



Debayle detuvo el asunto. Por estas y otras penas, Somoza buscó distracción fungiendo como árbitro de fútbol y beisbol.

"A ningún nicaragüense metido en esos apuros podía pasarle inadvertida la política como medio de mejoramiento. En 1926, a la cabeza de una docena de individuos, al tratar de tomar su pueblo natal (San Marcos) para los liberales, recibió una zurra y puso pies en polvorosa. Basado en esta derrota, en una escaramuza sin mayor importancia, se ascendió a través de todos los grados de la jerarquía militar, reemplazando el "señor" ante su nombre por "general". Por su conocimiento de inglés, estuvo en la conferencia de Tipitapa como traductor. Después, como recompensa por su conducta para con los norteamericanos, Moncada lo nombró subsecretario de Relaciones Exteriores. Y este fue el cambio decisivo de su carrera".

Luego William Krehm narra cómo el Ministro de Estados Unidos, Hanna, y su esposa, arreglaron la sucesión presidencial. La señora Hanna adoraba el baile y Tacho bailaba tan bien. El presidente Moncada nombró a Somoza comandante de la Guardia Nacional, cuando llegó a tiempo de reemplazar al comandante norteamericano por "un hijo del solar nativo".

Y, dice Krehm, "lo que sigue debe tomarse estrictamente *en famille*: El 1 de enero de 1933, Sacasa subió a la presidencia. Los marines fueron retirados poco tiempo después. Por fin fue posible, para Sandino, hacer las paces con Managua. Llegó a la capital y entre ruidosos discursos y mucho refresco líquido, firmó la paz. Estaba por desbandar a su ejército, reteniendo sólo una guardia de cien hombres armados, y les fueron lotificadas tierras vírgenes a lo largo del Río Coco, para absorber a sus hombres en una empresa cooperativa. Sa-

casa no tenía ninguna prisa en liquidar a Sandino como factor político, porque eso lo dejaría solo e indefenso frente a su ambicioso Comandante de la Guardia Nacional. Somoza no estaba contento con el arreglo. Trató de amarrar ambos cabos hacia el centro. A pesar de que sus guardias combatían y asesinaban ocasionalmente a los sandinistas, buscó el camino de ganarse la confianza del jefe guerrillero. En diciembre de ese mismo año propuso una alianza a un teniente de Sandino contra Sacasa. "El viejo imbécil está arruinando al país. Se me opone solamente porque sabe que Sandino lo respalda. Juntos podríamos forzarlo a hacer un nuevo gabinete, con Sandino como Ministro de la Guerra". Cuando el guerrillero se rehusó a caer en la trampa, don Tacho le llenó a Sacasa la cabeza con la historia de un inminente golpe de Sandino. Pero Sacasa, con objeto de hacer equilibrio a su engraido pariente, nombró a un oficial de Sandino para encargarse de cuatro departamentos del norte. Así tiraba el guante a Somoza.

"Pocas semanas después Sandino llegó a Managua con un pequeño costal de rocas bajo el brazo. Estaba convencido de haber encontrado oro cerca de su colonia en Wiwili; y con ánimo de ayudar a sus viejos compañeros de lucha, se dedicaba a hacer planes para una mina en cooperativa. Comió con Sacasa esa noche —21 de febrero de 1934—, y con su padre, su hermano y dos ayudantes. Cuando Sandino y sus acompañantes abandonaron el Palacio del presidente fueron apresados por la Guardia Nacional; se les informó que estaban sentenciados a muerte. (...) Sandino y sus compañeros fueron muertos una hora después cerca de la embajada norteamericana. Sólo se salvó el viejo Don Gregorio.

"Esa misma noche, con poca diferencia de horas, la Guardia Nacional rodeó el campo de Wiwili y ametralló a sus ocupantes. Cientos de hombres, mujeres y niños cayeron bajo las balas. Después fue anunciada una

amnistía para los sandinistas, con la condición de que se presentasen en Jinotega con sus papeles. Los que fueron tan confiados como para obedecer, cayeron asesinados al abandonar Jinotega. Somoza destruyó casi todo el movimiento sandinista. Nicaragua fue barrida de visionarios y preparada para un nuevo tipo de "política", al gusto y olfato de Somoza. (...) Y he aquí, que el 1 de enero de 1937, después de las "elecciones" más satisfactorias, Tacho añadió la banda presidencial a su colección de medallas. El reconocimiento de Washington llegó a 'vuelta de correo."

Esto es, más o menos, el pedigree del gorila en turno que acaba de ser derrocado. Y el libro de William Krehm debería ser publicado por alguna editorial seria en México, pues todas las ediciones piratas están agotadas.

Cine

POR
GUSTAVO GARCÍA

ORSON WELLES, EL DIRECTOR DESCONOCIDO

La publicación, en 1971, del excelente ensayo de Pauline Kael, *Raising Kane*,¹ donde se proponía que la paternidad de *Ciudadano Kane* no correspondía tanto a Orson Welles como al argumentista, Herman J. Mankiewicz, significó el punto más alto al que han llegado las éxegesis, mitos y desmitificaciones elaboradas en torno al director norteamericano más importante y polémico de la actualidad. Su carrera, brillante y extravagante, ha propiciado todo tipo de leyendas y rumores.

Es paradójico que, mientras se le niega, por un lado, la autoría de su logro más famoso, no se conozcan unos pequeños films suyos, hechos antes de *Ciudadano Kane*, que prefiguraran a éste (y en cierto sentido lo superan en audacia formal) y anulan la idea de que *Kane* fue su opera pri-

ma. Son películas perdidas, reconstruidas por los investigadores norteamericanos como rompecabezas, a partir de testimonios directos, fotografías, fragmentos de guiones, etcétera, en una labor tan compleja como la del reportero Thompson para reconstruir la figura de Charles Foster Kane a partir de su búsqueda del significado de "Rosebud". Son pequeñas leyendas, de las que sólo se podían leer unas cuantas líneas (en el mejor de los casos) en los ensayos sobre Welles.

Cuando llegó a Hollywood, en 1939, estaba precedido de una fama que no se basaba únicamente en el escándalo colectivo que provocó su adaptación de *La guerra de los mundos*, el 30 de agosto de 1938, en el programa radial "Teatro Mercury del Aire". A los 24 años, era ya reconocido como uno de los directores teatrales y radiofónicos más ingeniosos y capaces, creador del grupo Mercury, con el cual había montado, en Harlem, un *Macbeth* sólo con actores negros, un *Julio César* contemporizado, sin escenario y con ciertas referencias a la ascensión del fascismo y un *The Cradle Will Rock* interpretado en el foso de la orquesta para indicar las limitaciones del gobierno. Era la gran época del teatro neoyorkino, de la proliferación de locales off-Broadway y grupos de experimentación o promoción política como el Group Theatre, Theatre of Action y la Liga de teatros de los trabajadores; entre ellos, el grupo Mercury significaría la vanguardia estética indiscutible.

Por otra parte, en su labor radiofónica había introducido un complicado método de representación "en primera persona", que lograba incluso eliminar al narrador para que las situaciones se desarrollaran en sí, obligando al oyente a involucrarse en las situaciones (fue el hábil uso de esta técnica, a manera de noticiero, lo que dio la eficacia psicológica a *La guerra de los mundos*).

Welles combinaba al mismo tiempo su labor de actor, director y adaptador tanto en el grupo Mercury como en su serie radial. Como suplemento, en 1938 se lanzó a dirigir una película de una hora de duración, que incluiría en su adaptación de la farsa decimonónica *Too much Johnson*, escrita por William Gillette. La obra se refiere a un pícaro (que sería interpretado por Joseph Cotten) perseguido por un marido cornudo (Edgar Barrier); en su huida se embarcaba en Nueva York y terminaba en Cu-

ba, donde suplantaba a Johnson, el dueño de una plantación y que, casualmente, esperaba a una novia a la que sólo conocía epistolariamente.

Welles se propuso filmar toda la primera parte (Cotten seduciendo a la esposa, Arlene Francis, siendo descubierto por el marido, la persecución por las azoteas de la ciudad y su caída en la cubierta de un barco) como una comedia muda al estilo de las de Mack Sennett, de modo que la proyección se interrumpiera con el brinco de Cotten a bordo, para que el actor real terminara la caída en el escenario, sobre una reproducción de la nave.

Otro pequeño film se usaría para la llegada a Cuba, que aparecería como un lugar disparatado, panatanoso y con volcanes en erupción (algo de esta idea, desarrollada con maquetas, permaneció en las primeras imágenes de la siniestra Xanandú del comienzo de *Kane*).

Ya en 1934, Orson Welles había hecho un film casero de cinco minutos, titulado *The hearts of the ages*, pero *Too much Johnson* era su primer intento serio de hacer cine. Junto con sus actores, vio varias veces las películas de Buster Keaton, y Chaplin y Harold Lloyd, especialmente *Safety last*, donde Lloyd escala un rascacielos para ganar un premio e impresionar a su novia. La "troupe Welles" invadió toda Nueva York, desde los muelles hasta los viejos edificios, pa-

sando por los parques (que hacían las veces de la jungla cubana, con unas cuantas palmeras alquiladas), disfrazados todos con ropas de principio de siglo (Welles aparecía brevemente como un policía keistoniano, de casco alargado, casaca negra y gran bigote). El resultado fue una comedia pequeña y divertida, perfectamente ambientada y actuada, cuyos ecos en la obra posterior wellesiana, muy distorsionados, se concretarían en la ironía con que dibujaría desde *Kane* a sus personajes y situaciones.

Para disfrutar un experimento tan interesante, bastó con un obstáculo técnico elemental: el teatro donde se representaría la obra, el *Stony Creek*, era demasiado bajo para permitir la proyección de un film. Sin tiempo para hallar un nuevo local más adecuado, Welles tuvo que eliminar la cinta, reescribir toda la primera parte para interpretar convencionalmente y ensayarla rápidamente. Con unos actores nerviosos e inseguros, la obra no triunfó, aunque tampoco fue un fracaso.

Treinta años después, apareció una copia de *Too much Johnson* en la casa del director en Madrid, aunque él no recuerda si la tenía guardada o alguien la rescató de alguna bodega y se la regaló. El asunto es que una noche, mientras Welles actuaba en el extranjero, se incendió el sótano donde tenía la película y con eso terminó su azarosa existencia.²



Había, en consecuencia, una razón muy clara para la resistencia de Welles a ir a Hollywood. Sólo aceptó cuando se le prometió la plena libertad en su trabajo (algo que nadie más ha conseguido en el cine norteamericano) y pudo contar con sus colaboradores del Teatro Mercury y los técnicos fílmicos más audaces.

Su primer proyecto fue la adaptación de la novela corta de Joseph Conrad, *Heart of darkness*, con la que había tenido ya un éxito enorme en radio. De hecho, su plan era incorporar al cine el desarrollo "en primera persona" de sus programas radiofónicos, utilizando siempre a la cámara "subjetiva", es decir, asumiendo el punto de vista de uno de los personajes (que sería, por lo tanto, el del público). Así, el viaje de Marlow, agente comisionado por una empresa traficante de marfil, al Congo, donde el alemán Kurtz, encargado de la estación comercial, ha dejado de enviar mercancía, estaría narrada y parcialmente dialogada por una voz fuera del campo de visión del espectador, la de Welles, o sea la de Marlow, o sea la cámara, que deambularía por los escenarios en complicadísimos planos secuencia.

En la adaptación para radio, hecha por Howard Koch, Welles hacía las voces de ambos personajes; del mismo modo, en la película, interpretaría tanto a Marlow (con la voz) como a Kurtz, un hombre degradado y diabólico (en las fotos de las pruebas de maquillaje se ve al actor con una barba larga, rala y afilada, unos bigotes y unas cejas puntiagudas y bajo una luz indirecta y contrastante) admirado por las tribus de caníbales. Su aparición marcaría el climax del film, donde la semejanza metafísica entre él y Marlow que Conrad insinuaba en la novela aquí se haría aterradoramente clara por medio de un diálogo y por el uso de la misma voz en distinta tesitura.

El guión, de 184 páginas y fechado en noviembre de 1939, prolongaba el personaje de la novia anónima de Kurtz, que aquí se llamaría Elsa y sería encarnada por Dita Parlo, y el maníaco alemán sería una clara referencia a Hitler, con parlamentos acerca de su ansia de conquistar los cinco continentes antes de morir. En su monólogo final de agonía, decía: "Hay ahora un hombre en Europa tratando de hacer lo que he hecho en la selva. Fracasaré. En su locura, él cree que no puede fallar, pero lo hará. Un bruto sólo puede gobernar brutos".

43



Las innovaciones técnicas y el contenido político inquietaron a los ejecutivos de la productora RKO (pese a que en esos momentos Chaplin filmaba *El gran dictador*), que, al borde de la quiebra, habían llamado a Welles para que les hiciera un milagro mercantil. La total divergencia de opiniones entre director y productor degeneró en discusiones bizantinas; Welles optó por filmar un prólogo, aparentemente destinado al público en general, pero obviamente pensado para convencer a sus jefes.

El prólogo abre la imagen de unas barras verticales y la voz de Welles diciendo que el espectador está encerrado en una jaula y que lo que ve es lo que vería un canario prisionero. Surge Welles detrás de las rejas e insiste en hablar del encierro. Después apunta a la cámara con una pistola mientras advierte que no hay escapatoria y dispara.

En la siguiente escena, la cámara es un condenado a muerte que avanza por los pasillos de una prisión hasta llegar a la silla eléctrica; se sienta y se agita desesperadamente hasta que la máquina es puesta en funcionamiento.

La tercera se ubica en un campo de golf donde la cámara es la pelota y Welles, magnificado por el ángulo tan forzado, es el jugador.

La cuarta presenta al auditorio de un teatro, compuesto por cámaras de cine en vez de espectadores. Y el prólogo terminaba con la frase: "I hope you got the idea".

Este pequeño film, junto con el guión, ha sobrevivido, olvidado en distintos sitios,³ y es todo lo que queda del revolucionario *Heart of darkness*, un proyecto que Orson Welles aún quería filmar hasta fechas muy recientes, cuando Francis Coppola usó la novela como base para *Apocalypse now*, con Marlon Brando como Kurtz y Martin Sheen como Marlow (rebautizado Willard). En 1946, Robert Montgomery dirigió una adaptación de la novela de Ray-



mond Chandler, *Lady in the lake*, usando exclusivamente la cámara "subjetiva", lo que le ganó una notoriedad que, de otra manera, difícilmente habría logrado.

En la carrera de Orson Welles quedan veinte guiones que hubiera querido filmar (y que, en el mejor de los casos, dirigieron otros, como *The Landrú story*, con el que Chaplin hizo *Monsieur Verdoux* o *Moby Dick*, hecha por John Huston con adaptación de Ray Bradbury y donde Welles interpreta al padre Mapple); esos proyectos frustrados incluyen a su problemático *Don Quijote*, iniciado en 1955 en México, con Francisco Reiguera como Quijote, Akim Tamiroff como Sancho Panza y Patty McCormack como Dulcinea. Pese a contar inicialmente con el patrocinio de Oscar Dacingers (el productor de Buñuel en México), los costos desproporcionados obligaron a Welles a autofinanciarse con su labor de actor. Al fin, tras años de filmación intermitente, la muerte de Reiguera en 1967 canceló definitivamente la película, cuando faltaban diez minutos por filmar.

La referencia a estos films fantasmas trasciende la mera especulación; son obras que existen o han existido y cuyo análisis resulta indispensable para completar la imagen de uno de los grandes talentos artísticos del siglo.

Notas

¹. El estudio de Pauline Kael, uno de los más importantes para la comprensión del Hollywood de los 30's, está incluido en el libro *The Citizen Kane Book*, Atlantic Monthly, New York, 1971. Hay una buena traducción al español editada por La Flor.

². El estudio más completo publicado hasta la fecha sobre *Too much Johnson* es el de Frank Brady, *The lost film of Orson Welles*, aparecido en "American Film", Vol. IV, No. 2, noviembre de 1978.

³. Un análisis extenso del caso de *Heart of darkness*, que incluye fragmentos del guión, fue hecho por Jonathan Rosenbaum, *The voice and the eye. A commentary on the "Heart of darkness" Script*, publicado en "Film Comment", Vol. 8, No. 4, Noviembre-diciembre de 1972.