

Edición de Peter Biskind

# Mis almuerzos con Orson Welles

Conversaciones entre  
Henry Jaglom y Orson Welles

Traducción de  
Amado Diéguez Rodríguez



EDITORIAL ANAGRAMA  
BARCELONA

*Título de la edición original:*

My Lunches with Orson. Conversations between Henry Jaglom and Orson Welles  
Metropolitan Books / Henry Holt and Company  
Nueva York, 2013

*Ilustración:* fotografía de Orson Welles, © David Farrell / Hulton Archive / GETTY

*Primera edición: mayo 2015*

*Primera edición impresa en Argentina: agosto 2015*

Diseño de la colección: Julio Vivas y Estudio A

© De la traducción, Amado Diéguez Rodríguez, 2015

© Peter Biskind, 2013

© EDITORIAL ANAGRAMA, S. A., 2015

Pedró de la Creu, 58

08034 Barcelona

ISBN: 978-84-339-2608-1

Depósito Legal: B. 8400-2015

La presente edición ha sido realizada  
por convenio con Riverside Agency, S.A.C.

Impreso en Argentina

Arcángel Maggio División Libros - Buenos Aires

*Para Steve Bloom*



## INTRODUCCIÓN: HENRY CONOCE A ORSON

Desde hace mucho todo el mundo considera que Orson Welles es uno de los cineastas más grandes de todos los tiempos. Más concretamente, el director de más talento de un largo linaje de heterodoxos que se remonta a D. W. Griffith o quizá a Erich von Stroheim. Hoy, más de setenta años después de su estreno en 1941, *Ciudadano Kane* aún figura en todas las listas de las diez mejores películas de la historia. Fue la mejor para *Sight & Sound*, la revista del British Film Institute, durante cincuenta años consecutivos, y hasta 2012 ninguna la superó; lo logró finalmente *Vértigo*, de Hitchcock, filme que Welles despreciaba.

Pero ya sabemos todos lo que son las listas y cuán poco significan pese a vivir inmersos en una cultura obsesionada con los premios y las clasificaciones. Hay una manera mucho más sencilla e infinitamente más agradable de juzgar la estatura de Welles y sus películas: verlas. Y hay que empezar por *Ciudadano Kane*. Su inicio, con ese oscuro y ominoso plano de la alta y recia verja de Xanadú, coronada por una gigantesca «K», y de las siniestras ruinas del desvarío arquitectónico de Kane detrás y por encima de ella, capta nuestra atención y al mismo tiempo nos advierte de que allí ocurre más de lo que el ojo puede ver. Porque todo es excesivo en ese drama que funde a melodrama, y todo avanza hacia su decadencia con ironía y afectación.

Welles era un genio de lo dramático, un maestro de la sorpresa, el susto, la emoción y el asombro mucho antes de que el cine recurriera a esos elementos con fines mucho menos loables. Pero era también un hábil miniaturista capaz de trabajar un lienzo de pequeñas dimensiones con levedad y sutileza. No obstante, son por encima de todo su mágica capacidad para manejar el tiempo, el espacio y la luz, la exquisita tensión entre su furiosa y operística imaginación y su elegante y meticuloso diseño y ejecución de una película —la profundidad de campo, los picados y contrapicados, los fundidos chocantes, las ingeniosas transiciones— los que dotan a *Ciudadano Kane* de una cualidad eléctrica. Después de su estreno, el cine no volvió a ser el mismo. Cuando le preguntaron por la influencia de Welles, Jean-Luc Godard contestó: «Todos le deberemos todo siempre.»

Orson Welles no sólo fue director de cine, fue también productor, actor y guionista de talento, y prolífico autor de ensayos, obras de teatro y relatos, y hasta columnista de prensa. Con mucha frecuencia se puso todos esos sombreros a la vez, como un auténtico Bartolomé Cubbins de las artes, por eso buscar los adjetivos más apropiados para describirle es tarea inútil. Sin embargo, por enormes que fueran sus cualidades, y lo eran, mucho mayor era la suma de sus partes. El mismo Welles fue en realidad su mejor película, la más grande. Un personaje imponente, mayor que la vida, de ecuatorial cintura y bíblica barba, al menos en sus últimos años, gracias a lo cual se convirtió en el preferido de todos los directores de casting para gurús y deidades de toda suerte como Jor-El, el padre de Superman (aunque el papel se lo llevara finalmente Marlon Brando), o el mismísimo Dios.

George Orson Welles nació el 6 de mayo de 1915 en Kenosha, Wisconsin. Sus padres, Richard Welles, inventor, y Beatrice Ives, pianista, actriz y sufragista, eran una pareja mal avenida y formaban un matrimonio tempestuoso. Así que terminaron por separarse. Beatrice, que crió a su hijo, murió relativamente joven. El doctor Maurice Bernstein, *Dadda*, su mejor amigo y,

según algunos rumores, su amante, se convirtió a partir de entonces en el guardián custodio del joven Orson.

El niño, por su parte, fue furiosamente precoz. Ya de pequeño leía mucho y demostraba gran interés por la música y la magia. Terminó el instituto en dos años y le concedieron una beca para estudiar en Harvard. Tenía una mente prodigiosa, conocía bien la gran literatura del canon occidental y recitaba de memoria largos pasajes en verso y prosa. Pero prefería la vida a los libros, así que convenció a *papá* Bernstein y *papá* Bernstein lo mandó a conocer Irlanda, que recorrió a pie con sólo dieciséis años. Valiéndose de su talento natural y de su atractivo —era rubio y medía más de metro ochenta—, aunque de aspecto algo aniñado —tenía un rostro infantil con una nariz chata que siempre le avergonzó un poco—, consiguió un pequeño papel en una producción del Gate Theatre de Dublín, que dirigían Hilton Edwards y Micheál Mac Liammóir, e inició su andadura.

Volvió a Estados Unidos y se abrió paso en el mundo de la farándula de Nueva York: le llamaban «el niño prodigio» porque no pasaba de los veinte. En 1936 le contrató el Federal Theatre. Fascinado por figuras de la vanguardia teatral como Max Reinhardt y Bertolt Brecht, como director no tuvo ningún miedo a sorprender y ambientó a los clásicos en la actualidad, como hizo con *Macbeth*, que él convirtió, con gran éxito, en *Voodoo Macbeth* —lo dirigió con sólo veintiún años con un elenco de actores negros—. Aunque veneraba las grandes obras de la literatura dramática, no había texto intocable y en todos dejaba su sello. Al año siguiente montó un *Julio César* «de camisas negras» que parecía una alegoría del fascismo (él interpretaba a Bruto).

Si bien nunca aceptó la línea estalinista, Welles respiró el fervor estimulante de esos años del Frente Popular. Se consideraba a sí mismo un liberal del New Deal, y más tarde se relacionaría con el presidente Franklin D. Roosevelt, quien lo utilizó de distintas maneras, aprovechándose de su talento para la retó-

rica y la oratoria, en particular de su retumbante voz, que sonaba como un trueno cercano.

También en 1937, entre *Macbeth* y *Julio César* organizó el escándalo de *The Cradle Will Rock*, la opereta de Marc Blitzstein. La policía federal cerró a cal y canto las puertas del teatro porque, según parece, el presidente Roosevelt y/o sus asesores temían que, por su encendida defensa de los sindicatos en general y de los trabajadores de Republic Steel en particular (diez habían muerto abatidos por la policía en la llamada masacre del Memorial Day), sus enemigos en el Congreso amenazaran con un drástico recorte para el Federal Theatre y el programa institucional del que dependía, la Works Progress Administration. El 16 de junio de 1937, entre un enjambre de reporteros de prensa, cientos de espectadores recorrieron veinte manzanas entrada en mano hasta el Venice Theatre de Nueva York, donde asistieron a un espectáculo sin decorados en el que el propio Blitzstein tocaba el piano mientras los actores, repartidos por el patio de butacas, interpretaban las canciones. Ese mismo año, Welles fundó el Mercury Theatre, y también tuvo éxito. Se diría que nada podía irle mal. A los tres días de su vigesimotercer cumpleaños, el 9 de mayo de 1938, apareció en la portada de la revista *Time*.

La controversia —que aceptaba bien... o mal— le pisaba siempre los talones. Tras hacerse un nombre en la radio, sobre todo por su interpretación de Lamont Cranston, también conocido como «la Sombra», en la serie del mismo nombre, la cadena CBS le ofreció la dirección de un programa. El 30 de octubre de 1938 su emisión por la festividad de Halloween de una adaptación de *La guerra de los mundos*, de H. G. Wells, sembró el pánico entre millones de norteamericanos porque imitaba la cobertura periodística de una invasión marciana, aunque el hecho de que los alienígenas no hubieran elegido como objetivo de su ataque Washington o Nueva York, sino la pequeña localidad de Grover's Mill, Nueva Jersey, debió ser pista suficiente para despertar las sospechas de los oyentes.



Dos años más tarde, George Schaefer, nuevo director de la RKO, ofreció a Welles un contrato sin precedentes: la dirección de dos películas y la última palabra sobre el montaje definitivo. Muchos, en la industria, se sorprendieron y ofendieron. Welles se embarcó en *Ciudadano Kane*, que escribió (junto con Herman J. Mankiewicz), dirigió y protagonizó. La película le granjeó la enemistad de William Randolph Hearst, magnate de la prensa, en cuya vida estaba vagamente inspirada y cuyo apelativo cariñoso a esa parte donde la espalda de su amante, la actriz Marion Davies, perdía su augusto nombre, *Rosebud* («capullo de rosa»), el filme hizo famoso, aunque, a buen seguro, Davies no fuera la única candidata a tan particular honor.

*Ciudadano Kane* se estrenó el primero de mayo de 1941. Welles tenía veinticinco años. Hearst intentó impedir su difusión por todos los medios. Según contó en su autobiografía Louella Parsons, la célebre columnista de la sociedad hollywoodiense que trabajaba para el magnate, varios directores de estudio, como L. B. Mayer y Jack Warner, se negaron a programar la película en sus cines. Hearst amenazó, además, con no volver a contratar publicidad con la RKO. Schaefer mantuvo el tipo, pero Hearst consiguió arrinconar el filme en cines independientes, más pequeños y, por tanto, menos rentables, lo cual, lógicamente, fue en detrimento de la taquilla. En realidad, sin embargo, *Ciudadano Kane* era demasiado compleja para el público en general, de modo que dio pérdidas, unos ciento cincuenta mil dólares según la productora.

Antes de que Welles emprendiera el rodaje de su siguiente película, el estudio insistió en que firmase un nuevo contrato... renunciando al montaje definitivo. El filme, *El cuarto mandamiento* (1942), estaba basado en una novela de Booth Tarkington. El rodaje y la posproducción transcurrieron sin apenas incidentes, pero en cuanto estuvo acabada la primera versión, Estados Unidos entró en la Segunda Guerra Mundial y, a petición del presidente Roosevelt, Welles viajó de inmediato a Brasil en misión de buena voluntad. La versión definitiva de

*El cuarto mandamiento* quedó en manos del montador Robert Wise, que se atendería a las instrucciones de Orson. Ambos estarían en contacto mediante cartas y telegramas y, una vez lista la película, Wise iría a Río para que Welles le diera los últimos retoques. Welles accedió a rodar otra película, *It's All True*. Lo haría en Brasil al tiempo que degustaba los placeres de la disoluta vida de Río, por la que confesó algo más que un interés pasajero. La guerra truncó sus planes de terminar la posproducción de su segunda película en Brasil, y su idilio con el estudio empezó a hacer aguas: sin él saberlo, la RKO preestrenó *El cuarto mandamiento* en el Fox Theater de Pomona, California, el 17 de marzo de 1942. La proyección acabó en desastre, porque muchos espectadores salieron de la sala antes del final y dejaron comentarios muy poco elogiosos en las prescriptivas tarjetas. La RKO, asustada, redujo en cuarenta y cinco minutos los ciento treinta y dos del montaje original de Welles, sin consultárselo. En aquellos años, como ahora, los finales tristes eran tabú, de modo que, por su cuenta y riesgo, el estudio decidió rodar otro, feliz, y lo que fue pensado como la épica historia del auge y caída de una acaudalada familia superada por una industrialización que había cambiado para siempre la faz de Estados Unidos, acabó siendo una inane, sensiblera y totalmente ridícula crónica de reconciliación. La película fue un fracaso.

Welles nunca se recobraría del todo. Postergada su carrera de director, trabajó como actor en películas como *Estambul* (1943), *Jane Eyre* (1943) y *El extraño* (1946), gran parte de las cuales dirigió aunque no figurase en los títulos de crédito. Al mismo tiempo cultivaba una activa vida social. Se casó tres veces, con Virginia Nicholson, Rita Hayworth y Paola Mori, y tuvo tres hijas, una de cada mujer. Aunque no llegó a divorciarse de Paola Mori, pasó los últimos veinticuatro años de su vida con Oja Kodar, deslumbrante actriz y artista medio croata medio húngara que colaboró con él en diversas labores y a la que llevaba veintiséis años. No debía de ser fácil convivir con él

a juzgar por lo que Virginia Nicholson llamaba su «apabullante ego», y porque se le iban los ojos detrás de las mujeres.

Rita Hayworth, es decir, Margarita Carmen Cansino, fue, como es sabido, una de las más rutilantes estrellas de los años cuarenta y principios de los cincuenta —se dice que la tripulación del *Enola Gay* pintó en el morro, o en la bomba, su imagen al estilo pin-up antes de despegar hacia Hiroshima—. Welles se enamoró de ella, o eso dice la leyenda, al ver su foto en la portada de *Life*, y en ese mismo momento decidió que se casaría con ella. Lo hizo y descubrió que padecía, muy justificadamente por otra parte, unos celos enfermizos y que era insegura hasta la exageración, y muy depresiva. Tras años turbulentos, Rita le dio la patada y se casó con el príncipe Ali Khan, a quien dio una hija: Yasmin. Antes de divorciarse, pero ya en trámites, Orson y ella rodaron una película juntos, *La dama de Shanghai* (1947).

Ni que decir tiene que *La dama de Shanghai* no transcurre en Shanghai y que la *femme fatale* protagonista no es ninguna dama. Se trata del típico *film noir* de trama absurdamente intrincada con mareante acumulación de giros y sorpresas argumentales. Termina con un muy celebrado enfrentamiento entre Welles y Hayworth en el Laberinto de los Espejos Mágicos, una atracción de feria. Como *El cuarto mandamiento*, el estudio la mutiló.

Tras *La dama de Shanghai*, Welles hizo una de sus apariciones más celebradas ante la cámara en *El tercer hombre*, que ganó la Palma de Oro del Festival de Cannes de 1949. Dirigida por Carol Reed y basada en parte en un guión de Graham Greene, se trata de un ejemplo especialmente oscuro y sombrío de las películas de su género y fue rodada en localizaciones reales en una Viena sembrada de ruinas. Lúgubre sin concesiones, es notable no sólo por el trabajo de localización, sino por la seca, brillante y dura interpretación de Welles en el papel de un despreciable estraperlista llamado Harry Lime que se gana la vida robando, diluyendo y vendiendo penicilina. Destaca tam-

bién por una maravillosa escena en la gran noria de Viena, la *Wiener Riesenrad*, una espectacular persecución por las alcantarillas de la ciudad –que anticipa al Andrzej Wajda de *Kanal* en casi diez años– y una inolvidable banda sonora interpretada únicamente con cítara.

La última película de Welles para los grandes estudios, *Sed de mal* (1958), también sufrió cortes que él no deseaba. La protagonizan un Charlton Heston en su modalidad más acartonada y una Janet Leigh tan repelente que es complicado no decantarse por los ridículos delincuentes de cazadora de cuero directamente sacados de *El salvaje*, la película de Marlon Brando, aunque amenacen a Leigh con jeringuillas llenas de droga y cosas peores. Por otro lado, la película puede presumir de una extraordinaria interpretación de Welles como un policía fronterizo tan degenerado que a su lado Harry Lime parece la encarnación de la bondad. Cuenta también con una breve –demasiado breve– aparición de Marlene Dietrich, abundantes diálogos puramente wellesianos y un comienzo propio de un virtuoso: un travelling de infarto de tres minutos y veinte segundos donde la cámara sigue a un coche que cruza serpenteando la frontera de México y Texas y explota en un espectacular infierno de fuego y humo. Si obviamos la triste presencia de Heston y Leigh, bastan esas joyas para compensar el precio de la entrada... y valen más que el conjunto de la carrera de muchos directores. Y no exagero lo más mínimo.

A pesar de su intermitente éxito tras la cámara, Welles dirigió once largometrajes –más o menos– en su vida, incluida su sobresaliente trilogía de Shakespeare: *Macbeth* (1948), *Otelo* (1952) y *Campanadas a medianoche* (1965), su tributo a Falstaff. Su última película, *Fraude*, la terminó en 1973, y no la estrenaron en Estados Unidos hasta cuatro años más tarde. Él mismo la financió, porque no encontró a nadie que lo hiciera. Carne y pescado, ficción y documental, la llamaba «película de ensayo», es decir, mezcla de todo lo que pudo encontrar del extraordinario falsificador de arte Elmyr de Hory y de Clifford

Irving, autor de una biografía inventada de Howard Hughes, en una Ibiza llena de sol, amén de mucho metraje de Picasso en una habitación con persiana montado de tal manera que parece que el artista se come con los ojos a Oja Kodar mientras ésta se pasea por la calle con distintos atuendos muy chic. Por último, pero en ningún caso menos importante, el propio Welles, ataviado con su típica capa negra de mago, aparece pulverizando a los críticos mientras comparte sus ideas sobre magia, arte y autenticidad. *Fraude* es una película ingeniosa y original en la que Welles doma el medio cinematográfico y lo adapta a sus propios fines prefigurando filmes como *Sans soleil* (1983), de Chris Marker, y *Exit Through the Gift Shop* (2010), de Banksy, que difuminan la frontera entre realidad y ficción. Pero era demasiado avanzada, y, por eso precisamente, tampoco podía ir bien en taquilla. En cualquier caso, los espectadores no llegaron a tener la oportunidad de juzgar por sí mismos, porque la distribuidora nunca la llevó a los cines.

Esos años, pese a su más que respetable legado cinematográfico cuando lo tenía casi todo en contra, hablan de una triste historia de frustraciones en que, con frecuencia, Welles es el peor enemigo de sí mismo. Como Kane, cuyo Xanadú queda inacabado, Welles acumuló una colección de películas incompletas que le granjeó fama de abandonar sus obras antes de terminarlas. Cierto o no, le fue imposible sacudirse ese sambenito y le resultó muy difícil, por no decir imposible, conseguir productores.

Desesperado por la falta de fondos para completar viejos proyectos y/o emprender otros nuevos, ganaba dinero con papeles en innumerables películas, algunas muy buenas y muchas muy malas, filmes de serie B de productoras poco fiables de países ignotos, y también hacía pequeñas apariciones en anuncios, concursos y telenovelas. No parecía importarle, mientras engrosaran su cuenta bancaria, aunque tanto hacer la calle tuvo su precio. Gracias a él y al eslogan «Nosotros no vendemos vino antes de tiempo», el espumoso de Paul Masson entró en todos los hogares de Norteamérica. (Las tomas descartadas de un Welles

borracho destruyeron su reputación y aún hoy se pueden ver en YouTube.) Pero hasta Paul Masson le dio la espalda cuando, tras perder unos cuantos kilos, confesó en una tertulia televisiva que había dejado de comer y de beber vino entre horas.

Henry Jaglom nació en el seno de una familia de ricos emigrados rusos y alemanes. Simon, su padre, fue encarcelado tras la Revolución Rusa de 1917 «por capitalista» y poco después abandonó la Unión Soviética con sus hermanos para afincarse primero en Londres, donde nació Henry en 1941, y luego en Nueva York, donde Henry creció. Henry nunca supo muy bien cómo se ganaba la vida Simon, pero cuando cumplimentaba la solicitud de ingreso de la Universidad de Pensilvania y leyó la pregunta sobre la ocupación de su padre, éste le dijo: «Pon comercio y finanzas internacionales.»

Jaglom estudió en el Actors Studio y al terminar se unió a la oleada de emigrantes que se desplazaban de Nueva York a Los Ángeles, porque su amigo Peter Bogdanovich le había prometido el papel principal en su primera película, *El héroe anda suelto* (1968), que luego sin embargo decidió interpretar él mismo. La carrera de actor de Henry se interrumpió brusca y definitivamente cuando se estaba lavando los pies en su pequeño apartamento y sonó el teléfono. Le llamaban para decirle que el protagonista de *El graduado* (1967) iba a ser Dustin Hoffman y no él. Estaba convencido de que había nacido para ese papel, de modo que soltó entre dientes cierto adjetivo y se concentró para siempre en la escritura y la dirección.

Bajo los efectos de la onda expansiva de la explosión mundial de cultura cinematográfica de los sesenta, el cine se convirtió en el medio de expresión elegido por todo aspirante a artista. Por influencia de los franceses, Jaglom, como muchos de sus coetáneos, quería hacerlo todo: no sólo interpretar y escribir, sino también dirigir, montar y producir. Nadie quería ser director a sueldo, depender de algún directivo estúpido con un largo y grueso cigarro habano. Todos querían ser cineastas, o,

como decían los franceses, *auteurs*, término popularizado en Estados Unidos por el crítico Andrew Sarris en los años sesenta. En pocas palabras, un *auteur* era a una película lo que un poeta a un poema o un pintor a un cuadro. Pero Sarris sostenía, no sin controversia, que hasta directores de estudio como Howard Hawks, John Ford y Alfred Hitchcock, o esforzados artesanos como Sam Fuller, tenían un estilo personal y eran, por tanto, autores únicos de sus películas. Es decir, eran verdaderos artistas. Welles, naturalmente, era el mismísimo avatar de un *auteur*. Jaglom y sus amigos le veneraban como si fuera el padrino del llamado Nuevo Hollywood. Recuerda: «Para nosotros era el santo patrón de la nueva hornada de cineastas.»

Con debilidad por los sombreros flexibles y los largos pañuelos de colores, Jaglom no tardó en frecuentar las malas compañías. Fumaba hachís en el restaurante Old World de Sunset Boulevard con Jack Nicholson y pronto entró en la órbita de Bert Schneider. Junto con Bob Rafelson, Schneider había hecho mucho dinero con *The Monkees*, célebre programa de televisión, y, con Rafelson y Steve Blauner, dirigía una pequeña productora llamada BBS. Fue él quien encargó a Jaglom el montaje de la segunda producción de su empresa: *Easy Rider* (1969), dirigida por Dennis Hopper y Peter Fonda.

*Easy Rider* fue todo un éxito, y la BBS despegó. Henry descubrió en sí mismo la capacidad de convencer a los demás para que hicieran cosas que no querían hacer. Con el argumento de su buen trabajo en *Easy Rider*, consiguió que Bert Schneider financiara su primera película, *Un lugar seguro* (1971), que protagonizarían Jack Nicholson y Tuesday Weld. Deseaba encarecidamente, además, que Orson Welles interviniera también. Peter Bogdanovich había entrevistado muchas veces a Welles para escribir un libro sobre él y habían entablado una estrecha amistad, así que Jaglom le pidió que se lo presentara.

–No querrá hacer ese papel –le advirtió Bogdanovich.

–Tú dime dónde puedo encontrarlo y ya hablo yo con él.

–Está en Nueva York, en el Hotel Plaza. Pero no te pre-

sentes ante él sin un guión. Odia que lo hagan. Y tú no tienes guión.

Welles tenía una presencia intimidatoria. Era imperioso y de ingenio fulminante, y tenía fama de no soportar a los tontos. Jaglom no era ningún tonto, pero no tenía la menor idea de cómo persuadir al gran hombre de que interviniera en su película. Inasequible al desaliento, cogió un avión a Nueva York y se presentó en el Plaza. Welles le abrió la puerta de la habitación en pijama, un pijama de seda color púrpura. «Parecía una uva gigante», recuerda Henry.

—¿Qué quiere? —preguntó Orson Welles con cara de pocos amigos.

—Soy Henry Jaglom.

—Ya, pero sigo sin saber qué quiere.

—Pues debería. Si Peter Bogdanovich ha hablado con usted...

—Peter habla conmigo muchas veces.

—Estoy aquí porque voy a rodar una película producida por Bert Schneider, para quien Peter está rodando otra película..., gracias a mí.

—Conozco a Bert Schneider.

—Peter está rodando *La última película* y...

—Me alegro mucho por él.

—Y yo quiero rodar otra película, mi película, *Un lugar seguro*. Quiero que usted participe como actor.

—¿Dónde está el guión?

—Todavía no hay guión.

—¿Y eso?

—Porque, si usted la interpreta, la película será totalmente distinta a si la interpreta otra persona.

—¿No hay guión? Pues no me interesa.

—Haría usted de mago.

—¿De mago? Yo soy mago. Mago aficionado, naturalmente. Pero yo no hago primeros guiones de directores noveles.

—¿Cómo que no los hace? *Ciudadano Kane* era su primer guión.



–¿Ha dicho usted «mago»?

–Sí, y estoy pensando en que hable con un ligero acento judío. Sé que en Londres suele usted comer en un restaurante judío. Corre el rumor de que afirma usted que es judío...

–Es que soy judío. Es probable que el doctor Bernstein fuera mi padre, mi verdadero padre –dijo Welles. Reflexionó un momento y añadió–: ¿Puedo llevar capa?

–Claro que puede llevar capa.

–Entonces de acuerdo.

No hace falta decir que los miembros veteranos del equipo de rodaje, es decir, la mayoría, observaban con desconfianza al joven director, que llevaba el pelo recogido en una larga coleta y los pies embutidos en unos zapatos blancos Capezio. El segundo día de rodaje aparecieron todos con un pin de la bandera estadounidense en la solapa (al fin y al cabo estaban en 1971, en plena Guerra de Vietnam). Llegó la hora de comer y Jaglom se sentó con Bert Schneider, Jack Nicholson y Tuesday Weld. Welles no tardó en unirse a ellos.

–De modo que tú eres el arrogante chiquillo que me convenció de que tenía que estar aquí. ¿Qué tal tú y tu arrogancia?

–Mal. El equipo me odia. Todos son muy negativos. A cada cosa que planteo me contestan: «Eso no está en el guión», o «Eso no quedaría bien en montaje». Cada plano es una lucha. Estoy hartito.

–¡Dios mío! Tendría que habértelo advertido. Diles que es una secuencia onírica.

–¿Cómo?

–Lo que oyes. Confía en mí. Confiaste en mí lo suficiente para darme el papel, ¿no? Pues ahora haz lo que te digo.

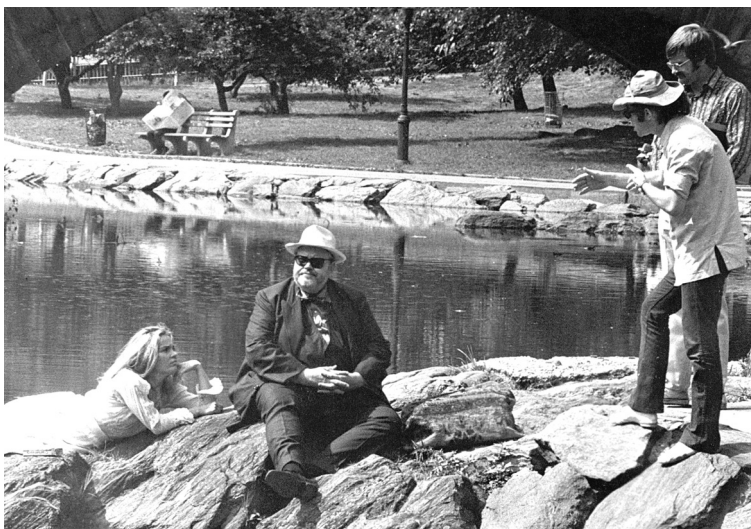
Terminaron de comer y volvieron al trabajo. Jaglom había programado un plano muy difícil.

–No puedo hacer eso –dijo el operador.

–¿Por qué?

–Porque no quedaría bien en el montaje.

–Es una secuencia onírica.



Jaglom le pidió a un reacio Orson Welles que protagonizara *Un lugar seguro*, su primera película. Aquí, dirige a Welles y a Tuesday Weld en Central Park, hacia 1971.

—¿Cómo que es una secuencia onírica? ¿Y por qué no me lo has dicho antes? Me voy a cargar la cámara al hombro y voy a hacer así y así y así. Y va a quedar superpsicodélico.

Esa noche, Jaglom fue a hablar con Welles.

—Pero ¿qué coño está pasando aquí? —le soltó—. Cada vez que quiero hacer algo, digo: «Es una secuencia onírica», y todo el mundo cae rendido a mis pies.

—Tienes que comprenderlo. Son personas que trabajan mucho para ganarse la vida. Y su vida es dura, muy estructurada. Se pasan todo el día trabajando, se van a casa, se sientan a cenar, acuestan a sus hijos, se van a la cama... y otra vez a rodar a las cinco de la mañana. En su vida, hay reglas para todo excepto para los sueños. Sólo son verdaderamente libres cuando se quedan dormidos y sueñan. Si les dices que vas a rodar una secuencia onírica, se liberan de todas esas reglas que rigen su vida y se vuelven creativos, imaginativos, y te dan todo tipo de cosas, las cosas que llevan dentro.