

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Julio César. A Welles lo que es de Shakespeare y a Mankiewicz lo que es de Welles

Autor/es:

Riambau, Esteve

Citar como:

Riambau, E. (2001). Julio César. A Welles lo que es de Shakespeare y a Mankiewicz lo que es de Welles. Nosferatu. Revista de cine. (38):63-73.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41250>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

JULIO CÉSAR

*A Welles lo que es de Shakespeare
y a Mankiewicz lo que es de Welles*

Julio César

*Shakespearean zale porrokatua, Mankiewicz zinemaren beste erraldoi baten urratsei jarraitzen saiatu zen: Orson Welles-i. Hala, dramagile ingelesean oinarrituz egokitu zituen pantailarako **Julius Caesar** eta **Cleopatra** lanak, nahiz eta azken kasu honetan George Bernard Shaw-ren obra ere erabili zuen. Shakespearekiko zuen leialtasuna gorabehera, Mankiewiczek ez zituen lortuko Wellesek lortu zituen mailak.*

Esteve Riambau

Confrontar los nombres de Mankiewicz y Welles implica, ante todo, referirse a la controversia sobre la autoría de **Ciudadano Kane** (*Citizen Kane*, 1941). Los motivos de inspiración que dieron lugar a esta película, el forcejeo entre William Randolph Hearst y la RKO para que se destruyese el negativo de un retrato que éste



consideraba ofensivo y, por último, la polémica desencadenada por Pauline Kael al poner en duda la participación de Welles en el guión por el cual había recibido el único Oscar de su carrera han situado a Herman Mankiewicz en el ojo de un violento huracán. El guionista era un asiduo invitado a las recepciones que el magnate de la prensa ofrecía en su mansión de San Simeón, y hay motivos más que suficientes para pensar que influyó decisivamente en la escritura de un guión que, una vez escuchadas todas las partes implicadas, parece evidente que fue fruto de un laborioso proceso de colaboración que desmentiría las maliciosas acusaciones de la Kael, pero que no aleja las sospechas que se ciñeron sobre la creatividad de Welles (1). Mankiewicz ya había fallecido en el momento en que se desencadenó esta polémica y, privado de este testimonio de primera mano, el realizador tuvo que arrastrar la sombra de una duda que ni siquiera su brillante réplica —articulada a través de su film ensayo **Fraude** (*Question Mark*, 1973), una sutil reflexión sobre el arte, sus falsificaciones y el poder de la moviola como elemento de creación a partir de imágenes ajenas— pudo disipar.

No fue Herman, sin embargo, el único Mankiewicz relacionado con Welles. La trayectoria de Joseph Leo, hermano del coguionista de **Ciudadano Kane**, permite establecer nuevos puntos de contacto. Algunos son sutiles, quizá fruto de la casualidad que une a dos de los realizadores más intelectuales de Hollywood. Otros, en cambio, delatan voluntarias aproximaciones por parte del director de **Eva al desnudo** (*All About Eve*, 1950) hacia el cineasta radical que él también habría querido ser si se hubiese atrevido a cumplir las amenazas que manifestaba en 1951, tempranamente decepcionado —como Welles— tras haber brillado en el firmamento de Hollywood: “*Me gustaría aban-*

donar esta región de niebla intelectual. Hace algún tiempo, la ciudad de Los Ángeles se definió a sí misma de un modo edificante. El diario The Mirror había organizado un referéndum para designar al más distinguido de los habitantes del lugar durante el año 1950 y el galardón fue otorgado al equipo de fútbol americano de UCLA. Dios desea, sin duda, que Los Ángeles se convierta en un desierto, ya que su existencia como ciudad es un desafío a Su Voluntad. Algún día alguien apretará el botón adecuado y la ciudad regresará a la nada” (2).

Nacido seis años antes que Welles, Joseph L. Mankiewicz no fue un niño prodigio tan precoz, pero respiró los ambientes intelectuales de una familia en la que el padre ejercía como profesor universitario y desarrolló una amplia labor de apoyo hacia los alemanes emigrados a Estados Unidos. Graduado en bellas artes, Mankiewicz viajó a Europa cuatro años antes que Welles, si bien con Alemania, en lugar de Irlanda y España, como destino. Ambos entraron en Hollywood por puertas distintas. Gracias a las influencias de su hermano, el primero comenzó a trabajar en la industria del cine como redactor de rótulos para películas mudas y, a partir de 1929, como guionista de la Paramount. Cuatro años más tarde firmó dos libretos para la RKO, la futura productora de **Ciudadano Kane**, pero habría que esperar hasta 1939 para que Welles suscribiese con esta empresa un privilegiado contrato que le permitiría debutar simultáneamente como productor, director, guionista y actor sin necesidad de ascender por los laboriosos peldaños del meritoriaje.

Mientras Mankiewicz escribía casi una treintena de guiones y, a partir de 1936, también ejercía como productor para Metro Goldwyn Mayer, Welles triunfaba en Broadway con innovadores mon-

tajes teatrales de un variado repertorio. Una versión de *La Bohème* dirigida en el Metropolitan de Nueva York en 1952 supuso la única experiencia de Mankiewicz en el escenario, pero el teatro, en su filmografía, ocupa un lugar especialmente destacado a través de sucesivas adaptaciones de John P. Marquand y George S. Kaufman (**The Late George Apley**, 1947), Curt Goetz (**People Will Talk**, 1951), Ben Jonson (**Mujeres en Venecia**; *The Honey Pot*, 1967), Tennessee Williams (**De repente, el último verano**; *Suddenly, Last Summer*, 1959) o Anthony Shaffer (**La huella**; *Sleuth*, 1972). A ellas hay que añadir sus respectivas versiones de **Julio César** (*Julius Caesar*, 1953) y **Cleopatra** (*Cleopatra*, 1963) y una especial admiración hacia William Shakespeare, el único autor teatral que Welles se atrevió a llevar a la pantalla tras previas experiencias en el teatro y en la radio.

Tanto Mankiewicz como Welles extrajeron del teatro no sólo un soporte narrativo sino también una concepción dramática del espectáculo cinematográfico que, a través de su admiración hacia el actor, la evidencia del artificio escénico y la importancia de la palabra, implican una determinada puesta en escena. El primero llegaría a utilizar el término “teatro filmado” para reivindicar que “*mis películas, con raras excepciones, habrían podido ser textos teatrales, habrían podido ser perfectamente recitados en un escenario*” (3). El segundo, tan pronto pisó el plató de **Ciudadano Kane**, sorprendió al reputado director de fotografía Gregg Toland con una técnica de iluminación directamente importada de los escenarios y que justifica buena parte de los hallazgos visuales del film.

Sometido a una mayor disciplina de estudio, Mankiewicz observó una estricta fidelidad a los géneros clásicos a través de una fil-

mografía que abarca diversas comedias dramáticas y melodramas, un film de espías, dos históricos, un musical o un *western*, además de los inclasificables **Mujeres en Venecia** y **La huella**. En cambio, más allá de insertar **El extraño** (*The Stranger*, 1946), **La dama de Shanghai** (*The Lady from Shanghai*, 1947), **Mister Arkadin** (*Mister Arkadin / Confidential Report*, 1957) y **Sed de mal** (*Touch of Evil*, 1957) dentro de unos generosos márgenes del cine negro, el resto de la obra de Welles resulta mucho más difícilmente etiquetable.

Al comparar a Mankiewicz con Welles es preferible disparar por elevación. En el orden de la narración, ambos recurren con frecuencia al *flash-back* o al narrador "en off" para abordar un enigma que, a menudo, procede de la estrategia de un personaje demiúrgico que acabará atrapado en su propia tela de araña. Repletos de conspiradores —desde la Addie Ross de **Carta a tres esposas** (*A Letter to Three Wives*, 1949) o la Eva Harrington de **Eva al desnudo** hasta el ambicioso Marco Antonio de **Julio César** o el alcaide corrupto de **El día de los tramposos** (*There Was a Crooked Man...*, 1970), sin olvidar la madre posesiva de **De repente, el último verano** o el vengativo marido despechado de **La huella**— los filmes de Mankiewicz se hallan muy cerca del espíritu de **Mister Arkadin**, **Sed de mal** o, sobre todo, de las similitudes particularmente evidentes que **La condesa descalza** (*The Barefoot Contessa*, 1954) mantiene con **Ciudadano Kane**. No por casualidad, Mankiewicz reconoció haberse inspirado en Rita Hayworth —la segunda esposa de Welles— para la creación del personaje de María Vargas, la bailarina española interpretada por Ava Gardner que acaba casándose con un aristócrata que bien podría ser un socios de Ali Kahn (4). En cambio, mientras el director de cine encar-

nado por Humphrey Bogart borra cuidadosamente cualquier huella que pueda delatar paralelismos con Mankiewicz o Welles, la película arranca desde la muerte de la protagonista para recomponer su biografía a través de diversos *flash-backs*, trazados desde el punto de vista de distintos narradores.

En el orden estético, aunque Mankiewicz es menos barroco que Welles, no rechaza el reiterado recurso visual a escaleras, laberintos o jardines. En **Eva al desnudo**, el personaje de Anne Baxter se coloca frente al espejo; pero, a diferencia de lo que Welles hace con Rita Hayworth al final de **La dama de Shanghai**, "Mankiewicz no tiene ninguna necesidad de disparar contra ese espejo, de matar a la doncella. El juego de masacres ya hace tiempo que ha empezado" (5). Aunque sólo una de las películas por él dirigidas,

La condesa descalza, esté basada en un guión original escrito en solitario, Mankiewicz es un autor tan indiscutible como pueda serlo Welles. Tras los problemas precisamente suscitados a raíz de la autoría de **Ciudadano Kane**, éste no volvería a compartir los créditos del guión de sus películas, aunque sólo dos de ellas, **Mister Arkadin** y el ensayo **Fraude**, carecen de antecedentes literarios y son íntegramente originales. Para Mankiewicz, "el 'autor de filmes' sería nuestro autor-realizador. Es decir, el 'autor de filmes' trabaja en estrecha colaboración con un productor y un organismo financiero; extrae su guión de una obra original; se asocia con creadores y técnicos, tales como el compositor, el operador, el montador, el ayudante de dirección, etc. Y, sin embargo —y ésa es la esencia del papel del creador en el cine—, la aportación del 'autor de filmes' es un proceso continuo



La condesa descalza



que comienza con la elaboración del guión y termina con el montaje definitivo del film" (6). Welles podría haber compartido plenamente esta aseveración de su colega, si bien ambos poseen un estilo propio que confrontaría "el suntuoso barroquismo del primero contra la sustancial 'educación' del encuadre y, sobre todo, de los movimientos de cámara del segundo (también barrocos, más de espíritu que de concepción visual); el dominio de la imagen contra el de la palabra" (7). O, si se prefiere, la manifiesta oposición entre la *stravaganza* de Mankiewicz presente en *Eva al desnudo* o *Mujeres en Venecia* y "el grotresco de Welles (pienso en el macroscópico ejemplo de *Sed de mal*), que destila una sensación de turbación, una construcción de naturaleza absurda respecto a los tonos de lo real" (8).

1. Et tu, Houseman?

Entre los numerosos ejemplos que ilustran las correspondencias que unen las trayectorias de Welles y Mankiewicz, **Julio César** ocupa un lugar particularmente significativo. Después de haber abierto la temporada del Federal Theatre en Harlem con un heterodoxo *Macbeth* interpretado por actores negros, el primero inauguró las actividades de su nueva compañía, el Mercury Theatre, con otra adaptación shakespeariana que volvía a huir de los márgenes convencionales. *Caesar* se estrenó en Nueva York el 11 de noviembre de 1937 con un vestuario de corte contemporáneo que acentuaba los paralelismos entre la atroz lucha por el poder en la Roma Imperial y las intrigas políticas en la Italia fascista de Mussolini. Mientras Joseph Holland —un actor físicamente muy parecido al dictador

italiano— interpretaba el papel de César, Orson Welles prescindía de la experiencia que había adquirido como Casio y Marco Antonio en una anterior versión juvenil de la misma obra para encarnar ahora a Bruto, el joven idealista que participa en el asesinato del dictador para después suicidarse, decepcionado por una acción que él creía haber cometido en función de una noble causa. George Coulouris (Marco Antonio), Joseph Cotten (Publio), Martin Gabel (Casio) y Hiram Sherman (Casca) —fieles componentes de la compañía de reparto que Welles mantendría cohesionada hasta el rodaje de *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*, 1942)— completaban el reparto de una representación en la que los personajes, ataviados con uniformes militares, saludaban con el brazo en alto.

En un comunicado de prensa emitido por el Mercury se afirma que "nuestro **Julio César** ofrece un retrato del mismo tipo de histeria que existe en algunos países contemporáneos gobernados por dictadores. Observamos el amargo resentimiento de los hombres libres frente a la imposición de una dictadura. Contemplamos un asesinato político, como el de Huey Long. Vemos la esperanza por parte de Bruto de que un gobierno más democrático desaparezca con la ascensión de un demagogo (Antonio) que suceda a un dictador. Nuestra moral, si lo desean, es que no es el asesinato, sino la educación de las masas, lo que permanentemente aparta a las dictaduras". La dirección escénica, que incluía unas plataformas flanqueadas por mástiles y edificadas frente a un gran muro rojizo como la sangre y cuyo espacio se fragmentaba mediante una iluminación cenital que recordaba la de los grandes mítines nazis, subrayaba estos paralelismos, y las reacciones de la crítica fueron unánimemente entusiastas (9).

Animado por este éxito, Welles desarrolló su punto de vista acerca de la obra de Shakespeare a través de otros medios. El 11 de noviembre de 1938 emitió una versión radiofónica con una narración de H. V. Kaltenborn adaptada de las *Vidas* de Plutarco (10), pero, obviamente, el objetivo final era el cine. Así lo hizo con *Macbeth* en 1947 y, dos años más tarde, en pleno rodaje de *Otelo* (*Othello*, 1949), Welles propuso seguir con una adaptación de *Julio César*, siempre en términos contemporáneos, que sería dirigida por Hilton Edwards e interpretada por él mismo y Michéal McLiammoir en los papeles principales (11). Sin embargo, las circunstancias económicas por las que Welles atravesaba en aquel momento no eran las más propicias para emprender nuevas aventuras y, de momento, se contentó con incluir una de las escenas finales de *Julio César* en su espectáculo *An Evening with Orson Welles*, en el cual también intervenían Edwards y McLiammoir.

El proyecto de llevar la obra a la pantalla, sin embargo, se mantuvo en pie y, en 1953, el rey Farouk de Egipto se ofreció a financiarla, manteniendo un punto de vista contemporáneo. Animado por este apoyo, Welles escribió un guión destinado a "ser filmado como un noticiario" (12) y quería que Richard Burton (futuro protagonista de *Cleopatra*) interpretase el papel del emperador, mientras él mismo volvía a reservarse el de Bruto "porque es el tipo de personaje que yo suelo interpretar: alguien que piensa". Welles amplió a Peter Bogdanovich algunos detalles adicionales acerca de su visión de la película: "Se habrían visto las ruinas de Roma por doquier, todas ellas empapeladas con grandes carteles del nuevo César. Escribí, creo, un guión bastante bueno; quiero decir con ello que hice un buen uso del texto, como un noticiario en versos libres, si eso fuera posible" (13).

El proyecto fue remitido por el cineasta a la Metro Goldwyn Mayer, donde John Houseman —viejo amigo de Welles, además de productor del Mercury Theatre y, por lo tanto, de la versión teatral de *Julio César*— se había alzado con una importante reputación como productor de *La casa de las sombras* (*On Dangerous Ground*; Nicholas Ray, 1951) o *Cautivos del mal* (*The Bad and the Beautiful*; Vincente Minnelli, 1952). Welles ya era entonces un exiliado de Hollywood pero, quizás ingenuamente, creyó que esta circunstancia propiciaría su regreso a la Meca del Cine. Houseman, sin embargo, no estaba dispuesto a olvidar la agria disputa que había disociado su trayectoria de la de Welles y aprovechó esta ocasión para ajustar cuentas. Según Charles Higham, "dos se-

manas antes de la fecha oficial de inicio de la producción, Welles remitió a Houseman una carta con acuse de recibo. Asegurándole que sólo le deseaba lo mejor, recordaba a Houseman sus propios esfuerzos para filmar *Julio César* y se quejaba de que la MGM hubiese interferido en sus planes de realizar una versión con vestuario moderno con un trasfondo mussoliniano en los alrededores de Roma. Sugería que la MGM debía posponer la producción, que debía compensarle por sus pérdidas o que debía permitirle trabajar con Houseman y la MGM en la película. Una cuarta posibilidad era que cada uno siguiese con su propia versión. Welles insinuaba con firmeza que Houseman debía contratarlo para dirigir en Hollywood" (14).



Cleopatra

"Houseman", prosigue Higham, "respondió con una gran dignidad. Subrayaba que había comenzado su proyecto sin 'la más ligera sospecha' de que Welles estuviese considerando la posibilidad de adaptar Julio César". La versión que Welles contó a Bogdanovich sobre esa misiva es, sin embargo, sustancialmente distinta; "Le envié una copia a Houseman, junto con mis diseños para los decorados, y me lo devolvieron todo con enormes sellos y una larga carta de los abogados de Houseman: 'Esto no ha sido abierto —no será abierto...'. Estaban tan asustados de que entonces yo fuera a reclamar que habían robado cosas mías..., mientras yo sólo había querido ofrecerles un gesto amistoso". En cualquier caso, las cartas ya estaban echadas: en el mismo momento que *Variety* publicó un anuncio con los planes de Welles, Mankiewicz ya había contratado a John Gielgud para que interpretase el papel de Casio, y la MGM ya tenía plenamente decidido que sería él quien dirigiría un proyecto que Houseman antepuso a la adaptación que el propio realizador debía llevar a cabo a partir de la novela *Jefferson Selleck*.

En sus memorias, Houseman afirma textualmente: "No recuerdo si fui yo quien primero sugirió a Joseph Mankiewicz como director de **Julio César**. De quien quiera que fuese, la idea era buena. Él y yo pronto descubrimos que estábamos básicamente de acuerdo sobre la naturaleza de los conflictos personales y políticos de la obra, así como en el impacto dramático que creíamos que podía tener, como una película popular, sobre los espectadores contemporáneos. Entonces intercambiamos versiones y discutimos diferencias, con el sobreentendido de que Joe, como director, sería el responsable de la definitiva versión del guión". (15) Aparentemente se refiere a Mankiewicz



pero, quien quiera leer entre líneas, también puede deducir una doble alusión a Welles, tanto a través de una prudente distancia establecida frente a los conflictos que rodearon la autoría del guión de *Ciudadano Kane* como de la disputa que ambos mantuvieron durante el rodaje de aquel film, hasta el extremo de liquidar una larga e intensa amistad. La sutil venganza de Houseman contra Welles prosigue cuando, al afirmar que su proyecto sería "el primer film shakespeariano americano", olvida el precedente establecido por Welles con su modesto *Macbeth*, y concluye con la contratación de Edmond O'Brien, uno de los actores del Mercury Theatre,

para interpretar el papel de Casca. El resto del reparto del film estaba integrado por John Gielgud —futuro intérprete de *Campanadas a medianoche* (*Chimes at Midnight*, 1965)—, Louis Calhern, Marlon Brando, Deborah Kerr, Greer Garson y James Mason en el papel de Bruto.

En sus memorias, Houseman evita el cuerpo a cuerpo con Welles al hablar de **Julio César**, pero no puede soslayar un evidente paralelismo con la previa versión teatral que él mismo había producido. Al justificar la decisión de rodar la película en blanco y negro —en contra de los intereses comerciales del estudio—, el pro-

ductor afirma que fue para "sustray los paralelismos históricos entre las intrigas políticas de los últimos años de la República romana y recientes acontecimientos europeos. (...) Hitler, Mussolini y Ciano en el Brenner Pass; Stalin y Ribbentrop firmando el Pacto; en las fotografías de los periódicos y en los noticieros de la última década habíamos visto éste y otros encuentros personales que pronto evolucionaron hacia la violencia y la muerte: eran obsesivamente similares a las tensas confrontaciones de los conspiradores shakespearianos antes y después del asesinato. En las escenas del Foro los paralelismos eran aún más obvios: inevitablemente evocarían la memoria del Führer en Nuremberg y de Mussolini vociferando desde su balcón por encima de la muchedumbre salvajemente regocijada que después escupiría sobre su cadáver cuando fue colgado por los pies en una gascolinera" (16).

2. El peinado de los romanos

La participación de Mankiewicz en esta operación tampoco fue inocente. Después de haber ganado sendos pares de Oscar —como guionista y director— de **Carta a tres esposas** y **Eva al desnudo** —dos filmes dotados de diversas resonancias wellesianas (17)—, había llegado el momento de competir en el terreno shakespeariano. "Si he rodado **Julio César**", afirmó Mankiewicz, "es porque no conozco autores dramáticos más potentes que Shakespeare. Creo que, oportunamente reducido para la pantalla, actualmente, tiene más cosas que decir, y más profundamente, sobre el ser humano y sus relaciones con la sociedad que cualquier otro dramaturgo del pasado o del presente. Pero aquello que he querido filmar no es exactamente Julio César, no un clásico, sino mi visión personal de Julio César. Lo he afrontado como un drama contemporáneo y pulsante. (...) He

querido mostrar (...) que Shakespeare podía ser representado exactamente como si fuese contemporáneo nuestro" (18).

A pesar de estas manifestaciones, la versión de Mankiewicz —a diferencia de la de Welles— renuncia a cualquier rasgo de modernización de la puesta en escena. Antes bien, reforzó su carácter teatralizante, hasta el punto de provocar una punzante sátira de Roland Barthes, cuando el semiólogo francés afirma que "todos los personajes llevan un mechón de pelo sobre la frente. Unos rizado, otros filiforme, otros ondulado, otros aceitoso, todos bien peinados, y los calvos no están admitidos, aunque la historia romana haya proporcionado un buen número de ellos. (...) ¿Qué es lo que está unido a estas franjas obstinadas? Simplemente, el anuncio de la Romanidad. Aquí se ve cómo opera a pecho descubierto el mecanismo capital del espectáculo, que es el signo. La



Julio César

mecha frontal inunda de evidencia, nadie puede dudar que nos encontramos en Roma" (19). A pesar de la contratación de un consultor técnico de origen italiano (20), Vittorio De Sica discrepó abiertamente de cualquier atisbo de verosimilitud cuando, en su visita al plató, exclamó que los decorados reproducían exactamente las calles de la moderna Ferrara (21). Tampoco las escenas de la batalla, rodadas en las afueras de Hollywood bajo la apariencia de un *western*, resultan particularmente convincentes, pero, más allá de estos elementos superficiales, la adaptación que Mankiewicz hace del texto de Shakespeare en relación con la versión teatral de Welles (22) delata la absoluta subordinación del primero con este último.

A pesar de la aparente fidelidad a Shakespeare, el film de Man-

kiewicz introduce numerosas modificaciones en relación con la obra: resume las intervenciones de Casca y Casio al inicio de la escena III del acto I; elimina el diálogo entre Bruto y Lucio de la escena I del acto II y suprime íntegramente la escena IV del acto II para que la advertencia de Artemidor, en forma de carta, enlace directamente con el escepticismo de César antes de ser asesinado. También anula el diálogo entre Antonio y el criado de Octavio (final de la escena I del acto III) para dar mayor protagonismo a aquél en el célebre discurso del Foro y, en consecuencia, vuelve a eliminar a este personaje al final de la siguiente escena. Suprimiendo la escena III, correspondiente al interrogatorio al que diversos ciudadanos someten al poeta Cinna, Octavio hace su aparición al principio del

acto IV, que se mantiene prácticamente íntegro. El V incluye, en cambio, numerosas variaciones: el film suprime todo el comienzo de la primera escena, entre Octavio, Antonio, Casio y Bruto, para focalizar el protagonismo entre esos dos personajes. Tras la batalla, la escena III también reduce los personajes colaterales de Titinio y Mesala, así como el parlamento final de Bruto y se suprime la totalidad de la IV, donde Antonio se entera de que Bruto ha sido hecho prisionero. La última escena también queda considerablemente reducida, para desembocar en un final en el que, tras el suicidio de Bruto, Antonio exalta su nobleza.

Curiosamente, buena parte de estas modificaciones coinciden exactamente con las realizadas por Welles para ensalzar el papel de Bruto en el doble conflicto con César y Antonio. Si estos últimos representan el poder y la ambición, elementos básicos que Welles heredó de Shakespeare para desarrollarlos en toda su obra, el primero es el joven idealista que se opone ingenuamente a los anteriores. Así lo harán también el policía interpretado por Charlton Heston en *Sed de mal*, el humilde secretario de *Una historia inmortal* (*Une histoire immortelle*, 1966) o incluso el propio protagonista de *El proceso* (*Le procès*, 1963), aunque, en el caso de *Julio César*, no se trata de una traición, otro de los conceptos más próximos al universo creativo del director de *Campanadas a medianoche*. "La traición está en la historia, no en la obra", explicaría Welles a Bogdanovich. "En Shakespeare, el personaje de César es ridículo, un presumido pomposo. (...) No existe relación entre Bruto y César. César es casi un dictador de dibujos animados; no debió ser representado de esta forma, pero de todos modos nunca podrá hacerse de él un personaje simpático. Tampoco puede presentarse



Julio César



como un hombre siempre lleno de explosiones de jactancia, ni como un genio frío como el hielo. No existe amor entre él y Bruto; por lo tanto, no hay nada en absoluto que haga de ella una historia de traición”.

En su versión teatral, Welles subrayó esta distancia identificando a César con Mussolini, mientras Bruto era el único que no vestía uniforme militar. Por este mismo motivo, el futuro cineasta amputó los fragmentos colaterales que diluían el protagonismo de este personaje al que, tras su muerte, Antonio define como *“el romano más noble”*, alguien que tenía *“un pensamiento honesto y sólo se añadió a la banda interesado por el bien de la República”*. Es ese objetivo el que explica por qué Welles suprimió íntegramente la escena III del acto I, que Mankiewicz únicamente resume, y en cambio mantuvo el diálogo de la escena siguiente, que el film elimi-

na, donde Bruto subraya a Lucio el carácter faccioso de los conspiradores contra César. Welles también elimina la escena II del acto II en la que Calpurnia sueña con el asesinato de César y éste antepone su orgullo a los malos augurios, con lo cual su versión de la obra reducía el peso del Destino en favor de la acción política de Bruto. Su adaptación de la obra también se había anticipado al film de Mankiewicz en la eliminación del diálogo entre Porcia y el adivino (escena IV del acto II), así como en las supresiones llevadas a cabo en las tres escenas del acto III, con el añadido de la frase en la que Bruto, refiriéndose a César, exclama: *“No se le ha rebajado su gloria porque era digno de ella, ni se han exagerado las ofensas por las cuales ha sufrido la muerte”*. Welles detestaba el personaje de César que, en cambio, Mankiewicz adula a través de la recuperación de la escena en que An-

tonio se enfrenta a su estatua, elemento simbólico característico en toda la obra del director de **La huella**. Las analogías entre las modificaciones perpetradas entre la versión teatral de Welles y el film de Mankiewicz persisten en el acto IV, con la excepción de que el segundo recuperaría el diálogo entre Bruto y su joven criado Licio previo a la aparición del fantasma de César. Del mismo modo, las importantes transformaciones que se detectan en la versión cinematográfica del acto V ya habían sido exploradas en el escenario, con la salvedad de que Welles respeta un breve diálogo inicial entre Bruto y Octavio en el que el primero defiende la contundencia de unas buenas palabras por encima de unos malos golpes. A pesar de todo, el personaje welliesiano es un demócrata convencido cuyo error le cuesta la vida mediante un suicidio que la obra enfatizaba con mucha más fuerza que la película.

Para Welles, "Shakespeare lo dijo todo. Del cerebro al vientre; cada actitud y minuto de la vida de un hombre" (23). El cineasta lo conocía al dedillo y lo dominaba a placer, hasta el extremo de fusionar diversas obras para crear con sus fragmentos una nueva pieza que, como **Campanadas a medianoche**, sublimaba las anteriores sin traicionar su espíritu. En el caso de **Julio César**, apenas tuvo que amputar algunos fragmentos para que el resultado brillara, sobre el escenario, con una luz inconfundiblemente wellesiana. Como **Macbeth**, **Otelo** o los cinco reyes que integran **Campanadas a medianoche**, el cineasta también quiso llevarla a la pantalla. Otros proyectos shakespearianos, como el inacabado *El mercader de Venecia* de finales de los sesenta o el abortado *Rey Lear* de principios de los ochenta, se quedaron por el camino.

Éste fue también el caso de *Julio César*, que Welles intentó llevar de nuevo a la pantalla en 1967, dos años después del estreno de **Campanadas a medianoche**, manteniendo sus características estilísticas intactas pero esta vez con Christopher Plummer como Marco Antonio, él mismo en el papel de César y Paul Scofield en el de Bruto. Una vez más, el proyecto no se materializó, pero la comparación entre lo que habría sido la versión de Welles y la que Mankiewicz rodó con la complicidad de Houseman no deja lugar a dudas. Welles había heredado de Shakespeare lo que Mankiewicz jamás pudo asimilar de Welles.

NOTAS

1. El citado prólogo de Pauline Kael, titulado "Raising Kane" —un juego de palabras traducible como "Haciendo crecer a Kane" pero también como "Enmarañando las cosas"—, fue originalmente publicado en Welles, Or-

son & Mankiewicz, Herman: *The Citizen Kane Book*. Bantam. Nueva York/Londres, 1971 (versión española en *El libro de "El Ciudadano"*. La Flor. Buenos Aires, 1976). Entre los numerosos textos relativos a la polémica, cabe destacar la carta de Welles, "The Creation of *Citizen Kane*", *The Times*, Londres, 17-11-1971, así como la biografía de Herman Mankiewicz publicada por Richard Meryman, *Mank*, William Morrow and Co. Inc., Nueva York, 1978. Los restantes materiales y puntos de vista implicados en la polémica son analizados en Carringer, Robert L.: *The Making of Citizen Kane*. John Murray. Londres, 1985 (versión castellana: *Cómo se hizo Ciudadano Kane*. Ultramar. Barcelona, 1987); así como en Lebo, Harlan: *Citizen Kane. The Fiftieth Anniversary Album*. Doubleday. Nueva York, 1990.

2. Joseph L. Mankiewicz, en Coughland, Robert: "Fifteen Authors in Search of a Character Named Joseph L. Mankiewicz", en *Life*, 12-III-1951.

3. Joseph L. Mankiewicz a Jacques Bontemps y Richard Overstreet: "Mesure pour mesure", en *Cahiers du Cinéma*, nº 178. Mayo de 1966.



Julio César



4. Joseph L. Mankiewicz a José Ruiz en *Casablanca*, núm. 14. Febrero de 1982. Pág. 36.

5. Doniol Valcroze, Jacques: "All About Mankiewicz", *Cahiers du Cinéma*, nº 2. Mayo de 1951. Pág. 28.

6. Mankiewicz, Joseph L.: "Auteur de Films! Auteur de Films!", en *Positif*, nº 154. Septiembre de 1973. Pág. 3. Originalmente publicado en *The Screen Writer* (1948).

7. Martini, Emanuela: "Il cinema a più dimensioni", en La Polla, Franco (ed.): *L'insospettabile Joseph Leo Mankiewicz*. XLIV Mostra Internazionale del Cinema. Venecia, 1987. Págs. 49-50.

8. La Polla, Franco: "Autore di film d'autore", en La Polla, F., op. cit., pág. 21.

9. Véase France, Richard: *The Theatre of Orson Welles*. Lewisburg University Press. Nueva Jersey, 1977. Pág. 117. El capítulo de este libro dedicado a *Julius Caesar* incluye diversas fotografías de escena, así como los planos del escenario.

10. El original se ha perdido, pero existe un ensayo de esta versión editado en Ariel SHO 9, Fonodisc International; hay otra versión grabada en marzo de 1938 con Orson Welles en los papeles de Antonio y Casio y George Coulouris como Bruto, que fue editada por Columbia M-325.

11. Este último incluye una pequeña mención en su diario de rodaje de *Otelo*,

cuando pone en boca de Hilton Edwards: "Buena, ¿quién quiso hacer una película? Ahora por *Otelo*, luego será por César, creo que si alguna vez volvemos a actuar en un escenario de Dublín será un milagro" (McLiammoir, Michéal: *Put Money in Thy Purse. The Making of Othello*. 1955 (versión castellana: *Preparad la bolsa*. Ediciones del Imán, 5. Madrid. Pág. 219).

12. Orson Welles a Barbara Leaming: *Orson Welles. A Biography*. Viking. Nueva York, 1985 (versión castellana: *Tusquets*. Barcelona, 1986. Pág. 401).

13. Orson Welles a Peter Bogdanovich: *This is Orson Welles*. Harper Collins. Nueva York, 1992 (versión castellana: *Ciudadano Welles*. Grijalbo. Barcelona, 1994. Pág. 328).

14. Higham, Charles: *The Rise and Fall of an American Genius*. St. Martin's Press. Nueva York, 1985. Pág. 280 (versión castellana: *Orson Welles. Esplendor y caída de un genio americano*. Plaza&Janés. Barcelona, 1986).

15. Houseman, John: *Unfinished Business*. Applause. Nueva York, 1983. Pág. 323.

16. *Ibidem*, pág. 324.

17. "La transformación de *Eve*, de ingenua a combativa, puede parecer brutal, pero eso puede ser debido al complejo diseño del guión original de Mankiewicz, en el cual cada uno de los personajes principales narraba una parte de la historia con una oblicuidad pare-

cida a la de *Ciudadano Kane*" (Corliss, Robert: "Themes in Search of a Style", en *Talking Pictures*. Penguin Books. Londres, 1975. Págs. 238-246).

18. Joseph Leo Mankiewicz a Jacques Bontemps y Richard Overstreet: "Measure pour mesure", *Cahiers du Cinéma*, núm. 178. Mayo de 1966. Pág. 43.

19. Barthes, Roland: "Les Romains au cinéma", en *Mythologies*. Seuil. París, 1957. Págs. 27-28.

20. Pasinetti, P. M.: "The Role of the Technical Adviser", en *Film Quarterly* VIII, núm. 2. 1953. Págs. 131-138.

21. Geist, Kenneth L.: *Pictures Will Talk. The Life and Films of Joseph L. Mankiewicz*. Scribner's Sons. Nueva York, 1978. Pág. 231.

22. El texto de la misma se encuentra reproducida en France, Richard (ed.): *Orson Welles on Shakespeare: The WPA and Mercury Theatre Playscripts*. Westport (Connecticut). Greenwood Press, 1990. Otra versión, probablemente anterior a ésta aunque revisada, se encuentra disponible en <http://www.welles.dk/manuskripter>. Es en función de ésta última como se han efectuado las siguientes comparaciones entre el film de Mankiewicz y la obra teatral de Shakespeare.

23. Welles, Orson: "On Staging Shakespeare and on Shakespeare's Stage", prólogo a *The Merchant of Venice*. Harper & Brothers. Nueva York/Londres, 1939. Pág. 22.