesión no numerada: revista de letras y ficción audiovisual* (1), pp. 61-75
- GUTIÉRREZ CORREA, M.L., «El cine de autor del cine moderno al cine posmoderno», *Razón y Palabra* (87), 2014, pp. 1-23.
- LENA, A., «Orson Welles, John Huston y El extraño: la otra cara del holocausto», *Estudios Humanísticos. Filología* (39), 2017, p. 135-148.
- LÓPEZ CALZADA, M., «Semántica de la luz en la filmografía en blanco y negro de Orson Welles», *FILMHISTORIA Online* (26), 1, 2016, pp. 7-29.
- MARZAL, J., *Ciudadano Kane: Orson Welles (1941)*, Valencia, Nau Llibres, 2000.
- MEREGHETTI, P., *Orson Welles*, Madrid, El País, 2008.
- ORTOLÁ, A., *Orson Welles. El poder y la ley*, Valencia, Tirant Lo Blanch, 2014.
- PIPPIN, R., «Agencia y destino en La dama de Shanghai de Orson Welles», *La Torre del Virrey: revista de estudios culturales* (12), 2012, pp. 17-28.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Simular*, 23.ª ed., [versión 23.4 en línea], 2020. Disponible en: <https://dle.rae.es/simular> (Consulta: 25/02/21)
- RIAMBAU, E., «Orson Welles més enllà del cinema», *La revista del foment* (2144), 2015, pp. 30-34.
- ROSENBAUM, J., *Ciudadano Welles*, Madrid, Capitán Swing, 2015.
- SHAKESPEARE, W., *Otelo*, Bilbao, IBC, 1982. Trad. De Enrique Chueca.
- TALENS, J., *El ojo tachado*, Madrid, Cátedra, 1986.
- TRUFFAUT, F., *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza, 2016.
- URKIJO, F.J., *John Ford*, Madrid, Cátedra, 1991.
- ZUNZUNEGUI, S., *Orson Welles*, Madrid, Cátedra, 2011.

Filmografía

- WELLES, O. (1941). *Ciudadano Kane (Citizen Kane)*. EEUU: A Mercury Production by Orson Welles, R.K.O. Radio Pictures.
- WELLES, O. (1942). *El cuarto mandamiento (The Magnificent Amberson)*. EEUU: A Mercury Production by Orson Welles, R.K.O. Radio Pictures.
- WELLES, O. (1946). *El extraño (The Stranger)*. EEUU: Haig Corporation International Pictures.
- WELLES, O. (1948). *La dama de Shanghai (The Lady from Shanghai)*. EEUU: Columbia Pictures.
- WELLES, O. (1948). *Macbeth*. EEUU: A Mercury Production/Literary Classics Productions/Republic Pictures.

- WELLES, O. (1952). *Otelo (The Tragedy of Othello)*. Marruecos: A Mercury Production by Orson Welles.
- WELLES, O. (1955). *Mr. Arkadin (Mister Arkadin [Confidential Report])*. Francia/España/Suiza: Filmorganization/Cervantes Film, Sevilla Film Studios/A Mercury Production by Orson Welles.
- WELLES, O. (1958). *Sed de mal (Touch of Evil)*. EEUU: Universal Pictures.
- WELLES, O. (1962). *El proceso (The Trial / Le Procès)*. Alemania/Francia/Italia: A Mercury Production by Orson Welles/Paris Europa Productions/Hisa-Films/Fi-C-It.
- WELLES, O. (1965). *Campanadas a medianoche (Chimes at Midnight)*. España/Suiza: Internacional Films Español/Alpine Film Productions.
- WELLES, O. (1968). *Una historia inmortal (The Immortal Story / Une histoire immortelle)*. Francia: ORTF/Albina Films.
- WELLES, O. (1973). *Fraude (F for Fake / Question Mark)*. Francia/Irán/Alemania: Le Films de l'Astrophore/SACI/Janus Film.