
Welles en el laberinto

Hilario J. Rodríguez

Empecé en el teatro a los quince años, en el Abbey Theatre de Dublín. Estaba sin blanca y me presenté a los directores de la compañía como un famoso actor de Broadway. Les dije que no me importaría interpretar para ellos algún papel protagonista. Jamás habría tenido valor para hacer eso si de verdad hubiera querido ser actor, pero era una cuestión de supervivencia. Así fue como empecé en la cumbre para, poco a poco, ir abriéndome camino hacia abajo.

ORSON WELLES

Mientras nos adentramos en los entresijos de la obra de Orson Welles, corremos el riesgo de convertirnos en uno de sus personajes, en busca de un centro que no existe. A su lado es muy fácil sentirse como una marioneta, especialmente cuando ya creemos saberlo todo sobre él. Nadie puede rivalizar con la capacidad de control de un creador, que no sólo sabe cómo hacernos creer lo que no es cierto con sus trucos de magia sino que también sabe cómo empujarnos a especular sin rumbo y de manera infinita en torno al sentido real de sus creaciones, a la manera de James Joyce con *Ulysses* y *Finnegan's Wake*, escritas para «mantener ocupados a los críticos los próximos cien años». En el caso de Welles,

incluso la forma de la mayoría de sus películas es difícil de precisar porque o bien las conocemos de manera parcial o bien no las conocemos en absoluto, por mucho que hayamos oído hablar sobre ellas en innumerables ocasiones. Son rompecabezas incompletos cuyas piezas mezclan lo real y lo imaginario, convirtiendo a sus espectadores más insistentes en soñadores. Sólo están a salvo de ese sueño eterno quienes aman a Welles por la cómoda contundencia de sus películas más populares y accesibles, esas que han ocupado en algún momento uno de los puestos de cabeza entre las mejores de la historia del cine o entre las mejores adaptaciones de William Shakespeare o entre los mejores thrillers. Hablo, por supuesto, de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941), *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*, 1942), *La dama de Shanghai* (*The Lady from Shanghai*, 1947), *Otelo* (*Othello*, 1952), *Mister Arkadín* (*Mr. Arkadín/Confidential Report*, 1955), *Sed de mal* (*Touch of Evil*, 1957), *El proceso* (*The Trial*, 1962) y *Campanadas a medianoche* (*Chineses at Midnight*, 1965). También hablo de películas cuya autoría real ha sido discutida por afamados críticos (se me ocurre Pauline Kael en el caso de *Ciudadano Kane*) o cuya forma no se corresponde con la proyectada inicialmente por su director, detalles en apariencia banales entre quienes sólo desean amar películas y a quienes las complicaciones de su sentido y trascendencia les traen sin cuidado.

Para los demás, la comodidad no existe porque no existen las obras maestras o porque el término obra maestra, que se aplica en demasiadas ocasiones para delimitar la intensidad de nuestras pasiones, no basta. Si *Casablanca* (*Casablanca*, 1942, Michael Curtiz) es una obra maestra, ¿qué es *Ciudadano Kane*? Como sólo se trata de una pregunta retórica, no es preciso darle ninguna respuesta. Welles, desde luego, no habría perdido el tiempo en esas bagatelas. Él fue un gran aficionado a la magia y como tal nunca tuvo muchas dificultades para dar forma a una obra maestra incluso en las circunstancias más desventajosas. Y seguramente hacer películas a

la altura de las de John Ford, King Vidor o Alfred Hitchcock le parecía demasiado fácil, acaso hasta prosaico. De otro modo sería difícil de explicar que se complicara tantísimo la vida y dejase muchos proyectos sin rematar, abandonándolos en las caprichosas manos de otros, mientras él se iba en busca de nuevos horizontes.

El rodaje de *It's All True* (1942) en Brasil, por ejemplo, coincidió con las amputaciones de *El cuarto mandamiento*, del que dejaron tan sólo un 60 por ciento de su metraje original. Fue así como nos quedamos con una película inacabada pese al esforzado trabajo de Bill Krohn y Myron Meisel en *It's All True: Based on an Unfinished Film by Orson Welles* (1993), y con las ruinas cinematográficas más bellas de la historia del cine en *El cuarto mandamiento*. Por supuesto, lo que ocurre en el hiato entre ambas, entre el abandono de una ficción irrepetible en la mesa de montaje (cuando él ya le había dado una forma definitiva) y el comienzo de un documental dividido en tres partes cuyo ensamblaje jamás conoceremos, es una rebelión contra los géneros narrativos y su capacidad para dirigir los pasos aun de los mejores cineastas, como si todavía siguiesen anclados en los usos del narrador omnisciente en la novela decimonónica y desconociesen las posibilidades abiertas por el modernismo con el uso del *stream of consciousness*, una variante del monólogo interior en la que aflora el inconsciente, permitiendo así la incorporación de los sueños, las derivas sin sentido inmediato y las asociaciones más peregrinas.

A comienzos del siglo XX se había producido un cambio trascendental en nuestra perspectiva sobre la realidad o la verdad, que a Welles no le pasó desapercibido. Se fue de lo interior subjetivo y lo exterior objetivo (*Ciudadano Kane*, *Sed de mal*, *Campanadas a medianoche*) a lo interior objetivo y lo exterior subjetivo (*La dama de Shanghai*, *Otelo*, *Múster Arkadín*, *El proceso*). Antes la elección consistía en dejarse guiar por las palabras, con ciertas posibilidades escénicas que siempre tienen límites definidos; más tarde esa elección

cambió y permitió a los artistas guiar incluso las palabras (cuyo significado había sido puesto en cuestión en obras como *Carta a Lord Chandos*, de Hugo von Hofmannsthal), abriendo un territorio ilimitado más allá de los géneros, la puesta en escena (tal y como se entendía hasta finales de la década de los treinta), las narraciones y la moral.

Uno de los mayores problemas ante la obra de Welles es saber dónde colocarla, antes o después del modernismo, porque casi todas sus películas presentan anomalías dignas de consideración, negándose a que las encasille ningún tipo de análisis formalista conforme con establecer invariantes de género para clasificarlas. Bastaría con reparar en *Fraude (F for Fake, 1973)* si se busca un ejemplo contundente. Se trata de un documental de premisas tan pervertidas que sólo cabe colocarlo en el terreno de los ensayos fílmicos, de igual manera que *Don Quijote (1955-1985)* no es una adaptación al uso del clásico de Miguel de Cervantes y tampoco un documental que admita la torpe y apresurada manipulación que llevó a cabo Jesús Franco para conseguir estrenarlo en 1992. Conformarse siempre equivale a quedarse corto. Si vemos, sin ir más lejos, *El cuarto mandamiento* como una simple adaptación de una novela de Booth Tarkington, olvidamos que la voz de Welles conduce los hechos, los comprime o los expande dependiendo de su valor dramático; los interrumpe para hacer consideraciones sociológicas cuando no psicológicas; calla para preservar el carácter mágico de algunas imágenes, y en general controla la función y a sus espectadores, negándose a entregarle al cine los créditos finales de la película, que él mismo recita como si se tratara de un dios omnipotente, sentado en un trono desde donde puede rememorar, ver, anticipar y modificarlo todo.

Este tipo de enfoque sobre el creador como ser por encima de la creación en el mundo del cine, todavía en estado embrionario al comienzo de su carrera, se fue haciendo más palpable en *The*

Fountain of Youth (1956), el episodio piloto de una serie que luego no llegó a rodarse. La historia es lo de menos, quedémonos simplemente con el cínico humor de Welles cuando, tras presentar a tres personajes vanidosos y egocéntricos por motivos diferentes, interrumpe a sus criaturas, congela sus expresiones y movimientos, recita él mismo sus diálogos a la manera de un ventrílocuo, o transforma las imágenes en una sucesión de fotos-fijas, dejando clara su propia vanidad, su egocentrismo y, por encima de lo anterior, las enormes posibilidades del medio cinematográfico si uno es consciente de su verdadero papel al dirigir una película. Sus imágenes lo parodian todo: las pausas destinadas a anuncios comerciales que no llegan a verse, los *sponsors* cuyo nombre no acabamos de saber, el interés del relato, el respeto hacia una serie televisiva centrada en adaptaciones literarias... Nada queda fuera del centrifugado que hace Welles para marcar los obstáculos de la creatividad en el universo televisivo (que no es otra cosa que una derivación del universo cinematográfico), convirtiéndolos en parte de un discurso a poca distancia del absurdo pero que contiene la contagiosa energía de *Alicia en el País de las Maravillas*, donde el sinsentido combina los aspectos más inquietantes de nuestra psique cuando no ejercemos control sobre ella pero también un aire de lamento, de despedida o de rendición ante nuestra incapacidad para seguir soñando. La sensación que deja la película es la del prometedor genio cinematográfico convertido en un asalariado de la televisión, la del actor shakespeariano transformado en bufón, la del drama transformado en una parodia, la del arte todavía deudor del espectáculo de masas, y –por encima de las anteriores– la de la imagen rendida ante las ineludibles huestes de la publicidad.

Algo muy parecido, aunque de forma más hilarante y cínica con respecto al mundo del cine y sus estrellas, puede verse en *Portrait of Gina* (1958). Si supuestamente *La dama de Shanghai* era, entre otras cosas, un ejercicio de demolición de un mito: Rita Hayworth,

Portrait of Gina amplifica su radio de acción destruyendo primero su propio discurso, al que somete a continuas derivas quizás para eludir el lado mordaz de sus comentarios sobre el cine, y luego todo lo demás. Utiliza un tono tan jocoso en las conversaciones, en las observaciones y en las meditaciones que resulta difícil, si no imposible, tomarse en serio algo de lo que dice Welles. ¿Considera a Vittorio De Sica un genio tal cual lo describe mientras la cámara lo encuadra? ¿O en realidad sólo lo considera un italiano más que frivoliza sobre su éxito y sobre las envidias que genera en un país como Italia? ¿Es Rossano Brazzi un buen actor o un simple donjuán? ¿Y qué decir de Gina Lollobrigida, a quien apenas se le conceden delante de la cámara seis de los casi treinta minutos que dura y sólo para hacerle preguntas que desvelan sus malas relaciones con el fisco y sus escándalos por no pagar impuestos? De nuevo, los cortes para ir a una publicidad inexistente, con un fragmento musical tomado de *El tercer hombre* (*The Third Man*, 1950, Carol Reed), y la falsedad de la puesta en escena de conversaciones que nunca llegaron a tener lugar, filmadas con planos en Italia y contraplanos en Estados Unidos, destruyen la objetividad de la forma y acentúan la subjetividad del contenido. O bien lo que hacen es colocar a Welles en el centro mismo de su discurso, en un juego de espejos no tan distinto al propuesto por Velázquez en *Las Meninas*, con múltiples perspectivas y también con múltiples significados. La estructura formal no cesa de transformarse, hasta llegar a sufrir una metamorfosis de tal envergadura que o bien aceptamos que ya no existe o bien aceptamos que en adelante ya sólo podemos acogernos a un nuevo tipo de forma. Y si la forma equivale a la verdad, entonces tendremos que reconocer que no nos hallamos ante una verdad cualquiera sino ante la verdad del creador, que al final es la única realmente importante cuando nos referimos al arte. El creador, al fin y al cabo, no da forma al mundo pero sí lo amplifica, en un ejercicio bastante parecido al de los descubridores.

A Welles no le interesaba ni el mundo tal como se concebía, ni las dicotomías establecidas para interpretarlo. Vivía más allá del bien y del mal. Le encantaba confundir fronteras, lenguas, culturas, versiones y personajes, aboliendo las líneas que nos dividen para colocarnos a cada cual a un lado. Al País Vasco, con su supuesta insularidad paradisíaca, de espaldas a España, Francia y, por extensión, Europa y el mundo moderno, lo somete a un feroz cuestionamiento en *The Land of the Basques* (1955). Para él, no había nada más aberrante que los nacionalismos irracionales. El mundo era una entidad indivisible, un enorme decorado cinematográfico donde ni siquiera existían fronteras entre la realidad y la ficción, que jamás vio como opuestos que se invalidan sino como elementos que deben retroalimentarse.

Welles no estaba interesado en las nacionalidades, tampoco en los nacionalismos. Y el cine le permitió llegar a la conclusión de que cuando uno no puede hacer cine en Estados Unidos, puede hacerlo en Europa o en África o en Asia. No importa dónde, con qué dinero, mientras sea posible llevar a cabo proyectos, continuar realizando, experimentando. Por eso llegó un momento en que incluso el cine, tal y como se entendía desde la perspectiva de la industria, dejó de interesarle y buscó cobijo en la independencia. Fue entonces cuando comenzó a explorar «la verdad del cine», su cartografía, la verdad que dibujan los ilusionistas para desvelar las imposturas de lo real y para reutilizarlas, dando así forma a las verdades de la ficción. Aunque parece un juego de palabras, no lo es porque hay una diferencia importante entre la verdad y la verdad de la ficción, y es que la primera requiere un juicio taxativo mientras que la segunda puede prescindir de él. Welles, de algún modo, trasladó la dicotomía verdad-ficción de un terreno metafísico a un terreno humano, fue de lo absoluto a lo relativo, abandonó el mapa y se lanzó a trazar su propia cartografía, en la que se mezclaban el pasado y el presente (como sucedía a menudo en sus

escenificaciones teatrales), y se mezclaban las nacionalidades y las lenguas (como sucedía en sus películas).

La simple necesidad de hacer cine

Friedrich Nietzsche alertaba en el siglo XIX sobre el ideal de verdad como la máxima de las ficciones a buscar en la realidad; Welles, quizás compartiendo ese pensamiento del filósofo alemán, lo que pretendió fue buscar la realidad del cine pero para lograrlo necesitaba desvelar antes la retórica y la tramoya que lo ayudan a cobrar forma. A eso, al menos, le dio sentido en una secuencia de *Don Quijote* no incluida en el montaje de Jesús Franco y que Giorgio Agamben considera en su libro *Profanaciones* los seis minutos más hermosos de la historia del cine. En ella se ve a Don Quijote (Francisco Reiguera) entrar en un cine, sentarse entre los demás espectadores, seguir una lucha desigual en la pantalla, dirigirse escandalizado hacia el escenario, lanzar mandobles con su espada mientras la mayoría del público le aplaude y Dulcinea le observa aterrorizada, y desgarrar finalmente la tela hasta que ya sólo se ve el bastidor que la sujeta. Tras las imágenes, la nada. Tras la imaginación cinematográfica, la nada de la realidad. Se han acabado los aplausos, Dulcinea se ha ido y con ella el amor, pero queda Don Quijote. Quizás la cruzada de Welles es equiparable a la del personaje de la novela de Cervantes, que ve el mundo como no lo podemos ver los demás y que, por lo tanto, lo entiende de manera diferente.

Para él, Charles Foster Kane es un hombre y al mismo tiempo el mayor de los enigmas. Sus amigos y enemigos especulan en torno a su personalidad, sin dar con una clave que no deberíamos ceñir a la palabra «rosebud», que más parece un *whodunit* hitchcockiano que otra cosa. ¿Era bueno o malo? De lo que no cabe duda

es que era rico como George Minafer Amberson (Tim Holt), y que la riqueza o el poder son agentes aislantes. Muchos personajes de sus películas carecen de una biografía y ha de ser otro quien la cuente. La de Kane, por ejemplo, la intentan reconstruir varios personajes, y la de *Mister Arkadin* la intenta reconstruir Guy Van Stratten (Richard Arden). ¿Quiénes son esos seres entregados a la tarea de reconstruir la identidad? Welles lo tenía muy claro en ese sentido. Únicamente parias como Michael O'Hara en *La dama de Shanghai* o Falstaff en *Campanadas a medianoche* pueden contar las historias de quienes tienen a su alrededor, quizás porque ellos están fuera de la Historia con mayúscula, escrita en general por los poderosos.

Los cineastas, como los arquitectos o los directores de orquesta, no son hombres enfrentados en solitario a una época o a unas circunstancias, a una tarea titánica que han de llevar a cabo sin ayuda, son también centrifugadores de la energía de otros. Y eso conlleva muchos riesgos. Unos lo tomarán por genio y perdonarán sus faltas, los demás lo considerarán un déspota y deplorarán su comportamiento. Ni siquiera los fines del arte justifican los métodos, de ahí que ningún retrato de Welles haya sido precisamente halagüeño. Cuando su personaje aparece en películas dirigidas por otros, siempre es para mostrar sus enormes proporciones como genio y sus enormes limitaciones como ser humano. No obstante, hay –en mi opinión– dos aproximaciones que valdría la pena ver aunque sólo sea para comprobar en medio de qué se movió el cineasta (un momento de extrema complejidad ideológica y económica en Estados Unidos, y particularmente en Hollywood): *Abajo el telón* (*Cradle Will Rock*, 1999, Tim Robbins) y *Me and Orson Welles* (2008, Richard Linklater), curiosamente centradas en su trabajo como director y actor teatral durante la década de los treinta, antes de convertirse en el cineasta genial al que todo el mundo cree conocer.

The Other Side of the Wind, comenzada en 1970 y a la que sólo le faltan la sincronización de la pista de sonido y una banda sonora, describe a un cineasta (interpretado por John Huston) que intenta dirigir a los setenta años una película totalmente renovadora. La película, por supuesto, importa poco, lo que importan son los obstáculos para realizarla: una fama ya establecida, la edad del cineasta, el aparato cinematográfico (con sus reuniones absurdas y el cuestionamiento continuo de cualquier idea), y por encima de todos ellos el dinero. Concebida como un pseudo documental y no como una película de ficción, sus imágenes quizás intentan describir la crisis de las ideas cuando necesitan metamorfosearse pero no lo consiguen por culpa de un mundo que se niega a cambiar. Cualquiera sabe. Sería necesario verla para tener algún tipo de certeza al respecto. Varias veces se ha anunciado su estreno, que cada vez parece más cercano, por desgracia uno siempre teme que las circunstancias nuevamente se alíen contra Welles, como cuando él mismo olvidaba los negativos de sus películas en habitaciones de hotel, como cuando se perdían en un incendio, o como cuando sus propios amigos prohibían, por un motivo u otro, la distribución de alguna de sus obras menos conocidas. Quizás *The Other Side of the Wind* sea el autorretrato que todos esperamos, para no tener que seguir relacionándole con el nazi infiltrado entre gente normal en *El extraño* (*The Stranger*, 1946), o con alguien de ambiciones y complejos tan desmedidos como *Macbeth* (*Macbeth*, 1948).

Hay una distancia sutil entre producir y crear, entre crear y entregar algo al público, entre que el público reciba algo y que lo entienda o lo acepte, entre que algo se entienda o acepte y que perdure... En ese sutil territorio intermedio se encuentra buena parte de la obra de Welles.

De él, todo el mundo sabe o especula que a los seis años recitaba *El rey Lear* de memoria; que a los 23 sobrecogió al mundo con una emisión radiofónica de *La guerra de los mundos* que muchas personas

entendieron como una invasión real de alienígenas; que vio 36 veces *La diligencia* (*Stagecoach*, 1939, John Ford) antes de rodar *Ciudadano Kane*; que antes de rodar *Ciudadano Kane* tenía en mente hacer una adaptación de *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, que podría haber sido la mejor película de la historia del cine; que iba a la gresca con Hollywood (de donde lo expulsaron por comportarse como un *enfant terrible* y gastar siempre más de la cuenta); que sólo le interesaba el teatro y hacía cine para pagar las costosísimas producciones del Mercury Theater; que en realidad fue él quien rodó *El tercer hombre* y no Carol Reed; que le gustaban los toros, la buena comida y las chicas guapas... Pero lo cierto es que nadie lo conoce lo suficiente para abarcar su personalidad y su procelosa vida por completo. Los inabarcables límites de su obra parecen extenderse a su propia biografía, cercada como la mansión de Charles Foster Kane y con un cartel de advertencia contra los merodeadores: «No Trespassing». Al igual que sus películas, que no cesan de modificarse cambiando de rumbo o de perspectiva, Welles se comportó como algunos de sus personajes, en una huida constante para buscar las partes perdidas de su personalidad (*Mister Arkadín*) o para buscar explicaciones hasta donde no las había (*El proceso*). Sus viajes los aprovechó para rodar planos de sus películas en Marruecos y contraplanos en España, para proponer series como *Orson Welles and People y Around the World with Orson Welles*, para buscar en los lugares más remotos quién financiase *The Deep* (1970) o *The Dreamers* (1982), para ejecutar trucos de magia ante espectadores imposibles (como los que pueden verse en *The Magic Show*, rodada entre 1976 y 1985)... Este periplo, que desemboca en un cineasta genial convertido en un mago amateur y añorante de los palacios donde antes se hacía magia, es el de alguien en cierto modo vencido por las circunstancias, vencido por la historia y su devenir, traicionado finalmente hasta por sus mejores amigos, vestido con viejas galas ahora convertidas en harapos, como le sucede a Falstaff en *Campanadas a medianoche*.

The Dreamers, una película que iba a basarse en un cuento de Isaak Dinesen (una de sus escritoras favoritas) y de la cual –según algunos historiadores– se llegaron a rodar veinte minutos de *test footage*, iba a contar la historia de una cantante de ópera que, tras un accidente, pierde la voz. Su vida en adelante carece de sentido hasta que encuentra a una joven con una voz muy similar a la de ella antes de perderla. En adelante, dedica su tiempo a educar esa voz, consciente de que ya nunca volverá a vivir una sólo vida sino varias: la suya a través de sí misma, otra a través de la nueva cantante, y miles más a través del público que la escuche. Algo así podría decirse de Welles cuando cayó en desgracia y se vio obligado a hacer cameos, intervenir en proyectos que no le iban ni le venían, aparecer en anuncios publicitarios, o posponer sus películas más ambiciosas y concentrar sus energías en miniaturas como *Una historia inmortal* (*The Immortal Story*, 1968), también basada en un cuento de Dinesen. Durante sus últimos años se podría decir que ya ni siquiera le movía el dinero que necesitaba para llevar a cabo sus obras sino más bien la simple necesidad de hacer cine, como fuera, con una cámara de 16 mm o ante la mesa de montaje, trabajando ya al final de su vida a partir de material descartado a lo largo de su carrera, que le sirvió para terminar el largometraje *Filming «Othello»* (1978) y para dejar casi listo *Filming «The Trial»* (1980–1985), dos ensayos fílmicos sobre sus propias obras que arrojan bastante luz en torno a su concepción de la historia del cine y sobre lo que podría ser su futuro, si es que cabe imaginarle alguno. Dos ensayos, dicho sea de paso, que a mí me invitan a pensar en *Histoire(s) du cinéma* (1988–1995), de Jean-Luc Godard, una obra que ya no ve el cine como un invento con futuro sino como un artefacto muerto y sobre el cual sólo cabe hacer una reevaluación histórica, una gran lección de anatomía a la manera de Rembrandt, pero de modo que uno pueda a partir de ella dar forma a algún tipo de porvenir.

Las artes se definen por sus productos acabados, por sus obras, por la escultura perfecta o el fresco majestuoso, pero la historia de las artes tiene menos suerte y no le queda otro remedio que trabajar en muchos casos con simples esbozos, con sugerencias, al lado de la invisibilidad incluso. Hay obras que sólo conocemos en parte o de las que apenas hemos oído pero jamás visto, como las que menciona Plinio el Viejo en *Historia Natural* y sobre las cuales trabajó José Luis Guerin en su vídeo–instalación *La dama de Corinto* (2010). El trabajo arqueológico que supone buscar sus restos para acometer una reconstrucción es un viaje a una caverna oscura donde lo desconocido nos aguarda, razón para sentirnos inquietos, para avanzar a tientas y palparlo todo antes de poder siquiera reconocerlo, sin saber si lo que tocamos es el cuerpo de la bestia o no. Una brillante película hizo ese viaje a las tinieblas en la obra del cineasta que nos ocupa, para desenterrar buena parte de los tesoros que todavía permanecen ocultos en ella: *Orson Welles: The One-Man Band* (1995), que se pudo llevar a cabo gracias a la generosidad de Oja Kodar, la viuda de Welles, y al material inédito que puso a disposición de Vassili Silovic para realizar ese documental.

Con Welles, sin embargo, la última palabra no parece tenerla nadie, ningún amigo, ninguna película, ningún libro, ningún testimonio. Desde su muerte, se han descubierto varios trabajos suyos. Apareció *The Hearts of Age* (1934), su primer cortometraje, un trabajo exploratorio sobre las posibilidades del cinematógrafo, que desde entonces se relaciona con el surrealismo; y también se descubrieron 66 minutos de *Too Much Johnson* (1938), un ejercicio de *slapstick* que Welles quería proyectar al mismo tiempo que escenificaba en el teatro la obra del mismo título, de William Gillette. ¿Quién sabe con qué podría sorprendernos en el futuro?

«No hay peor laberinto que aquel que carece de centro». La frase es de Gilbert Keith Chesterton y la utilizó Jorge Luis Borges

en una crítica sobre *Ciudadano Kane* que era laudatoria y demole-dora al mismo tiempo, sin darse cuenta de que con el tiempo se convertiría en un arma de doble filo que el mismísimo Orson Welles utilizaría contra él en una entrevista, cuando le preguntaron qué opinaba sobre los reparos de Borges a su obra maestra:

—No es mi película la que está viendo y atacando, se ataca a sí mismo y a su propia obra.

Borges confesó tiempo después, acaso rindiéndose ante la observación de Welles o meditando sobre sus propias palabras, que «nunca vemos las cosas como son sino como somos».

Recuerda lo que dijo no sé quién: en Italia, en treinta años de dominación de los Borgia, hubo guerras, matanzas, asesinatos... Pero también Miguel Ángel, Leonardo y el Renacimiento. En Suiza, por el contrario, tuvieron quinientos años de amor, democracia y paz. ¿Y cuál fue el resultado? ¡El reloj de cuco! (Frase del guion de *El tercer hombre* atribuida a Orson Welles).

H. J. R.