

## ORSON WELLES, PERSONAJE TEATRAL. UNA BIOGRAFÍA ESCÉNICA Y UN TESTIMONIO CINEMATográfico SOBRE LA MISMA\*

ORSON WELLES, THEATRICAL CHARACTER. A SCENIC BIOGRAPHY  
AND A CINEMATOGRAPHIC TESTIMONY ABOUT IT

**José Antonio PÉREZ BOWIE**

Universidad de Salamanca

**Resumen:** Me ocupo en estas páginas de una curiosa muestra de las polifacéticas relaciones entre los ámbitos del teatro y el cine. El cineasta Orson Welles protagoniza una biografía escénica escrita por el dramaturgo norteamericano Richard France. Esa pieza teatral es objeto de una puesta en escena dirigida por Esteve Riambau, quien, a su vez, dirige una película documental que narra las diversas fases del proceso para trasladar al escenario el texto y en donde se recoge un corpus de reflexiones teóricas sobre dicho proceso del actor protagonista (José M.<sup>a</sup> Pou) y de otras personas implicadas en el mismo, incluido el propio autor. Se analizan sucesivamente el texto teatral, su puesta en escena (con las variantes introducidas por su responsable) y el documental cinematográfico en torno a la misma.

**Palabras clave:** relaciones cine-teatro, teatro biográfico, puesta en escena, biopic, Orson Welles, Richard France, Esteve Riambau, José M.<sup>a</sup> Pou.

**Abstract:** I am dealing in these pages with a curious sample of the multifaceted relationships between the fields of theater and cinema. Filmmaker Orson Welles stars in a stage biography written by American playwright Richard France. This theatrical piece is the subject of a staging directed by Esteve Riambau, who, in turn, directs a documentary film that narrates the various phases of the process to transfer the text to the stage and where a corpus of theoretical reflections on this process by the leading actor (José M.<sup>a</sup> Pou) and of other people involved in it, including the author himself. The theatrical text, its staging (with the variants introduced by its manager) and the cinematographic documentary around it are successively analyzed.

**Keywords:** cinema-theater relations, biographical theater, staging, biopic, Orson Welles, Richard France, Esteve Riambau, José M.<sup>a</sup> Pou.

---

\* Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto HAR2017-85392-P, financiado por la Secretaría de Estado de Investigación.

## 1 Preliminar

Desde su nacimiento en la última década del siglo XIX, el cine se ha nutrido de manera asidua y fructífera de las aportaciones del arte escénico; y este, de igual modo, ha ido asimilando muchos de los recursos que le brindaba la pantalla con no menor entusiasmo y aprovechamiento. No es necesario recordar la dependencia que, desde su constitución, el lenguaje cinematográfico tuvo respecto de la puesta en escena teatral ni cómo gran parte de las historias que narraban las imágenes en movimiento procedían de argumentos representados sobre las tablas. O cómo en la décadas de los 40 y 50 el cine, dueño ya de un lenguaje propio y perfeccionados sus recursos técnicos experimenta un auténtico proceso de reateatralización con la utilización del plano secuencia y de la profundidad de campo: la cámara adquiere una movilidad que permite una composición dinámica de las escena y la ampliación de los diálogos con la consiguiente capacidad de profundizar en la psicología de los personajes. Y no hay que olvidar tampoco el énfasis deliberado del cine posmoderno en las marcas definidoras de lo teatral: la artificiosidad de la escenografía, la interpretación antinaturalista o la explicitación del proceso y acto de enunciación, son algunas de las estrategias mediante las que ciertos cineastas contemporáneos combaten el adocenamiento y la devaluación de la imagen en manos de una industria movida exclusivamente por intereses comerciales.

Por su parte, el teatro inició también desde fechas muy tempranas la incorporación de recursos cinematográficos y la subsiguiente experimentación sobre nuevas técnicas derivadas de las posibilidades expresivas que ofrecía el nuevo medio. A la esporádica introducción de proyecciones en escena ya en la segunda década del siglo XX<sup>1</sup>, siguió la utilización sistemática de las mismas por dramaturgos como Erwin Piscator en la Alemania pre-hitleriana o Meyerhold en la nueva Rusia surgida de la revolución de 1917. A ello hay que añadir cómo la transformación que supuso incorporación de la luz eléctrica a los escenarios desde finales del siglo XIX permitió el desarrollo de recursos propios de la narración cinematográfica (el punto de vista subjetivo, el primer plano o la fluida mutación de los espacios), que dinamizaron considerablemente la puesta en escena y enriquecieron sus posibilidades expresivas. Y no puede dejar de mencionarse la práctica, cada vez más frecuente en las últimas décadas, de convertir en espectáculos escénicos historias que han cosechado un éxito previo en las pantallas.

Ese permanente y enriquecedor trasvase entre ambos medios se produce, pues, a muchos niveles y abarca un número considerable de facetas, tanto en el terreno de los procedimientos expresivos como en el temático. Una significativa manifestación de dicho trasvase la encontramos en el caso del que me voy a ocupar en las páginas siguientes: una obra teatral que tiene como protagonista a una figura destacada del séptimo arte (aunque, a la vez, con una amplia experiencia en el mundo del teatro) como

---

<sup>1</sup> En España fue Pedro Muñoz Seca el primero en utilizar este recurso: en *Trampa y cartón* (vodevil en 2 actos estrenado el 22 de diciembre de 1912), se proyectó un fragmento de película, rodada expresamente para la ocasión y con los mismos actores, que servía de nexo entre los dos actos y simplificaba el desarrollo de la acción (Pérez Bowie 1996: 21).

es Orson Welles, se convierte en tema de un documental cinematográfico donde se narra el proceso de esa puesta en escena y se reflexiona sobre los mecanismos empleados para llevarla a cabo. Tenemos, pues, por un lado, la apropiación por parte del teatro de un género de indudable procedencia cinematográfica como es el *biopic*; y del otro, una muestra de la persistente atracción que el séptimo ha manifestado arte hacia todo lo relacionado con el mundo de la escena.

## 2. Biografía teatral y biografía cinematográfica

Nos hallamos ante un texto que se suma al creciente número de obras dramáticas contemporáneas que tienen como protagonista a un personaje histórico en cuya trayectoria vital se centran y en cuyas peculiaridades psicológicas tratan de indagar. El teatro incorpora, así, un género cinematográfico de probado éxito, el denominado *biopic*, desde que en los años 30 la productora Warner Brothers, con una serie de títulos filmados por William Dieterle, consolidara un modelo definitivo y luego ampliamente divulgado: la lucha del gran hombre enfrentado a toda clase de dificultades que va superando hasta el momento final del triunfo, cuando su obra obtiene el reconocimiento unánime de la sociedad. No obstante, tal modelo ha experimentado, a lo largo de los años, notables mutaciones que han ido relegando su función ejemplarizante y su propensión a la hagiografía para abordar la figura del héroe desde un planteamiento revisionista, más interesado en mostrar sus contradicciones y en indagar en las facetas oscuras de su personalidad. Esa evolución ha solido ir acompañada del abandono de la narración clásica por un relato complejo, caracterizado por la enunciación múltiple, la ruptura de la linealidad cronológica, la reflexión sobre los propios mecanismos discursivos o el debilitamiento de la frontera entre lo vivido y lo imaginado o soñado.

Obviamente, no resulta posible establecer un paralelismo riguroso entre el *biopic* y aquellos dramas centrados en la peripecia biográfica de un personaje no ficcional. Y aunque la profusión actual de estos últimos pueda ser explicada en cierta medida como consecuencia del éxito en las pantallas del formato equivalente, ha de admitirse que han existido siempre obras teatrales protagonizadas por personajes de relevancia histórica. No obstante, tales obras no pueden calificarse de biográficas en sentido estricto por centrarse de modo exclusivo en la vida pública del personaje y, más concretamente, en su actuación durante un momento histórico determinado. Ello nos lleva a referirnos a una de las más importantes diferencias del drama biográfico frente al *biopic*: sus obvias limitaciones temporales que imponen un desarrollo mucho más reducido de la vida del protagonista, debiendo centrarse en un momento significativo de la misma; o de varios momentos, en aquellos dramas no sometidos a las restricciones de la preceptiva clásica.

Hay que destacar sin embargo que, salvo contadas excepciones<sup>2</sup>, el tratamiento de lo biográfico en los escenarios contemporáneos tiende a prescindir por completo de las imposiciones tradicionales para optar por un tipo de “narración” problematizada mediante estrategias que no solo atentan contra

---

<sup>2</sup> Entre los recientes dramas de contenido biográficos que se atienen al formato tradicional pueden citarse *La lengua en pedazos*, de Juan Mayorga (estructurada en torno a la conversación de Teresa de Jesús con un inquisidor), *La última jugada de José Fouché*, de Carmen Resino o *Encuentro de Descartes con Pascal joven* y *La cena*, ambas de Jean-Claude Brisville, la segunda a de las cuales pone en escena una conversación entre Talleyrand y Fouché.

el modo clásico de representación (introducción de un narrador, ruptura de linealidad cronológica y de la causalidad, renuncia al punto de vista externo y a la aparente objetividad que este proporciona) sino que contribuyen a dotar a la acción representada un cierto grado de irrealismo apelando al multiperspectivismo y a la fragmentariedad, a la inserción de escenas procedentes de la imaginación o la memoria del protagonista, al desdoblamiento del personaje y a la ruptura de la ilusión dramática mediante estrategias destinadas a denunciar la ficción y evidenciar la condición de constructo de la historia representada. Existe, de todos modos, una clara diferencia con la biografía cinematográfica, pues el teatro, ante la imposibilidad de competir en ese terreno con el cine, suele apostar por la sugerencia frente a la explicitud, por la síntesis frente al desarrollo pormenorizado, por la simplicidad y la desnudez frente a la espectacularidad y, especialmente, por potenciar la emoción que transmiten las palabras pronunciadas en vivo y por la veracidad que adquieren las situaciones protagonizadas por el personaje con la presencia real de quienes las recrean sobre las tablas (Pérez Bowie 2019: 315-316).

El texto dramático que nos va a ocupar se inscribe claramente en ese auge contemporáneo de la biografía teatral rompedora con las premisas de la puesta en escena tradicional y, más concretamente, dentro del subgénero “vida de artista” del cual, por lo que respecta a la escena española reciente, existen varios títulos entre los que se pueden citar los que tienen como protagonistas a Unamuno, Larra, Picasso, Goya, Dalí, García Lorca, Miguel Hernández, Dalí, Poe, Shakespeare, Rosalía de Castro o Gloria Fuertes<sup>3</sup>. La novedad del texto que nos ocupa estriba en que aborda a un tipo de artista, el director cinematográfico, inédito en los escenarios aunque de presencia recurrente desde hace algún tiempo en las pantallas: John Huston, Ed Wood, Eisenstein, Hitchcock, Fellini, Pasolini y Buñuel son algunos de los cineastas que han protagonizado sendos *biopics*<sup>4</sup>; a los que debe sumarse al propio Orson Welles cuyas peripecias biográficas han servido de base a cuatro filmes: *The Night That Panicked America* (Joseph Sargent, 1975; sobre la transmisión radiofónica de *La guerra de los mundos*), *RKO 281* (Benjamin Ross, 1999; sobre el rodaje de *Citizen Kane*), *The Cradle will rock* (*Abajo el telón*, Tim Robbins, 1999; sobre la participación de Welles en el Federal Theatre Project y su fallida puesta en escena del musical de Mark Blitzstein) y *Me and Orson Welles* (Richard Linklater, 2008; basada en una novela de Richard Kaplow en donde Welles aparece preparando el montaje teatral de *Julio César*, de Shakespeare)<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Véase Pérez Bowie 2018 y 2019.

<sup>4</sup> *Cazador blanco, corazón negro* (Clint Eastwood, 1990, sobre John Huston y el rodaje de *La reina de África*), *Ed Wood* (Tim Burton, 1994), *Hitchcock* (Sacha Gervasi, 2012), *The Girl* (Julian Jarrold, 2012, también sobre Hitchcock y el rodaje de *The Birds*), *Che strano chiamarsi Federico!* (Ettore Scola, 2013, sobre Fellini), *Pasolini* (Abel Ferrara, 2014) *Eisenstein en Guanajato* (Peter Greenaway, 2015), *Buñuel en el laberinto de las tortugas* (Salvador Simó, 2018; filme de animación sobre el rodaje de *Las Hurdes, tierra sin pan*).

<sup>5</sup> En estos cuatro filmes Orson Welles fue interpretado respectivamente por Paul Shenar, Liev Schreiber, Agnus Mcfadyen y Christian McKay. A esos títulos habría que añadir la reciente biografía documental *The eyes of Orson Welles* (*La mirada de Orson Welles*, Mark Cousins, 2018); narrada en forma epistolar como una carta al cineasta, parte de la colección de sus dibujos y bocetos que se conservan para llevar a cabo a partir de ellos una reflexión sobre la personalidad y la obra de Welles.

### 3. Orson Welles según Richard France

Richard France, además de dramaturgo con una amplia producción es también un académico de reconocido prestigio y experto en la vida y obra de Orson Welles sobre quien ha publicado estudios como *The Theatre of Orson Welles* y *Orson Welles on Shakespeare*<sup>6</sup>. La obra que nos ocupa, *Obediently yours, Orson Welles* (traducida como *Su seguro servidor, Orson Welles*) sitúa al protagonista en «un decadente estudio de grabación en Hollywood» (donde presta su voz para la emisión de anuncios publicitarios), «el 7 de mayo de 1985 el día después del 70 –y último– cumpleaños de Welles». En la descripción del personaje se anota que «está muy débil y, debido a su obesidad, se mueve con dificultad. Incluso su antaño incomparable voz ha empezado a abandonarle» (p. 7)<sup>7</sup>.

Aunque en escena aparecen dos personajes –el cineasta y Mel, un joven técnico de sonido–, la mayor parte de los parlamentos corresponden al primero, quien desarrolla un monólogo discontinuo y heterogéneo ante el que su interlocutor actúa casi exclusivamente como narratario, desempeñando a través de sus comentarios y sus preguntas varias de funciones que Gerald Prince atribuye a esa figura: actuar de intermediario entre el narrador y el lector/espectador, precisar el marco de la narración, contribuir a la caracterización del narrador, poner de relieve ciertos temas o hacer progresar la historia (Prince 1973:192-196). Así, el monólogo de Welles discurre interrumpido por breves diálogos con Mel, quien, a la vez que le insta a proseguir con la tarea en que están inmersos, lo interroga sobre su vida, le pide más información sobre cuestiones mencionadas por su interlocutor, hace comentarios sobre las mismas, extrae sus conclusiones o se refiere a sus propias habilidades técnicas con las que consigue mejorar la deteriorada voz de Welles.

La estructura mediante la que Richard France ha concebido este ejercicio escénico sobre la vida de Welles presenta una complejidad considerable que lo aleja del monólogo dramático tradicional y lo alinea junto a las propuestas innovadoras con las que el teatro contemporáneo aborda el género biográfico. Por un lado, el discurso del personaje no tiene como único destinatario a Mel sino que otros fragmentos importantes del mismo se dirigen a los espectadores<sup>8</sup> y a una serie de interlocutores con quienes habla a través del teléfono en varias ocasiones (Alex, su representante; el productor Darryl Zanuck; Richard, uno de los responsables del show televisivo de Johnny Carson; Patrick, un amigo con quien comenta la posibilidad de que Spielberg financie su película sobre Don Quijote; Vashti, un ayudante de Spielberg; el cineasta David Lean).

Por otro lado, en los fragmentos de discurso dirigidos a estos narratarios no representados alternan el presente de la enunciación (el aquí y el ahora en que se narra la historia) y el pasado evocado a través de ese mismo discurso en momentos en los que el personaje, entrando en un estado de ensoñación, se abstrae de su presente y se sitúa en el tiempo pasado que sus palabras evocan; puede citarse, por

<sup>6</sup> Véase [wikipedia.org/wiki/Richard\\_France\\_\(writer\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Richard_France_(writer)), consultado 11.04.2020.

<sup>7</sup> Cito por la traducción española de Esteve Riambau, que figura en la bibliografía.

<sup>8</sup> La primera apelación a los espectadores se produce en al comienzo de su aparición sobre el escenario (antes, en oscuro, se ha oído su voz, grabando un anuncio de comida para perros): «Me llamo George. ¿Lo sabían? Bueno... ese es mi nombre de pila». Pero inmediatamente después hay una mención más explícita, cuando tras referirse a sus múltiples actividades («guionista y director en Hollywood, actor de cine y de teatro, productor y director en Broadway, comentarista de radio y televisión, escenógrafo, dibujante, violinista, pianista, novelista, articulista, prestidigitador») añade irónicamente: «¿No les da vergüenza de que aquí arriba seamos tantos y ahí abajo tan pocos?» (p. 10).

ejemplo, el relato que hace a los espectadores de sus actuaciones como mago en el Circo Barker, apoyado por la luz cenital que lo aísla en medio del escenario y por los ruidos y voces en *off* que recrean el ambiente del circo (pp. 32-35); o el momento (también subrayado por el mismo efecto lumínico) de la conversación telefónica que mantuvo con Darryl Zanuck desde Venecia durante el rodaje de *Otelo* en la que le solicitaba angustiado el envío de dinero para poder continuar filmando y pagar la factura del hotel donde se alojaban los miembros del equipo a quienes ya no se le facilitaba la manutención (pp. 21-22).

Y existe aún un tercer nivel discursivo constituido por la reflexiones del personaje, que le llegan al espectador a través de su voz en *off* y que son reproducción de parlamentos pronunciados por Don Quijote o atribuibles al narrador, mediante los cuales el autor del texto deja constancia de la pasión de Welles por la novela cervantina. Así, cuando tras referirse a que para encarnar a Harry Lime en *El tercer hombre* le obligó a perder varios kilos, se le oye comentar: «Hágote saber, Sancho, que es honra de los caballeros andantes no comer en un mes y, ya que coman, sea de aquello que hallaren más a mano» (p. 11). O, al iniciarse el segundo acto, cuando, con la escena aún a oscuras, se escucha en la voz de Welles un amplio párrafo que comienza «Todas las desventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verosímiles, pero no les hallo entrada alguna para tenerlas por verdaderas, por ir tan fuera de los términos razonables...» (p.53)<sup>9</sup>.

En el diseño estructural de esta biografía de Welles hay que destacar también la diferente concepción de los dos actos en que se presenta. El primero de ellos, más extenso (pp. 9-51) el discurso del protagonista se caracteriza por su contenido predominantemente frívolo con abundancia de anécdotas, narradas en un tono desenfadado, sobre sus relaciones con personajes como John Huston, Winston Churchill, John Gielgud Marlene Dietrich, Greta Garbo o el productor John Houseman (sobre quien confiesa haber cedido a sus pretensiones sexuales para que financiara el montaje teatral de *Macbeth*); a ellas se añaden otras sobre sus rodajes en España, su experiencia como prestidigitador, las dificultades de compatibilizar el trabajo en la radio y en el teatro (lo que le obligaba a alquilar una ambulancia para desplazarse por Nueva York), las dificultades económicas vividas durante su primer matrimonio con Virginia Nicholson, etc. Varias de ellas aparecen agrupadas en el fragmento más largo del monólogo (pp. 37-41), aunque la mayor parte se narran de modo discontinuo, interrumpidas por la grabación de los anuncios publicitarios que está llevando a cabo y por las llamadas telefónicas que realiza con el objeto de conseguir la financiación de Spielberg para su película sobre Don Quijote. El contenido de tales llamadas, además de introducir un evidente contrapunto con el tono distendido de los otros fragmentos del discurso, constituyen un importante elemento en la articulación de la trama

---

<sup>9</sup> Las citas del Quijote se prodigan en diez ocasiones a lo largo del texto (pp. 11, 13, 17, 18, 28, 53, 57, 59, 72 y 77). Richard France reconoce que al concebir su obra tuvo presente la fascinación de Welles por la novela cervantina, lo que le llevó a convertir en uno de los núcleos articuladores de la acción dramática la obsesión que el cineasta sintió siempre por concluir su película sobre Don Quijote, a la que se refería como «il mio bambino» (declaraciones a *El País*, en Anónimo 2010). Por su parte, José M.<sup>a</sup> Pou insiste también en subraya la plena identificación de Welles con el texto de Cervantes: «La identificació d'Orson Welles amb la novel·la de Cervantes és tan completa que no només se'l pot comparar amb Don Quijote, sinó també amb Sancho Pança: per una part era un visionari, un quimèric, un home que lluitava amb una pila de molins, però per altra part era un Sancho Pança, aferrat a la terra, que estimava el menjar, amb filosofia popular, amb un aspecte físic més proper a ell que no al Quixot» (Declaraciones a *Avui*, en Salvà 2008).

creando una expectativa sobre la resolución del problema que acucia al protagonista, quien se debate entre la angustia de su precaria situación económica y la esperanza de ver cumplido un sueño acariciado durante toda su vida.

El segundo acto, de mayor brevedad (pp. 53-78), el discurso del protagonista tiene más fluidez, llegando a alcanzar en un momento una extensión de casi 8 páginas sin ningún tipo de interrupción; y a través de él se presenta un Welles menos exuberante, más reflexivo y con una actitud más melancólica y desencantada. La propia vestimenta se encarga de subrayar esta mutación pues en lugar del «holgado hábito de color rojizo», de evidentes connotaciones histriónicas, que luce en el primer acto, el personaje ahora aparece ahora «ataviado con un elegante traje de color azul marino y una pajarita de lunares» y «cubierto con una capa y un sombrero de ala ancha» (p. 54). Por otra parte, ese discurso abarca una serie de registros bastante más amplia, pasando de la irascibilidad (despacha con cajas destempladas a un académico y a un periodista que lo importunan por teléfono) a una actitud obsequiosa y casi suplicante (al telefonar a un ayudante de Spielberg), para culminar en la desesperación (cuando al concluir la grabación de uno de los anuncios, ya conocedor de la negativa de Spielberg, «se derrumba sobre la mesa y se pone a llorar», p. 74). Y alcanza momentos especialmente conmovedores, tanto cuando el relato discurre por los senderos de la épica como cuando se aproxima al territorio de las emociones íntimas. Del primer caso, es un ejemplo elocuente la narración de la campaña que llevó a cabo para denunciar al sheriff que, con una paliza, había provocado la ceguera a un joven negro; la escena en que se recrea la lectura que ante los micrófonos de la cadena ABC hizo Welles (acción que determinó el fin su carrera en la radio) de la declaración de la víctima, el soldado Isaac Woodard, es uno de los momentos culminantes de la obra. Y en lo que respecta a fragmentos de especial intensidad lírica, cabe citar el relato de su último encuentro con Rita Hayworth, donde esta, ya afectada por el alzheimer, no le reconoce: «Ella estaba cenando en otra mesa y fui a saludarla, pero cuando la besé en la mejilla, se me heló la sangre. Ni siquiera me reconoció. *La muerte la cubría como una escarcha intempestiva / sobre la más tierna flor de los campos*»<sup>10</sup> (p. 63). En la misma línea puede mencionarse, ya en el tramo final de la obra, la confesión de su amor silenciado por la escritora Isak Dinesen, que le llevó a viajar a Copenhague para conocerla y de donde volvió sin haberse atrevido a llamar a su puerta; la confesión culmina con la lectura de un relato de la autora, *Los soñadores*, en cuyas últimas líneas el personaje, Lincoln Forsner, exclama: «Puede Dios tener piedad de mí, porque yo, yo ya no... sé lo que es... soñar» (p. 76).

Ese aliento lírico que impregna determinados momentos del monólogo del personaje se manifiesta de modo especial en la escena de cierre. En ella se ponen en boca de Welles unas reflexiones del aviador Charles Lindbergh en el momento en que estaba a punto de culminar su aventura de cruzar en solitario el Atlántico: «La noche es tranquila y segura. Solo deseo permanecer sentado en la cabina de mi avión y disfrutar de mi vuelo. Casi desearía que todavía faltaran unas horas para llegar a París. Es una lástima tener que aterrizar en esta noche tan clara y cuando todavía me queda tanto combustible» (pp. 77-78). Tales palabras pronunciadas por alguien que siente ya la cercanía de la

---

<sup>10</sup> Recurre, poniéndola en pasado, a una cita de *Romeo y Julieta*, de Shakespeare: la frase que Capuleto pronuncia al descubrir el cadáver de su hija.

muerte y lamenta tener que renunciar a tantos proyectos aún pendientes, constituyen un eficaz y conmovedor cierre para esta pieza dramática en la que el autor ha logrado presentar una irreprochable síntesis de la trayectoria vital del biografiado y adentrarse además en las facetas más significativas de un personalidad tan compleja y poliédrica.

La obra de France, aparte de acercarnos a la vida y a la personalidad de Orson Welles, está además llena de referencias al mundo del cine en la medida en que el protagonista, un cineasta y actor de prestigio incuestionable, habla de su experiencia en ambos quehaceres con testimonios y anécdotas significativos; Y, a la vez, reflexiona sobre el séptimo arte y sobre sus relaciones con el teatro, en cuyo ámbito también tuvo una presencia sobresaliente. Destaquemos como ejemplo esta observación: «En el teatro, cuando el mago hace desaparecer una paloma, nos preguntamos: “¿cómo lo ha hecho?”». En el cine la pregunta es “¿cómo lo hicieron?”. Esta diferencia de tiempo distingue el cine del teatro, el truco de la magia» (p. 33). O la siguiente anécdota sobre Samuel Goldwin en la que se muestra cómo en el sistema de producción hollywoodense, la figura del director era en muchos casos irrelevante pues era el productor quien asumía la autoría del filme: «Sam Goldwin me invitó un día al rodaje de *Cumbres borrascosas* y a mí se me ocurrió comentar: “¡Qué maravilla de película está haciendo William Wyler!” Goldwin se giró y me dijo: “YO estoy haciendo *Cumbres borrascosas*. Wyler SOLO la dirige”» (p. 22).

#### 4. La puesta en escena de Rimbau-Pou

La obra de Richard France fue estrenada en el Teatro Romea de Barcelona el 30 de junio de 2008 en una puesta en escena dirigida por Esteve Rimbau (responsable también de la traducción del texto) y con José María Pou encarnando la figura de Orson Welles. El papel secundario de Mel, el técnico de sonido e interlocutor del protagonista, fue interpretado por Jaume Ulled. Ese mismo montaje se repuso en el Teatro Bellas Artes de Madrid en noviembre de 2010 y recorrió también los escenarios de varias ciudades españolas.

Sobre el trabajo conjunto de Esteve y Pou (que tuve la oportunidad de conocer en una de sus representaciones madrileñas) contamos con una nutrida información procedente de las diversas entrevistas que ambos concedieron y de las abundantes reseñas críticas que se hicieron eco del estreno; y existe, además, el espléndido documental que, sobre el proceso de puesta en escena, filmaron el propio Rimbau y Elisabet Cabeza con el título de *Máscaras* y al que luego habré de referirme.

Los elementos escenográficos de dicha puesta en escena fueron mínimos: el escenario representaba un estudio de grabación, acotado en medio hexágono, y en su centro una mesa circular con dos micrófonos, un par de teléfonos, papeles y objetos diversos; al fondo, una mampara de cristal elevada simulaba el espacio de la cabina donde el personaje de Mel manipula sus instrumentos durante la el proceso de grabación. Pero el montaje conllevaba una complejidad considerable por la utilización de los múltiples efectos lumínicos y sonoros<sup>11</sup>. Estos últimos son especialmente importantes ya que,

---

<sup>11</sup> En su crónica del estreno Marcos Ordóñez, publicada en el diario *El País*, comenta que se utilizaron más de doscientas memorias de luz y sonido (Ordóñez 2008).

como comentaba Riambau, la voz se erigió en el tercer protagonista de la obra en la medida en que está completamente presente a través de diversos registros: conversaciones telefónicas en presente y en pasado, discursos por la radio, grabaciones de anuncios, conversaciones en directo y a través de interfono entre Welles y Mel, apelaciones en directo a los espectadores, etc. (Riambau 2008:4).

Respecto de estos últimos resulta interesante la observación de Riambau sobre su intención de considerarlos sujetos activos de la representación situándolos en el espacio de la ficción y no separados de ella por la imaginaria “cuarta pared”. A la pregunta del entrevistador sobre a quién se dirige el personaje en sus monólogos (dado que, al transcurrir la acción en un estudio radiofónico, habría que suponer necesariamente la existencia de una cuarta pared), responde:

La quarta paret estaria darrere el públic, que està dins de l'estudi. Es tracta d'un estudi semicircular, o semihexagonal en aquest cas, que doni la idea que les altres tres cares de l'hexàgon estan envoltant el públic. Tot el tractament de so, per exemple, les converses dins de l'estudi, l'espectador les sent en viu i en directe, quan en Mel parla des de dins de la cabina pels altaveus, el públic ho sent com si fos un interfon i les escenes en què esclata tot, el públic les sent com si hi hagués tot d'altaveus a l'estudi. La clau és que el públic està dins de l'estudi i Welles parla de cara a Mel, de cara al públic com si fossin confidències i després hi ha flashbacks. Un és la trucada, un altre que és la màgia i un tercer que és l'speech per ràdio. En aquests tres està totalment abstret del decorat. A més, en els dos llargs monòlegs del mig del primer i del segon acte, Mel no desapareix del tot sinó que és una silueta que no molesta, però segueix estan allà. En canvi, a la màgia i a l'speech desapareix completament (Riambau 2008:3-4).

Con relación a la fidelidad al texto de France, Riambau aclara que no pretendió una adaptación del mismo sino una versión en la que se mantuviesen su estructura, espíritu, personajes y situaciones, pero cuyo contenido fue “retrabajado” en función de lo que él podía aportar. Así, comenta que amplió las referencias a España, cuidó la fidelidad de las citas cervantinas, que no siempre eran exactas, además de eliminar algunas de ellas e introducir otras que le parecían más oportunas; introdujo anécdotas y frases que él, como conocedor de la figura y la obra de Welles, consideraba importantes para la caracterización del personaje aunque no estaban en el texto original. Y, sobre todo, se preocupó de subrayar la faceta histriónica de Welles, quien, a lo largo de su vida fue construyendo un personaje que tenía mucho de aquellos que había ido interpretando:

El Welles que apareix a l'obra no és tant ell mateix sinó un personatge de la seva obra. És Ciutadà Kane, és Falstaff, és el mateix Quixot, l'home que ho té tot, que ha somniat amb el control absolut de tot, que després ho perd i malgrat tot, segueix lluitant fins al final. Aleshores, el meu treball dramàtic sobre el personatge teatral ha sigut tractar Orson Welles com a un personatge d'Orson Welles. I quan algú ha dit que aquest personatge recorda Falstaff, vol dir que s'ha entès (Riambau 2008: 2).

A este respecto hay que referirse necesariamente a la interpretación de José María Pou, pieza clave en la puesta de escena del texto de France y en quien Riambau pensó desde el principio al hacerse cargo de la misma. Fue la versatilidad de la voz de Pou lo que determinó su elección; el escaso parecido se solventó –comenta Riambau–subrayando la presencia física, la obesidad, las alusiones a la gastronomía, lo que unido al vestuario y a un mínimo maquillaje, bastó para darle consistencia dramática al personaje, para hacerlo creíble sin caer en lo caricaturesco, y hacer que el público se olvidase del parecido o falta de parecido con Welles (Riambau 2008:4). El propio Pou reconoce que la caracterización física no le supuso problema; la dificultad principal estribó entender y asimilar su actitud de «gran genio» que a los 70 años se consideraba «el fracasado más grande del mundo». Y fue

contemplar la interpretación de Welles como Falstaff en una significativa secuencia de *Campanadas a medianoche*, lo que le proporcionó la clave:

La composición física no me costó nada, lo que quizá me costó fue entenderle; a mí me emociona esa sensación del hombre que todos le vemos como un gran genio, porque lo era, y cómo él a los 70 años tenía esa sensación de fracaso tan grade, a lo mejor se autocastigaba muchísimo (...). Logré entenderle un día cuando encontré la clave viendo en mi casa *Campanadas a medianoche*, le vi haciendo Falstaff y cuando llega la escena de que ese príncipe al que ha estado ayudando, por fin llega a ser rey, le espeta a Falstaff, «ahora no te necesito» y en ese momento hay unos planos que comprendí qué era lo que tenía que hacer, porque allí vi esa cara de fracaso y me dije «tengo que interpretar a Falstaff más que a Orson, eso es lo que tengo que hacer» y aquí estamos (En Anónimo 2010)<sup>12</sup>.

Ese proceso de transfiguración de José María Pou en el personaje de Orson Welles será narrado en el documental *Máscaras* que Esteve Rimbau y Elisabet Cabeza filmaron mientras se preparaba la puesta en escena de la obra de Richard France. En él me voy a centrar en el siguiente apartado.

### 5. El documental *Máscaras*: Crónica y metadiscurso

Un texto teatral que se nutre fundamentalmente de cine constituye el tema de un documental cinematográfico, el cual es, a la vez, una crónica de los trabajos para su puesta en escena y una reflexión del actor protagonista sobre el proceso de interiorización vivido para identificarse con su personaje. El círculo se completa: la vida de un cineasta sirve a argumento a una pieza teatral y esta se convierte en tema de una obra cinematográfica.

La película, que se presentó en el Festival de Cine de San Sebastián en septiembre de 2009, se centra fundamentalmente en el proceso vivido por José María Pou para su construcción del personaje, desde el momento en que comienza a memorizar el texto tras haberse despedido de su creación anterior (el arquitecto Martin, protagonista de *La cabra* o *¿Quién es Silvia?*, de Edward Albee). Es un seguimiento minucioso a través del cual el espectador conoce el método de trabajo actor y asiste a su transformación hasta meterse plenamente en la piel del nuevo personaje que ha de encarnar. Pero la película da cuenta también del proceso de puesta en escena de la obra, desde las lecturas iniciales del texto y las discusiones sobre el mismo hasta el momento en que se levanta el telón del teatro Romea de Barcelona el día del estreno.

Rimbau declaró que la idea de hacer la película surgió durante la preparación del montaje, considerando aprovechar la experiencia del mismo como argumento para un documental. Y citaba como punto de partida una de las frases del texto en la que Welles se refiere a un consejo que le dio Houdini, cuando de pequeño, tras asistir a uno de sus espectáculos, le confesó su propósito de dedicarse al ilusionismo: «En una actuación, me dijo, hay que tener en cuenta dos cosas: el frente, donde el público va a ver el efecto pretendido; y la trastienda, donde se mueven los hilos» (p. 32). Pou estuvo

---

<sup>12</sup> Marcos Ordóñez, en su crónica sobre el estreno, puso de manifiesto también ese paralelismo Welles-Spielberg y Falstaff-Hal subrayando que es uno de los ejes sobre los que gravita la trama de la obra: «Hubiera podido llamarse *Esperando a Spielberg*, porque el “wonder boy” de *Tiburón* cumple aquí el rol del príncipe Hal ante los ojos de Welles/Falstaff: su llamada es el último clavo ardiendo, la última esperanza de conseguir el dinero para acabar *Don Quijote*» (Ordóñez 2008).

de acuerdo en ello y aceptó someterse al escrutinio continuo de la cámara<sup>13</sup> para mostrar en público un proceso que todo actor suele vivir en la intimidad:

El Josep Maria ens va dir que sí, que era la primera vegada que vivia un procés que normalment és íntim per part de l'actor, la productora Oberon s'hi va involucrar i vam muntar el projecte. La pel·lícula es diu *Màscares*, juga amb aquesta idea del que hi ha darrere la màscara de l'actor i de quantes capes hi ha, de com la persona es transforma en actor per després transformar-se en un personatge que a la vegada, va canviant. Nosaltres, com a neòfits en el teatre tampoc no havíem vist mai aquest procés i ens estimulava la idea d'aprofitar aquesta invitació a entrar a la rebotiga del teatre (Riambau 2008: 5-6)

La referencia a la anécdota relativa al consejo de Houdini está estratégicamente situada al comienzo de la película, subrayando que la intención de la misma es mostrar la trastienda de la representación, los hilos, invisibles para el espectador, con los que se teje el universo ficcional. Tras las imágenes sobre las que se proyectan los títulos de crédito (donde se muestran desde detrás del escenario la última escena de *La cabra* y los saludos de los actores correspondiendo a los aplausos del público), escuchamos la anécdota en *off*, en la voz de Pou-Welles, mientras se ve al actor dirigirse a su camerino y, ya en este, sentado ante el espejo para desmaquillarse (03:24-04:18).

El desarrollo de *Máscaras*, aunque guarda una cierta linealidad en la medida en que se trata de dar cuenta de un proceso, no se atiene a una cronología rigurosa sino que opta por una estructura de *collage* en donde el que podría considerarse el núcleo central (la interiorización del personaje por parte del actor y las consiguientes reflexiones de este) se simultanea en un montaje dinámico con imágenes de diversas fases de la preparación de la puesta en escena (las sesiones de lectura que el equipo realiza del texto y las consiguientes rectificaciones, el transporte y montaje del decorado, la confección y prueba del vestuario, las pruebas de iluminación y sonido, el ensayo de los movimientos sobre el escenario, etc.), con fragmentos de dos entrevistas a Richard France (una al comienzo de los ensayos y otra el día del estreno (06:25-07:30; 08:35-09:15 y 1:20:00-1:21:45), de otra entrevista en la radio a Pou y Riambau (08:10-08:34), de una conversación entre Pou y Calixto Bieito mientras almuerzan en un restaurante (52:30-53:65 y 54:50-55:54) y de otra conversación entre Riambau y Ramón Sumó (el escenógrafo) ante una maqueta del decorado discutiendo las posibilidades de este y la iluminación más adecuada (25:28-27:38). Las últimas imágenes recogen la entrada de los espectadores al teatro Romea el día del estreno, simultaneadas con las del recorrido que realiza la cámara por los espacios de entre bastidores hasta el escenario aún vacío mientras va aumentando el rumor de los espectadores que llenan la sala. La secuencia de cierre muestra el momento en que el escenario se ilumina (primero levemente, con el fósforo que el protagonista utiliza para encender su cigarro puro) y se escuchan en boca de Pou las frases iniciales de la obra (1:23-1:25).

Existen, pues dos niveles perfectamente diferenciados, aunque en ocasiones confluyen: la crónica sobre las diversas fases de la puesta en escena y la reflexión sobre la misma contenida en algunos de los fragmentos de conversaciones mencionados y, especialmente, en las declaraciones que

<sup>13</sup> No obstante, Pou era conscient de el risc que assumia, dado que la presencia continua de la cámara en los ensayos, podía distraer su concentración: «Quan m'ho van proposar, ho vaig assumir, i sabia que era un risc, que en algun moment estaries fins als nassos de tenir una càmera sempre al davant. Els actors ja podem portar 50 anys d'ofici, però quan comencem a preparar un espectacle estem morts de por, en un estat de sensibilitat especial que qualsevol petita cosa que et distregui de la concentració que necessites molesta molt» (En Salvà 2008).

José María Pou hace directamente a la cámara o nos llegan a través de su voz en *off* mientras en la pantalla se lo muestra entregado a otras actividades.

Entre las reflexiones más destacables que oímos en palabras de Pou pueden señalarse la relativa a las dificultades de pasar de interpretar al protagonista de *La cabra* (muy lineal y perfectamente acotado por el autor) a meterse en la poliédrica y exuberante personalidad de Welles, tránsito que equipara a salir de una carretera convencional para adentrarse en una autopista de veinticinco carriles. En esa línea están otras varias reflexiones sobre el proceso de interiorizar al personaje: los recursos empleados para memorizar el texto; la afirmación de que el personaje no se construye en los ensayos, sino que es un trabajo solitario y continuado; la atención a los pequeños detalles y tics del personaje que son como eslabones de una cadena que le permite ir enganchándose a él (a este respecto resulta significativo su rechazo a caracterizarse con una peluca para incrementar el parecido a Welles pues ese aditamento contribuía a hacer menos perceptible la gesticulación facial – especialmente el juego de las cejas y de los ojos– que Pou consideraba más decisiva para su actuación). Menciona, asimismo, la transformación que supone comenzar a ensayar con el vestuario y la caracterización, un momento, en que siente como el personaje se abre y se consolida. Y confiesa también el enriquecimiento que le ha proporcionado meterse en la piel de los grandes protagonistas dramáticos, quienes le han brindado la posibilidad de vivir estados emocionales o situaciones no conocidas o inhabituales. Un especial interés tiene la confianza que le hace a Calixto Bieito sobre cómo percibió el punto de inflexión que se produce en Welles tras conocer la negativa de Spielberg a financiar su película sobre Don Quijote; ello le llevó a identificar a Welles con el Falstaff que se ve rechazado por el futuro Henry V y a interpretar a su personaje en ese tramo final de la obra como un trasunto del personaje shakespeariano. Intuición que, como reconoció en una entrevista antes mencionada, le surgió mientras veía en televisión *Campanadas a medianoche*<sup>14</sup>.

Nos encontramos, pues, con un metadiscurso que discurre paralelo a los trabajos de la puesta en escena, integrado también por las aportaciones del responsable de la misma (Riambau, en algunos momentos del metraje) y del autor del texto (France), quien ofrece datos interesantes sobre el proceso de gestación de la obra.

La presencia de ese nivel metadiscursivo no suele ser muy frecuente en el cine, aunque recientemente lo encontramos en filmes experimentales con un elevado componente autobiográfico como *La vie sur terre* (Abderrahmane Sissako, 1999), *Porto da minha infância* (Manoel de Oliveira, 2001), *Les plages de Agnès* (Agnès Varda, 2008) o *Mapa* (León Siminiani, 2013); o en otros que, al trasladar una obra teatral al cine, incluyen una reflexión paralela sobre el proceso de adaptación como sucede en *Looking for Richard* (Al Pacino, 1996, sobre *Ricardo III* de Shakespeare) o en *Paris nous appartient* y *L'amour fou*, ambas de Jacques Rivette (1960 y 1968) sobre las puestas en escena de *Pericles*, de Shakespeare y *Andromaque*, de Racine, respectivamente. También nos encontramos filmes teatrales que no parten de una obra previa escrita para la escena sino que narran el proceso de

---

<sup>14</sup> La edición en dvd de *Máscaras* incorpora entre los extras un valioso paratexto: una entrevista de 35 minutos con José María Pou donde desarrolla y amplía con más detalle y de manera más rigurosa las reflexiones vertidas en el documental, tanto las relativas a su interpretación de Orson Welles como las referidas a su experiencia actuarial.

creación de la misma a medida que la van desarrollando en sucesivos ensayos; una de ellas es *Buenaventura Durruti, anarquista* (Jean-Louis Comolli (2002) donde se presentan los trabajos llevados a cabo por el grupo El Joglars para poner en escena una biografía del líder revolucionario muerto en el frente de Madrid durante la guerra civil española. Otro título reciente es *Cachada* (Marlen Viñayo, 2019) en el que cinco vendedoras ambulantes de El Salvador exponen sus vidas en un taller de teatro (bajo la dirección de la profesora Egly Larreynaga) a través del cual estas mujeres viven una transformación que les permitirá descubrir su propia voz y concienciarse de la realidad violenta y machista que las rodea.

Todos estos casos nos permiten comprobar cómo el viejo diálogo entre cine y teatro continúa vigente y renovándose de modo infatigable con las nuevas e imaginativas propuestas de los creadores de ambos medios. Una línea en la que se inscriben, sin duda alguna, los dos trabajos complementarios a los que he dedicado estas páginas.

### Referencias bibliográficas

- ANÓNIMO (2010). «José María Pou abduce a Orson Welles», *El País*, 22 octubre.
- FRANCE, Richard (2008). *Su seguro servidor, Orson Welles* (versión de Esteve Riambau), Barcelona: Arola Editors.
- ORDÓÑEZ, Marcos (2008). «Falstaff en Hollywood», *El País* 19 julio.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (1996). *Materiales para un sueño. En torno a la recepción del cine en España (1896-1936)*. Salamanca: Librería Cervantes.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2018). «La biografía teatral durante la Transición española. Algunos títulos significativos». En *Las Puertas del Drama*, n<sup>o</sup> 51 (monográfico sobre «El teatro en la Transición Política Española»). En <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/513555>.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2019). «Sobre el teatro biográfico y su relación con el *biopic*. Una propuesta de tipología». En G. Laín Corona y R. Santiago Nogales, eds., *Teatro, (auto)biografía y autoficción 2000-2018. Homenaje al profesor José Romera Castillo*, Madrid: Visor, págs. 311-334.
- PRINCE, Gerald (1973). «Introducción a l'étude du narrataire», *Poétique*, 14, pp. 178-196.
- RIAMBAU, Esteve (2008). «Esteve Riambau parla sobre *Su seguro servidor, Orson Welles*». Entrevista en *Teatralnet. Revista digital d'Arts escèniques*. En [https://www.josemariapou.com/media/upload/pdf/welles\\_entrevista-estev\\_riambau\\_teatralnet\\_1502995813.pdf](https://www.josemariapou.com/media/upload/pdf/welles_entrevista-estev_riambau_teatralnet_1502995813.pdf)
- SALVÀ, Bernat (2008). «Esteve Riambau i Josep Maria Pou, director y actor de una obra sobre el cineasta». Entrevista en *Avui*, 27 junio.

### Filmografía

*Máscaras*. Un film de Elisabet Cabeza y Esteve Riambau. Edición en dvd de Cameo Media S.L., 2009.