

MEMORIA Y EXPIACIÓN. FORMA, TIEMPO Y VOZ EN *FILMING OTHELLO*

ÁLVARO GIMÉNEZ SARMIENTO

GÉNESIS DE UN MAKING OF

En julio de 1974, la cadena alemana ARD (Comunidad de Radiotelevisión Públicas Alemanas) encarga a Orson Welles una introducción para la emisión de una de sus películas más emblemáticas, *Otelo* (*Othello*, 1951). Welles acepta gracias a la generosa oferta económica y rueda una presentación de unos veinte minutos. Sin embargo, descontento con el resultado, decide no entregar el copión a la ARD y convence a los productores Klaus y Jürgen Hellwing para producir una pieza documental de mayor metraje y similar a *Fraude* (*F for Fake*, 1973), que había realizado unos años antes (Berthomé y Thomas, 2007). Junto a esos veinte minutos y a varios fragmentos de la película original, Welles rueda en París una tertulia con los actores Micheál Mac Liammóir y Hilton Edwards, y un coloquio en la sala 1 del Orson Welles Cinema Complex de Cambridge, Massachusetts, aprovechando una proyección de su *Otelo* original

(Kelly, 2017). También rueda nuevos comentarios a cámara y un diálogo entre Otelo e Iago que él mismo interpreta (Graver y Rausch, 2011).

Pese a la simplicidad de la propuesta, el montaje se prolonga durante cuatro años para completar apenas ochenta y tres minutos de metraje (Berthomé y Thomas, 2007). La película tiene su estreno en el Festival de Berlín en junio de 1978, bajo el título de *Filming Othello* (1978). Un mes más tarde, se emite en la ARD alemana. Sin embargo, habrá que esperar hasta junio del 79 para que se proyecta por primera vez en EE. UU., concretamente en el Joseph Papp's Public Theatre de Nueva York, junto con el *Otelo* de 1951. La película se mantiene durante tres semanas en cartel, pero apenas consigue repercusión en los medios. Por desgracia, no tendrá más proyecciones en EE. UU. hasta 1987, cuando el famoso Film Forum la programa sin la película original. De ese pase provienen las primeras reacciones críticas, como la de Vincent Canby del *New York Times* (1987: 24), quien afirma que

«es tan buena que te pide más; cuando sales del cine quieres ir corriendo a volver a ver *Otelo*».

Años después, esta reducida repercusión también se trasladó a la comunidad científica, que rara vez ha abordado su estudio. Aunque ha habido algunos artículos, como los de Sebastian Lefait (2015) o Antonio Costa (2004), lo cierto es que se trata de una obra infravalorada, sobre todo en lo que concierne a su cualidad ensayística y al tratamiento temporal. Por ello, en este artículo proponemos su estudio desde diferentes perspectivas. En primer lugar, realizaremos una introducción a la estructura temporal de la película. A continuación, analizaremos el trabajo de montaje, fundamental para entender esa permutación entre pasado y presente que vertebra todo el metraje. Además, abordaremos el análisis del modo, la voz y el deseo según las ideas de Nichols (1997), Carl Plantinga (1997) y Michael Renov (2004). Para terminar, estableceremos una reflexión a través de la transición de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo de Deleuze (1991, 1996). Este último punto derivará en una conclusión sobre la cualidad ensayística del documental, situándolo como una pieza fundamental dentro de la filmografía de una de las figuras más icónicas e imponentes de la historia de cine.

EL EJE DEL TIEMPO

Filming Othello plantea un fluido diálogo entre pasado y presente a través del anecdotario surgido de la preproducción, rodaje y postproducción del *Otelo* de 1951. Se trata de un continuo flujo entre el pasado y el presente a través de la reconfiguración que ejecuta la voz en *off* de Welles, siempre omnipresente y por encima de las imágenes del largometraje original. Esos comentarios dotan al material pretérito de una doble dimensión temporal: por un lado, la referida al momento del rodaje de *Otelo*; y por otro, la que se sitúa durante el montaje de *Filming Othello*, ese instante en el que la nueva banda de sonido modifica la película original. Pa-

sado y presente se unen configurando una antología del pasado que se actualiza a través de un nuevo proceso de escritura fílmica. Incluso, y como veremos más adelante, hay una llamada hacia el futuro al final del largometraje. Se trata del momento en el que Welles apela al espectador para que reconsidere su obra. Aquí no solo renueva un material pretérito, sino que invita al espectador a someterlo a nuevas lecturas y reinterpretaciones. En esos momentos, un Welles melancólico pero rebosante de fuerza, pide «desde lo más hondo de su corazón», que se observe su *Otelo* como un proyecto que mira al futuro, no como una reliquia anclada en el pasado. Se trata, como comenta Alberto Giordano, de un «pasado que viene a sostener una representación del presente que es respuesta a un llamado del futuro» (2006: 172).

Esta conectividad temporal también se aprecia cuando relata su estancia en Dublín o la preproducción de *Cyrano de Bergerac* en Roma. También cuando se refiere al Festival de Cannes y a los rodajes de *La Dama de Shanghai* (*The Lady from Shanghai*, 1947) y *Macbeth* (1948). Un continuo trasvase en el que Welles se sitúa como el único propulsor del relato, como autor totémico que controla los devenires temporales de su elegiaca película. Este encuentro entre pasado y presente encamina el discurso hacia una forma autobiográfica, donde el propio director organiza los materiales e indaga sobre su papel en la historia del cine (Piedras, 2014). A diferencia de lo que sucedía en otras de sus piezas televisivas, aquí el principal objeto de estudio es el propio Welles. Sujeto y objeto se combinan para dar lugar a un relato indagatorio y autorreferencial, donde las conclusiones surgen de un análisis principalmente introspectivo.

A este respecto, es interesante recurrir a Paul Ricoeur (1990: 159), que aborda esta autorrepresentación desde la proyección del sujeto. El filósofo francés mantiene que se produce una «escisión» del sujeto en dos partes: por un lado, la identidad, que implica la permanencia de los aspectos psíquicos y físicos del sujeto; y por otro, la ipseidad,

donde el sujeto no tiene una imagen persistente, sino que la construye durante el propio acto discursivo (Piedras, 2014). En *Filming Othello*, creador y objeto de estudio se unen a través de un acto lingüístico retrospectivo, prospectivo y proyectivo. Un ejercicio metafílmico que se ejecuta a través de uno de los procesos a los que Welles concedía más importancia: el montaje.

LA MOVIOLA REVELADA

El montaje de *Filming Othello* está estructurado en una suerte de intermitencia entre los parlamentos a cámara y los bloques extraídos de la película original, con la salvedad de los bloques de París y Cambridge. Este intercambio dialéctico tiene más intensidad en la primera parte de la película, sección en la que se realiza la exposición de los temas principales del documental. Tras el encuentro con Micheál Mac Liammóir y Hilton Edwards, Welles vuelve a retomar este diálogo entre pasado y presente proyectándolo hasta la hora de metraje, momento en el que se produce ese cruce entre el «Welles del pasado» y el «Welles del presente» tras interpretar el diálogo entre Otelo e Iago (imagen 1). A partir de ese momento, el director muestra el simposio en Cambridge y finaliza con la ya men-

cionada apelación al espectador. Una composición de montajes diversos que funcionan de manera estanca, sin excesiva permeabilidad, y componiendo un largometraje fragmentario y con una cadencia lenta de apenas 0,4 planos por minuto.

Los parlamentos a cámara están montados a partir de dos cámaras que ruedan de forma simultánea. Esta técnica se utiliza en dos ocasiones, por lo que el ritmo no sufre una aceleración importante, con 0,9 planos por minuto en estos momentos. De hecho, Welles siempre prima la cámara frontal y usa de forma muy limitada la segunda angulación, que suele oscilar entre el plano general y el plano medio (imagen 2). Son breves visiones desde fuera donde la cámara deja de ser el espectador -eje de mirada- para convertirse en un observador distanciado. De alguna manera, esas segundas cámaras se revelan como llamadas de atención, como dispositivos lingüísticos con los que Welles enfatiza la naturaleza metatextual del texto. Welles no solo dialoga con el espectador, sino que lo somete a un simulacro de observación con el que toma conciencia del artefacto fílmico.

En este sentido, *Filming Othello* supone también un ejercicio de auto-reconocimiento a partir del *Otelo* de 1951. Ese material, colocado en la moviola, adquiere nueva entidad al modificar su

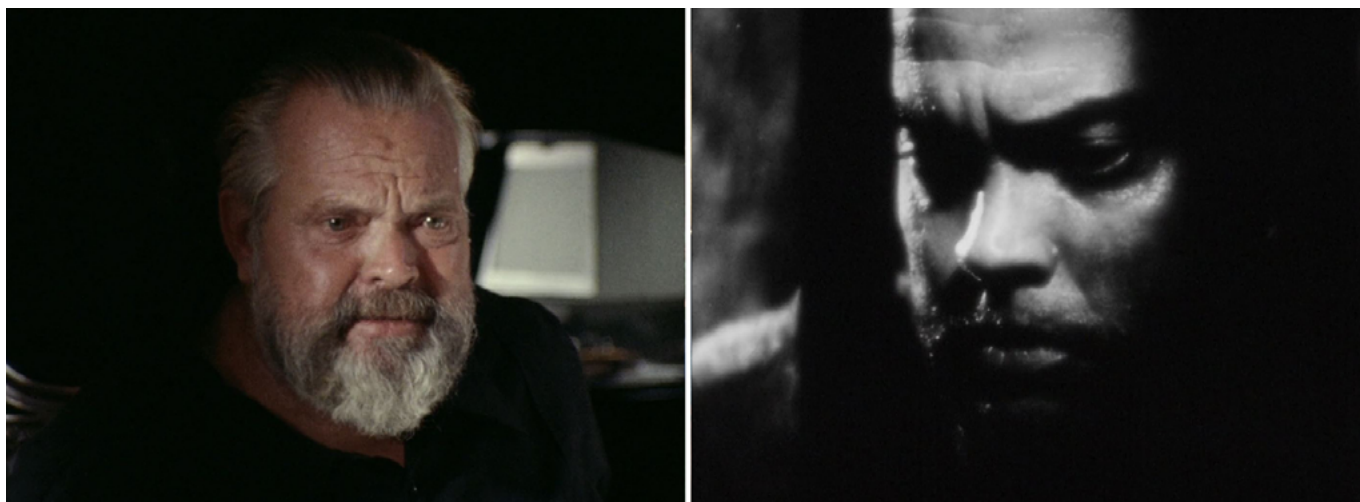


Imagen 1. Fotogramas consecutivos tras el diálogo entre Iago y Otelo interpretado por Orson Welles en *Filming Othello*. Fuente: Filmmuseum de Múnich (Criterion Collection)



Imagen 2. Ejemplo de planificación a doble cámara en *Filming Othello*. Fuente: Filmmuseum de Múnich (Criterion Collection)

naturaleza. Por un lado, Welles elimina el audio original y dispone su narración en *off*. Y por otro, articula un nuevo montaje a través de dos estrategias. La primera, modificando el orden de los fragmentos según las directrices de su voz en *off*. Las escenas ya no se estructuran a partir de una lógica argumental, sino explicativa. Si Welles habla de arquitectura, las imágenes muestran imágenes del castillo. Si comenta cuestiones compositivas, Welles dispone imágenes de encuadres abigarrados y barrocos. No hay dobles sentidos, sino una simple visualización de los temas tratados.

La segunda estrategia consiste en alterar el montaje interno de las secuencias del *Otelo* original. Los cortes que introduce comprimen la película, generando un ritmo más conciso y centrado en su función explicativa. Como resultado, el montaje presenta supresiones, reducciones de duración, cambios de orden y escalados que dirigen la atención hacia elementos específicos del encuadre. Welles toma su material original y emprende una nueva escritura que se extiende a todas las dimensiones del plano. La moviola reinterpreta el material original otorgándole una función meta-textual que genera nuevas articulaciones estético-narrativas.

Entre esos momentos encontramos, por ejemplo, la secuencia del asesinato de Desdémona (imagen 3), donde Welles reduce duraciones y

reordena planos dando lugar a nuevos *raccords* de movimiento. Esta nueva edición concede incluso un nuevo sentido a la escena, donde Otelo sorprende a su mujer y le arrebató la vida sin las dudas del original. Otro caso llamativo se da durante el cortejo fúnebre. Esta secuencia, situada al arranque y sin voz en *off*, supone un replanteamiento motivado exclusivamente por intenciones estético-narrativas, algo que solo se repite cuando Welles observa su «yo del pasado» al final de la interpretación del diálogo entre Otelo e Iago.



Imagen 3. Comparativa entre la secuencia del asesinato de Desdémona de *Otelo* de 1951 (abajo) y de *Filming Othello* de 1978 (arriba). Las zonas negras indican las supresiones realizadas en la versión de 1978. Fuente: Elaboración propia mediante el software Adobe Premiere

Como se puede observar (imagen 4), la secuencia del *Otelo* de 1951 se extiende hasta los tres minutos y cuarenta y siete segundos, mientras que en *Filming Othello* solo cuenta con un minuto y treinta y seis segundos, lo que supone un 57,7% menos. La supresión de planos completos está focalizada en la parte final, mientras que el acortamiento se ejecuta en mayor medida en el arran-

que, sobre todo en los planos generales. Además, se altera el orden del plano número 30 del *Otelo* original, que en *Filming Othello* se adelanta al plano 22. Por tanto, esta secuencia supone la mejor constatación de ese proceso de continua reescritura por el que aboga Welles al final de la película. Como si se tratase de una metáfora de ese proceso, Welles construye una nueva estructura que refuerza la idea controladora de la película: la lectura como forma de escritura, como generadora de nuevos materiales fílmicos.

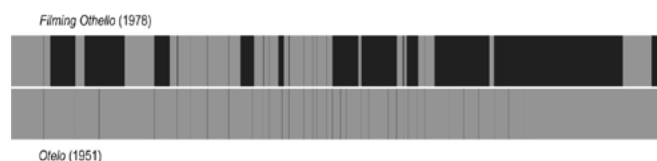


Imagen 4. Comparativa entre la secuencia del funeral de Otelo de 1951 (abajo) y de *Filming Othello* de 1978 (arriba). Las zonas negras indican las supresiones realizadas en la versión de 1978. Fuente: Elaboración propia mediante el software Adobe Premiere

De igual modo, es elocuente que la secuencia del funeral sea la única que se reinterpreta sin intención didáctica. La muerte, ese tema tan presente en la filmografía de Welles, aparece aquí como una realidad a la que se combate con su contrario, es decir, con ese «rehacer continuo» (Lefait, 2015: 73). En su última película estrenada, Welles se revela contra un estadio que siente próximo, y lo hace a través de la modificación de materiales preteritos. El montaje se manifiesta como un ritual donde se invoca esa eternidad del arte, esa dimensión imperecedera que perdura a través de cada lectura. *Filming Othello* no solo es una revisión de un hecho pasado, sino también una metáfora de la inmortalidad que aspira a conseguir. Welles se aproxima a Shakespeare para sugerir que su *Otelo* también debe ser visionado y reinterpretado. El montaje -la moviola- se revela como la principal herramienta para construir ese discurso crepuscular con el que Welles aspira a perpetuarse.

De hecho, el montaje fue su gran talón de Aquiles. Welles perdió el control de esa fase en *El*

cuarto mandamiento (*The Magnificent Ambersons*, 1942), *Mr. Arkadin* (1955) y *Sed de mal* (*Touch of Evil*, 1958); además, prolongó hasta la extenuación los de *Otelo*, *Campanadas de medianoche* (*Chimes at Midnight*, 1965), *Fraude* (*F for Fake*, 1973) y *Filming Othello*. Tampoco completó la edición de la mayoría de sus proyectos televisivos, lo que le granjeó la fama de director maldito incapaz de terminar sus películas. La sala de montaje fue para Welles un lugar de placer y dolor: un espacio donde ideó muchas de sus contribuciones al séptimo arte, pero también la razón por la que fue repudiado por la industria cinematográfica. En este sentido, la moviola se revela no solo como una herramienta para trascender, sino también como un instrumento para hallar esa redención con la que enfrentar los últimos compases de su vida.



Imagen 5. Orson Welles sentado junto a su moviola en *Filming Othello*. Fuente: Filmmuseum de Múnich (Criterion Collection)

EL SER ACUSMÁTICO

El sonido de *Filming Othello* continúa el planteamiento establecido por el montaje. La voz de Welles capitaliza todo el metraje, a excepción de la secuencia del cortejo fúnebre y los siguientes planos detalle de la moviola. La voz alterna entre el atornillamiento -sonido sincronizado con la imagen de Welles- y la acusmática¹ -voz en *off* sobre

las imágenes del *Otelo* de 1951-. Welles modifica el film original eliminando la banda sonora mediante su «voz vampirizante», que está tan presente y definida como cuando se visualiza su imagen corpórea. Sin embargo, pese a la importancia de esa voz acusmática, su presencia es muy reducida. Welles permanece en *off* solo un 14,3% del tiempo, lo que deja 1 hora, 10 minutos y 46 segundos de pura sincronía entre imagen y sonido. Esto provoca que, pese a su capacidad transformadora, la voz de Welles no disponga de muchos de los poderes que se atribuyen al ser acusmático, como la omnividencia, la omnisciencia o la omnipotencia.

Por otro lado, la cancelación del sonido de la película original, además de dejar espacio para esa voz en *off*, genera una proyección silente por la que vagan «cuerpos sin voz» en un «silencio impuesto al espectador» (Chion, 2004: 103-107). Ninguna voz llega del pasado; la palabra se manifiesta solo en el presente, en clara preparación para esa nueva lectura que debe emprenderse tras la proyección. Welles despoja de sonido al original con la intención de dar una nueva vida a su obra, permitiendo que crezca a través de las nuevas revisiones. El director no está dispuesto a mostrar partes completas de su original; al contrario, cercena el audio para incitar un visionado posterior que proyecte su obra hacia inmortalidad. De este modo, *Filming Othello* se erige como una lucha contra la finitud, contra la muerte, contra ese cortejo fúnebre del arranque donde, esta vez sí, Welles respeta la banda sonora original.

FILMING OTHELLO SE ERIGE COMO UNA LUCHA CONTRA LA FINITUD, CONTRA LA MUERTE.

MODO, VOZ Y DESEO

Filming Othello se presenta como una pieza reflexiva que alcanza en muchos momentos la mostración performativa. Welles hace referencia continua al proceso de construcción del discurso cinematográfico, tanto del *Otelo* de 1951 como del propio documental. Como afirma Nichols, la modalidad reflexiva «habla menos del mundo histórico en sí (...) que sobre el proceso de representación» (1997: 93). La presencia continua de elementos metatextuales -moviola, latas de película, etc.- (23,8% del total) crean un espacio propicio para esa reflexión metalingüística, que se escenifica con un encuentro entre el realizador y el espectador durante los soliloquios. El mencionado montaje a dos cámaras permite observar a Welles «desde fuera». Se rompe el eje cámara-director y el espectador adquiere una conciencia intensificada del hecho cinematográfico, que, a su vez, propicia la reflexión.

De hecho, Welles potencia los planos largos que incrementan esa sensación de conciencia, ya que cuando una imagen se prolonga, termina dirigiendo la atención del espectador hacia sí misma y el impacto que tiene sobre su contenido (Nichols, 1997). Una vez alcanzado ese estado, el director introduce la duda epistemológica a través de la intervención de la moviola, ese aparato que puede modificar la representación del pasado. Se trata de una revelación del dispositivo de creación, que consigue un conocimiento hipersituado con el que cuestiona la naturaleza de la obra cinematográfica. Welles siembra esa incertidumbre que genera una nueva interpretación del texto y, con ello, una proyección hacia el futuro. La reflexión se erige como fase imprescindible para que el espectador redefina su estatus, convirtiéndose en un generador de textos sobre los que edificar una supuesta perpetuidad.

Esta reflexividad deriva también en una modalidad performativa en la que se potencian los elementos subjetivos. Welles no se esfuerza por

buscar una explicación empírica a su representación, sino que apela a la emoción y a la dimensión afectiva del relato. Su reflexión surge de experiencias personales que son transformadas en el discurso a través del registro en celuloide. No hay refutación científica, puesto que es imposible; el conocimiento solo proviene de una fuente: la de un director que piensa en voz alta sobre su propio oficio. Welles transmite la experiencia de crear una película y aspira a que el espectador la comprenda de manera más visceral que intelectual (Nichols, 1997). No hay intención de proporcionar convicción al discurso, sino de imprimir una emoción que permita transmitir esa experiencia de la manera más vivida posible. *Filming Othello* no es una película sobre un hecho histórico, sino sobre un recuerdo que adquiere forma a través de una voz comprometida con la emoción y el afecto.

Filming Othello también se manifiesta como una voz poética en su vertiente metadocumental (Plantinga, 2000). Welles habla abiertamente tanto del proceso de creación del *Otelo* de 1951 como del propio *Filming Othello*. La construcción del discurso cinematográfico es uno de los temas principales y se escenifica a través del montaje, aunque también hay una flexibilidad explícita sobre el rodaje de ambas películas. *Filming Othello* exhibe su propia naturaleza a través de una autorreferencia que permite abordar temas como la representatividad fílmica, el valor del proceso o la serendipia propia de toda creación artística. Se trata de una reflexividad verbal a la que contribuyen también las citas de André Bazin y Jack J. Jorgens que lee durante la primera mitad de la película. Por tanto, *Filming Othello* se situaría dentro de un cine que analiza y cuestiona (Renov, 2004), puesto que Welles toma un objeto de estudio -su propia película- y lo somete a un exhaustivo proceso reflexivo (Lloga Sanz, 2020).

En cierto sentido, Welles trata de entender qué ha provocado que su película -y por ende la obra de Shakespeare- perdure en el tiempo. Todo su proceso de autodescubrimiento supone un

acercamiento a la esencia del arte, a aquello capaz de sublimar una pieza para que adquiriera una categoría superior. Welles no solo escruta su película, sino a sí mismo como creador, como contador de historias, como ser finito que ansía perdurabilidad. La autoconciencia del discurso es también una herramienta analítica de su posición dentro del engranaje cinematográfico. Hay un continuo énfasis por delimitar el hecho autoral, por averiguar dónde comienza su intervención y dónde la de otros agentes externos. Por ello, son continuas las referencias a Shakespeare, a las circunstancias fortuitas del rodaje y a la participación de otros actores como productores, directores de fotografía o intérpretes.

Y es aquí donde reside la esencia de la película. Welles, por encima de todos los avatares que sufrió durante ese rodaje, se retrata como autor máximo, como fuerza propulsora de un acto artístico que dinamita cualquier muro que se interponga entre él y su obra. Mostrar un rodaje tormentoso no deja de ser una oda a su potencia creativa. Welles da relevancia al anecdótico como manobra semántica, como dispositivo para situar al artista y su creación. Lo que parece tener una intención lúdica, se revela como una de las estrategias más efectivas del film: nada puede negar su papel como autor y, por extensión, su opción a perdurar en la memoria de futuras generaciones. De hecho, el propio acto de escribir este artículo supone una nueva constatación de ese discurso: a través de las palabras que brotan de mis manos contribuyo a perpetuar su figura, a insuflar nueva vida a una película que, sin duda, ha adquirido dimensión de obra de arte.

LA IMAGEN CRISTAL

Tomando el planteamiento de Deleuze, la imagen-movimiento se manifiesta en *Filming Othello* en sus tres acepciones: imagen-percepción, imagen-acción e imagen-afección. Es imagen-percepción² puesto que sustrae y elimina partes de

la percepción total, de las «zonas acentradas y desencuadradas» (Deleuze, 1991: 98). Y dentro de esta categoría encontramos también sus dos desdoblamientos: el objetivo y el subjetivo. El objetivo cuando vemos a Welles al lado de su moviola observando el devenir de las imágenes. Y el subjetivo cuando el espectador presencia aquello que Welles está observando, es decir, los fragmentos del *Otelo* original, el encuentro con Liammóir y Edwards y el simposio en Cambridge. Se trata de un desdoblamiento que toma como pivote la moviola, una herramienta empleada para permutar la conciencia cinematográfica entre esas dos referencias. Pero Welles, como ente cualificado, observa dentro del monitor una realidad mediada por otra cámara y por otra moviola, introduciendo una nueva capa perceptiva que se imanta a la anterior. La moviola actúa como instrumento multiplicador tanto de la subjetividad como de la objetividad, ya que ambos conceptos se manifiestan también en el *Otelo* de 1951 (imagen 6).



Imagen 6. Planos consecutivos de Orson Welles observando los fragmentos de *Otelo* (1951) dispuestos en la moviola en *Filming Othello*. Fuente: Filmmuseum de Múnich (Criterion Collection)



Imagen 7. Plano y contraplano del encuentro de Orson Welles con Micheál Mac Liammóir y Hilton Edwards. Fuente: Filmmuseum de Múnich (Criterion Collection)

Esta relación no se produce en todos los insertos del *Otelo* de 1951, sino solo en la segunda mitad de la película, justo después de cargar el material del encuentro en París con Liammóir y Edwards (imagen 7). Desde ese momento, Welles se mantiene frente a la moviola, disponiendo materiales y creando una nueva dinámica de adscripción a esa imagen-percepción. Welles establece una dimensión perceptual donde la moviola, ese instrumento «impregnado de memoria» (Ortega, 2008: 75), se erige como ventana temporal hacia dos pasados: París y Cambridge. La imagen-percepción, por tanto, no solo define un eje de mirada por planificación de cámaras, sino también un eje temporal, dando pie a una imagen maquinicista. Welles opera los mandos de la moviola provocando congelados y arranques, en una suerte de «cine-ojo» que marida con algunas las ideas postuladas por Dziga Vértov (2011).

De hecho, esas imágenes provenientes de la «maquina» adquieren una nueva textura provista de vibración, *flickeo* y un mayor grano que la imagen original, indexando ese material como génesis del que veremos a continuación. Es el «clímax del materialismo epicúreo», que alcanza el «elemento genético que provoca cambiar el eje de la percepción» (Deleuze, 1991: 125). La imagen pasa al fotograma y el fotograma pasa a la imagen, otorgando al espectador una capacidad suprapercceptiva. Welles ya no enseña el aparataje de rodaje, como pasaba en otras de sus propuestas



Imagen 8. Cuatro fotogramas de la interpretación del diálogo entre Otelo y Iago en *Filming Othello*.
Fuente: Filmmuseum de Múnich (Criterion Collection)

documentales, sino su resultado dispuesto en un instrumento mecánico de construcción sintáctica. Es lo que Deleuze definió como el «grano de la materia», un estado donde el montaje se introduce en la esencia de la imagen y provoca una proyección sobre la pantalla. Se trata, por tanto, de una disposición material con la que Welles enfatiza la construcción maquinicista del discurso, la reinterpretación constante de un material pretérito cuya intención es proyectarlo más allá de ese presente.

La imagen-acción³ también está presente en tanto que Welles dispone una acción cronológica que coincide con el tiempo fímico. Se plantean saltos espaciales y temporales, como ya hemos visto, pero estos toman como referencia la casa en la que desarrolla la acción. No hay estrategias de dilatación o contracción del tiempo, por lo que la imagen-acción coincide con la imagen-percepción, en el sentido de que la primera hace referencia al tiempo y la segunda al espacio, y ambas se manifiestan simultáneas como una «gran forma». Esta correlación es intrínseca a la construcción de la película y actúa como estrategia de inmediatez, de acomodamiento del espectador, que asiste a una confesión que se desarrolla a través de las convenciones del realismo. Sin embargo, el estatismo de Welles, que apenas cambia de posición tres veces en todo el documental, disminuye esa idea de un cine «de comportamiento» y lo acerca a ese conductismo más complejo, donde «lo que aparece en el exterior es lo que sucede en el interior del

personaje» (Deleuze, 1991: 224). Por ello, Welles diferencia perfectamente esa «confesión» con, por ejemplo, la interpretación del diálogo entre Otelo y Iago (imagen 8). Ahí se oscila desde el realismo expositivo al paroxismo teatral, enfatizando ese cambio sensorio-motriz de forma efectiva.

A medio camino entre la percepción y la acción, surge la predominante imagen-afección⁴. Esta se genera a través de un proceso de rostrificación, es decir, del aislamiento de la figura de Welles mediante el encuadre. Ante la ausencia de estímulos a su alrededor, el espectador centra su mirada en el rostro de Welles, estableciendo una relación empática y emocional. Esto no ocurre solo a través de los primeros planos, que representan un 15,7% del metraje, sino también con los planos medios cortos (25,8%) y los planos medios (13,6%). Los tres tipos de planos suman un 55,1% de la película, en la que Welles comunica tanto lo que piensa -polo reflectante- como lo que siente -polo intensivo-. Además, esta rostrificación⁵ se extiende también al encuentro París y el simposio en Cambridge, donde incluso los planos amplios de Welles se rostrosifican al presentar su figura aislada y arrancada del conjunto (imagen 9). Como dice Deleuze, ese plano a veces «contorno y otras, rasgo; una vez es rostro único y otras, varios; unas veces en forma sucesiva y otras simultáneas» (1991: 143), pero en todas tiene la capacidad de arrancar esa imagen de sus coordenadas espaciotemporales y provocar



Imagen 9. Plano y contraplano del encuentro con los espectadores en la Sala I del Orson Welles Cinema Complex de Cambridge, Massachusetts (EE. UU) en *Filming Othello*. Fuente: Filmmuseum de Múnich (Criterion Collection)

la afección. Esa imagen se transforma en entidad y, como tal, determina la narración.

La rostrificación también se proyecta sobre el material del *Otelo* de 1951, evidenciado esa tendencia wellesiana hacia el primer plano. Incluso se produce una especie de diálogo entre el rostro de 1951 y el de 1978, ambos con sus polos intensivos y reflectantes, que sintetiza esos dos Welles enfrentados: el joven y el anciano, el creador y el revisionista, el vigoroso y el elegiaco. Se trata de un diálogo que incluso adquiere tintes de confrontación. Ambos rostros parecen mirarse a través del tiempo en una negación y confirmación simultánea, repeliéndose y acercándose, sumergidos en un mutismo donde la emoción deja paso a la reflexión. Pasado y presente se ensamblan a través de un simple corte de montaje, revelando una expiación necesaria, un encuentro con su «yo pasado» que puede -debe- mostrar el camino hacia el futuro. Se trata de un «*looking forward*» que proviene de una reparación del pasado, de una reconciliación necesaria para amasar su trayecto hacia la eternidad.

Podemos considerar también que esos fragmentos del *Otelo* de 1951 actúan como imágenes-recuerdo. Estas se insertan entre la percepción y la acción, añadiendo una nueva subjetividad a la película. Bergson decía que estas imágenes esta-

ban constituidas de memoria, «somos a la vez la infancia, la adolescencia, la madurez y la vejez» (1973: 82-84). Sin embargo, en el momento del monólogo-diálogo entre Otelo y Iago, cuando Welles mira a su «yo pasado», la imagen adquiere dimensión de imagen-cristal a través de la edición. No se trata de una imagen-cristal en la que la imagen actual -presente- y la virtual -pasado- cohabiten, sino que se adhieren por ensamblamiento a través de la moviola. Este instrumento se revela no solo como una herramienta temporal, sino también trascendental, generando un «recuerdo puro» que parte de la sublimación de esa edición. Hay una coalescencia que se viene cimentando desde los primeros compases de la película. El espectador se acomoda a esa dinámica difuminando la línea entre el presente y el pasado, por lo que cuando aparece ese rostro -última imagen del *Otelo* original-, el espectador le otorga una categoría actual.

Por tanto, los rostros intensivos -pensantes- y reflectantes -emocionales- se suceden durante el film manifestando también ese lapso entre los dos tiempos: el actual y el pretérito. Mientras que el Welles anciano tiende a la reflexión, el Welles de 1951 exhibe una gestualidad que parece proyectarse más allá del cuadro. Aun así, el Welles anciano expropia parte de esa «explosividad» anulando el plano sonoro y superponiéndose sobre él,

una operación que completa en la usurpación que realiza durante el diálogo entre Otelo y Iago. Se trata del único momento en el que el texto de Shakespeare se hace expreso, y también el único en el que el rostro de Welles anciano pasa del estado intensivo al reflectante, provocando una colisión entre el pasado y el presente cuyo colofón es el rostro de Otelo silenciado, carente de voz, transmutado definitivamente en el ente demiúrgico que se aposenta tras esa moviola, símbolo unívoco de su poder transformador.

Esta cohabitación de imágenes-recuerdo e imágenes-cristal confirma que nos encontramos ante un film en el que la imagen-movimiento transmuta a una imagen-tiempo. Pero no lo hace a través de la ruptura de la cadena causal, sino mediante una crisis de la temporalidad que desencadena la reinterpretación de un pasado perdido. Se da ese «palimpsesto de la memoria», cuyo epítome es el momento en el que ambos Welles se encuentran (imagen 10). De alguna manera, se dan tres líneas



Imagen 10. Tres fotogramas que muestran los órdenes temporales en la figura de Welles en *Filming Othello*. Fuente: Filmmuseum de Múnich (Criterion Collection)

temporales en la figura de Welles: la de un septuagenario que habla a cámara, la del *Otelo* estrenado en 1951 y, por último, la del *Otelo* reinterpretado en la moviola. Esta última es una actualidad diferida, inmediatamente anterior a la expresión oral, y que cimenta ese acto de autorreflexión en el que pasado y presente acaban encontrándose. En ese instante, en ese momento en el que un Welles ajado mira a su reflejo del pasado, ambas líneas temporales confluyen dando un sentido elegiaco a todo el film. Un instante-cristal, revelador, donde un director salda cuentas con su pasado para, tal vez, prepararse para el final de su vida.

ENSAYO Y PERPETUIDAD

Filming Othello se suele clasificar dentro de la categoría de ensayo audiovisual (Rosenbaum, 2007), aunque hasta la fecha no se han especificado las características que justifican esta indexación. Siguiendo nuestro marco teórico, y después de haber analizado la película, identificamos algunas de las características apuntadas por García-Martínez (2006) para detectar un ensayo documental. En primer lugar, *Filming Othello* exhibe una clara naturaleza asistémica al situar el juicio personal por encima de cualquier otra consideración. Se trata de un arraigo epistémico que provoca una narración vacilante y difusa sin aparente orden (Corrigan, 2011). «He intentado decir mucho, y creo que he dicho más bien poco», se disculpa el propio Welles al final del largometraje. A pesar de buscar otras fuentes sobre las que refutar su discurso, la tesis expuesta se revela casi inalcanzable. ¿Cómo definir aquello que es arte? Y, sobre todo, ¿qué obra adquiere esa categoría y logra perpetuarse a través de los tiempos? Welles tiene su opinión, pero juega a esconderla insertando una duda sistémica a todo el conjunto. «No sé su opinión», llega a decir en un momento, «y tampoco les voy a decir la mía». Incluso llega a dudar del camino tomado al comentar que «tal vez debería haber leído algunas de las cosas que han dicho los críticos en contra de

Otelo, (...) aunque, después de todo, se supone que es mi voz sobre el tema».

Esta subjetividad lacerante deriva en la segunda característica apuntada por García-Martínez: la importancia del yo. *Filming Othello* se construye como un soliloquio que indaga en la propia memoria del director (Balló, 2012; Berthet, 2011). El acto de recordar aquel rodaje se manifiesta como algo dinámico y cambiante, interpretado desde el presente y alterado por él, lo que cuestiona su función original (González, 2006; Weinrichter, 2007). Welles teje una estructura autorreferencial donde se filma realizando ese mismo retrato, donde reflexiona sobre su trabajo y establece una serie de conclusiones abiertas sobre la naturaleza del arte y sobre sí mismo (Rascaroli, 2008).

Ese énfasis en el proceso es la tercera propiedad que García-Martínez atribuye al cine ensayístico, y que, como hemos visto, también tiene presencia en *Filming Othello*. Welles exhibe los engranajes de ambas películas: la de 1951 y la de 1978. La moviola no solo es un elemento usado en el pasado, sino que se revela también como catalizador de la construcción de ese presente. Se da esa reflexión metatextual donde se unifica «forma y fondo» revelando al cine no solo como medio, sino también como objeto de estudio. Es a lo que se refiere Cruz Carvajal cuando habla de cine autorreferencial, donde no solo se muestra al autor, sino también el proceso de creación como parte consustancial del relato (2019: 86). Welles materializa la creación del film para explicar de dónde provienen los planos y cuál es su función original.

La escenificación metafílmica deriva en un montaje no solo visible, sino protagónico. La moviola fusiona todos los materiales que componen la película: largometraje original, soliloquios de Welles, fotografías, encuentros con los protagonistas, simposio, etc. El corte no se esconde, sino que se le otorga propiedades epistémicas. La sintaxis pasa a un primer plano y escenifica ese proceso de pensar, esa vuelta al pasado a través de los engranajes de una moviola hegemónica (Català,

2014). Es ese recurrente «montar como se piensa» godardiano, aunque aquí podríamos reinterpretarlo como un «montar como se recuerda», puesto que para realizar un ensayo es necesario manipular la imagen y crear una distancia que permita observarla como algo nuevo (Weinrichter, 2007). Y eso es lo que hace Welles a través de la moviola, una herramienta que no solo sirve para visionar, sino también para modificar el material preexistente e insuflarle una nueva vida.

Por tanto, no existe separación entre el «yo» escribiente y el «yo» escrito, sino que las posiciones se diluyen en una subjetividad que determina su acercamiento al objeto de estudio (Blümlinger, 2007). Se trata de aquello que denominamos «práctica irónica», que implica tomar distancia sobre un material para luego realizar un ejercicio combinatorio con él (Miranda, 2007). Welles no solo se refiere al *Otelo* de 1951, sino que se aleja para reinterpretarlo e inscribir su «yo presente» en ese «yo pasado». Una de sus pretensiones es erigirse como enunciador máximo, como propulsor creativo de ambas películas y razón última de su existencia. De hecho, adopta una actitud docente sesgada, en la que sus explicaciones sobre los procesos de preproducción, rodaje y postproducción parecen tener un único objetivo: la personificación del director como autor totémico, como creador último de una obra que debe perdurar en el tiempo. Esta idea viene reforzada por su continua presencia y las múltiples miradas a cámara e interpelaciones al espectador. Welles le implica y le hace partícipe de una «conversación simulada». Incluso llega a concederle el don de la ubicuidad al desplazarle a esa segunda cámara distanciadora, donde se revela el artificio fílmico que contribuye a transformar esa conversación en una auténtica confesión.

En definitiva, la forma retórica tiene una traducción en un autor-narrador dotado de control absoluto. La supuesta conversación deriva en un soliloquio solo interrumpido por dos momentos -París y Cambridge-, que sirven de base para nuevas perspectivas y reflexiones propias. Un con-

trol que deriva incluso en una modificación del material, como si la mirada presente sirviera de expiación de aquellos errores cometidos en el pasado. «Hay demasiados arrepentimientos», apunta al final de la película, «hay demasiadas cosas que debería haber hecho de nuevo. Si no hubiera sido un recuerdo, sino un proyecto, seguro que hablar de *Otelo* hubiera sido una delicia». Por tanto, esa capacidad de reinterpretación cumple una doble función: por un lado, es una herramienta para reconciliarse con el pasado; y por otro, actúa como declaración de la perpetua reinterpretación que sufren los textos fílmicos. Welles realiza una declaración de profundo calado, puesto que, como hemos visto, siempre le resultó difícil finalizar sus películas. Ese «recuerdo» no es más que la constatación de su incapacidad por terminar sus proyectos, de considerarlos siempre como un material proyectado hacia el futuro a través de la modificación constante.

Filming Othello se erige, por tanto, como una declaración de amor y una confesión. Welles muestra su adoración por el montaje, pero también revela que ha sido el causante de la mayoría de sus males en la industria cinematográfica. La moviola es fuente de belleza, pero también de caos y frustración. Por ello, Welles expía esos pecados cediendo el testigo al espectador; es él el que debe reinterpretar el texto a cada visionado y darle una nueva significación. En la última película de su carrera, un Welles crepuscular y consciente de que no puede cambiar, cede el montaje al espectador para que le suplante cuando desaparezca. De esta manera, su obra, y por extensión él mismo, podrán alcanzar esa ansiada eternidad. ■

WELLES MUESTRA SU ADORACIÓN POR EL MONTAJE, PERO TAMBIÉN REVELA QUE HA SIDO EL CAUSANTE DE LA MAYORÍA DE SUS MALES EN LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA

NOTAS

- 1 Chion define la acusmática como aquello «que se hace oír sin la visión de sus causas» (2018: 89). Esta idea, teorizada por el compositor francés Pierre Schaeffer, es empleada por Chion para distinguir la zona visualizada -sonido in- de la zona acusmática -sonido off y sonido fuera de campo-. Por otro lado, Chion habla de atornillamiento cuando la fuente del sonido aparece en la imagen y mantiene una relación de sincronía con él.
- 2 Deleuze se refiere a la imagen-percepción como aquella que es reflejada por un «material viviente» (1991: 95). Esta puede ser objetiva y subjetiva. La subjetiva sería ejecutada por un personaje que mira algo dentro de la narrativa del film, mientras que la objetiva supone ver a ese personaje y lo que observa al mismo tiempo.
- 3 La imagen-acción se refiere a los movimientos, transformaciones y actividades de las figuras en un espacio-tiempo determinado. Se trata de las transformaciones que suceden en el cuadro y que Deleuze (1991) identifica con el movimiento. Mientras que la percepción dispone el espacio, la acción describe el tiempo.
- 4 La imagen-afección presenta la imagen-movimiento en tanto cualidad o potencia, por lo que todavía no es una acción observable. Se trata de una imagen que muestra la expresión de una posibilidad de acción, de una subjetividad que puede o no transformarse en movimiento. De hecho, los sujetos tienen cualidades que no se transforman en movimientos, pero sí que transmiten posibilidades de acción (Castañeda, 2013: 6). Por tanto, no se trata de la acción que se percibe de un determinado sujeto, sino de un espacio intermedio que se queda para la expresión potencial de un acto. Deleuze afirma que esta cualidad se manifiesta en el rostro, en el primer plano.
- 5 Deleuze afirma que «la negación de la perspectiva y de la profundidad asimila el plano medio a un primer plano» (1991: 134).
- 6 Supone la máxima expresión de la imagen-tiempo y se produce cuando hay una fusión de la imagen-recuerdo y la imagen actual. Ambas imágenes están cristalizadas y son indiscernibles. Lo actual y lo virtual surgen de forma simultánea (Deleuze, 1996).

REFERENCIAS

- Balló, J. (2012). L'Estratègia del desplaçament. *Comunicació: revista de recerca i d'anàlisi*, 29(1), 9-23. Institut d'Estudis Catalans. <http://hdl.handle.net/10230/33316>
- Bergson, H. (1973). *Evolución creadora*. Espasa Calpe.
- Berthet, F. (2011). Rêver l'histoire: l'enfant de La Morte rouge (Solliloquio). En C. Blümlinger, C. M. Lagny, S. Linderperg, F. Niney y S. Rollet (Eds.), *Théâtres de la mémoire. Mouvement des images* (pp. 83-89). Presses Sorbonne Nouvelle.
- Berthomé, J. P. y Thomas, F. (2007). *Orson Welles en acción*. Ediciones AKAL.
- Blümlinger, C. (2007). Leer entre imágenes. En A. Weinrichter (Ed.), *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo* (pp. 50-65). Gobierno de Navarra.
- Canby, V. (1987, 4 de febrero). Film: Welles in "Filming Othello" (p. 24). *New York Times*.
- Castañeda, A. S. C. (2013). La imagen-afección en La naranja mecánica (Stanley Kubrick, 1971) como film de tema filosófico. *Imagofagia: revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 08.
- Català, J. M. (2014). *Estética del ensayo: La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Publicacions de la Universitat de València.
- Chion, M. (2004) *La voz en el cine*. Cátedra.
- Chion, M. (2018), *La audiovisión. Sonido e imagen en el cine*. La marca.
- Corrigan, T. (2011). *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*. Oxford University Press.
- Costa, A. (2004). Filming Othello: Welles, Pasolini y Carmelo Bene. *Secuencias: Revista de historia del cine*, 20, 9-24
- Cruz, I. (2019). Tendencias ensayísticas en el audiovisual español contemporáneo. En N. Mínguez (Ed.), *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual* (pp. 75-89). Gedisa.
- Deleuze, G. (1991). *La imagen-movimiento*, Paidós.
- Deleuze, G. (1996). *La imagen-tiempo*. Paidós.
- García-Martínez, A. N. (2006). La imagen que piensa. *Hacia una definición del ensayo audiovisual. Communication & Society*, 19(2), 75-105.
- Giordano, A. (2006). *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Beatriz Viterbo.
- Graver, G. y Rausch, A. J. (2011). *Making Movies with Orson Welles*. Scarecrow Press.
- Kelly, R. (2017, 17 de julio). 'Filming Othello' added to Criterion's 'Othello' release. *Wellesnet*. <https://www.wellesnet.com/filming-othello-added-to-criterions-othello-release/>
- Lefait, S. (2015). Othello Retold: Orson Welles's Filming Othello. En S. Hatchuel y N. Vienne-Guerin (Eds.), *Shakespeare on Screen* (pp. 59-75). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781316272060.005>
- Lloga Sanz, C. G. (2020). Los modos del cine documental. Análisis de tres modelos. *Aisthesis*, 67, 75-102.
- Miranda, C. (2007). El cine-ensayo como historia experimental de las imágenes. En A. Weinrichter (Ed.), *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo* (pp. 142-157). Gobierno de Navarra.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Paidós.
- Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Paidós.
- Plantinga, C. (1997). *Rhetoric and representation in non-fiction film*. Cambridge University Press.
- Plantinga, C. (2000). The limits of Appropriation. Subjectivist Accounts of the Fiction/nonfiction Distinction. En I. Bondebjerg (Ed.), *Moving Images, Culture, and the Mind*, 133 (pp. 133-141). University of Luton Press.
- Rascaroli, L. (2008). The essay film: Problems, definitions, textual commitments. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 49(2), 24-47.
- Renov, M. (2004). *The subject of Documentary*. University of Minnesota Press.
- Ricoeur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Editions du Seuil.
- Rosenbaum, J. (2007). *Discovering Orson Welles*. University of California Press.
- Vértov, D. (2011). *Memorias de un cineasta bolchevique*. Capitan Swing
- Weinrichter, A. (2007). Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo. En A. Weinrichter (Ed.), *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo* (pp. 18-48). Gobierno de Navarra.

MEMORIA Y EXPIACIÓN. FORMA, TIEMPO Y VOZ EN *FILMING OTHELLO*

Resumen

Filming Othello es sin lugar a duda el largometraje menos conocido dentro de la filmografía de Orson Welles. A la escasa repercusión crítica que suscitó en su estreno, se le suma un cierto olvido por parte de la comunidad científica, que está fuertemente influenciada por obras tan icónicas como *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, 1941), *Sed de mal* (Touch of Evil, 1958) o el también documental *Fraude* (F for Fake, 1973). Sin embargo, el valor de este film es incuestionable. Por ello, en este artículo pretendemos abordar su análisis desde diferentes perspectivas. En primer lugar, se analiza el tratamiento temporal de la película y se sitúa dentro de la teoría documental. En segundo lugar, cuestionamos su naturaleza ensayística mediante la identificación de sus características más relevantes, estableciendo así una taxonomía que, hasta el momento, no ha sido cuestionada. Además, exploramos también conceptos específicos, como la transición de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo, y analizamos el modo, la voz y el deseo contenidos en la obra. Todo ello para dimensionar una de las aportaciones fundamentales a la historia del documental de los años 70.

Palabras clave

Welles; televisión; narrativa, ensayo; Othello

Autor

Álvaro Giménez Sarmiento (Alicante, 1977) es doctor en Comunicación por la Universidad Rey Juan Carlos, profesor asociado en el Departamento de Ciencias de la Comunicación Aplicada de la Universidad Complutense de Madrid, y miembro del grupo de investigación Nuevas Tecnologías Aplicadas a la Creación y Análisis de Audiovisuales. Ha publicado artículos en revistas como *Icono14* y *Visual Review*. Dentro de la creación audiovisual tiene trabajos como *Pernocta* (2004), *Luminaria* (2005), *Pulse* (2013), *Elena Asins – Génesis* (2014), *Antonio Muñoz Molina. El oficio del escritor* (2015), *José Ricardo Morales. Escrito sobre el agua* (2016), *Federico* (2017), *Anatomía de un dandy* (2020), o la serie *Suicidio. El dolor invisible* (2024). Contacto: algime02@ucm.es

Referencia de este artículo

Giménez Sarmiento, A. (2025). Memoria y expiación. Forma, tiempo y voz en *Filming Othello*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 39, 193-207.

MEMORY AND ATONEMENT: FORM, TIME AND VOICE IN *FILMING OTHELLO*

Abstract

Filming Othello is undoubtedly the least-known feature film in Orson Welles's filmography. In addition to the minimal critical attention it received upon its release, it has been largely ignored by the academic community, which has focused its interest on such iconic works as *Citizen Kane* (1941), *Touch of Evil* (1958), and the documentary *F for Fake* (1973). Despite this neglect, the value of *Filming Othello* is unquestionable. The aim of this article is to analyse this film from various perspectives. First of all, the film's treatment of time is analysed and placed in relation to documentary theory. This is followed by an interrogation of its nature as an essay film, identifying its most relevant features to assess a classification that until now has not been challenged. Specific concepts are also explored, such as the transition from movement-image to time-image, and the film's mode, voice and desire is analysed. In this way, this study examines one of the key contributions to the history of 1970s documentary.

Key words

Welles; Television; Narrative; Essay Film; Othello

Author

Álvaro Giménez Sarmiento holds a PhD in Communication from Universidad Rey Juan Carlos in Madrid. He is an associate professor in the Department of Applied Communication Sciences at Universidad Complutense de Madrid and a member of the New Technologies Applied to the Creation and Analysis of Audiovisuals research group. He has published articles in journals such as *Icono14* and *Visual Review*. He has also been involved in the creation of audiovisual productions such as *Pernocta* (2004), *Luminaria* (2005), *Pulse* (2013), *Elena Asins – Génesis* (2014), *Antonio Muñoz Molina. El Oficio del Escritor* (2015), *José Ricardo Morales. Escrito sobre el agua* (2016), *Federico* (2017), *Anatomía de un dandy* (2020), and the series *Suicidio. El dolor invisible* (2024). Contact: algime02@ucm.es

Article reference

Giménez Sarmiento, A. (2025). Memory and Atonement: Form, Time and Voice in *Filming Othello*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 39, 193-207.

recibido/received: 22.02.2024 | aceptado/accepted: 07.10.2024

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com