



## MANRIQUE, WELLES Y UN TAL ARKADIN

### MANRIQUE, WELLES AND A CERTAIN ARKADIN

José Fernando Díaz Bethencourt\*

**Cómo citar este artículo/Citation:** Díaz Bethencourt, J.F. (2023). Manrique, Welles y un tal Arkadin. *XXV Coloquio de Historia Canario-Americana* (2022), XXV-119. <https://revistas.grancanaria.com/index.php/chca/article/view/10956>

**Resumen:** Orson Welles inicia el rodaje de *Mr. Arkadin* en Madrid en 1954. A comienzos de esa misma década César Manrique se establece en la capital de España y comienza a trabajar el monotipo, técnica que le permite descomponer paulatinamente las formas hasta conectar con figuras cada vez más geométricas que lo irán aproximando a la abstracción. De la misma manera, en *Mister Arkadin* se fracciona la realidad, se trocea con un montaje que juega con el espectador a través de varias rupturas cronológicas sazonadas con picados y contrapicados tan propios de algunas películas de Welles. Esa realidad descompuesta viene acentuada por un monotipo de Manrique en una de las secuencias de la película.

**Palabras clave:** Monotipo, Manrique, Welles, *raccord*, Arkadin, secuencia, guion, novela.

**Abstract:** Orson Welles begins filming *Mr. Arkadin* in Madrid in 1954. At the beginning of the same decade, César Manrique settled in the capital of Spain and began to work with the monotype, a technique that allowed him to gradually break down the forms until he connected with increasingly geometric figures that would bring him closer to abstraction. In the same way, in *Mister Arkadin* reality is broken up and cut into pieces with a montage that plays with the spectator through various chronological ruptures seasoned with the high angle shots and low angle shots so typical of some of Welles films. That decomposed reality is accentuated by a monotype of Manrique in one of the sequences of the film.

**Keywords:** Monotype, Manrique, Welles, *Raccord*, Arkadin, Sequence, Script, Novel.

En su exilio europeo, entre 1947 y 1955, Orson Welles rueda *Mister Arkadin* en España y otros países del viejo continente a lo largo de seis meses. El rodaje se inicia en Madrid a comienzos de 1954 y su estreno internacional tiene lugar en Londres en 1955 con el título de *Confidential report*. Ese mismo año, en octubre, se estrena en Madrid la versión española —que incluye a Irene López Heredia y Amparo Rivelles, para respetar la cuota de actores españoles al tratarse de una coproducción— y que, según algunos investigadores, casa mejor con las ideas de Welles, dado que en el título anglosajón variaron considerablemente el montaje previsto por el director. Existe una tercera versión, estrenada en EE.UU., que guarda más semejanzas narrativas con la versión española que con la estrenada en Gran Bretaña.

En 1945 César Manrique se traslada a Madrid para estudiar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. A comienzos de los cincuenta, una vez concluidos sus estudios, se establece en Madrid. En 1952 comienza a trabajar el monotipo, una técnica de grabado que sólo permite obtener una obra, cuando lo usual en este tipo de arte es producir numerosas obras partiendo de

\* IES Yaiza. Camino del Mentidero, 12. 35572. Las Palmas de Gran Canaria. España. Correo electrónico: josefer696@gmail.com.



una misma matriz. En algunas de estas obras vuelca su imaginario insular: paisajes volcánicos, palmeras y cactus, arquitectura civil y religiosa, el mundo campesino con sus tahonas, altillos y vestimentas, así como el marinero, donde no faltan las chalanas, chinchorros, escotas, parales o burras. En estos monotipos, Manrique irá descomponiendo e individualizando paulatinamente las formas hasta conectar con figuras cada vez más geométricas que lo irán aproximando a la abstracción.

De la misma manera, en *Mister Arkadin* se fracciona la realidad, se trocea con un montaje que juega con el espectador a través de varias analepsis sazonadas con picados y contrapicados tan propios de algunas películas de Welles. El magnate Gregory Arkadin contrata los servicios de Van Stratten porque no conoce su pasado, su realidad inmediata, y a partir de ahí intentará restablecerla. Esa realidad descompuesta viene acentuada por un monotipo de Manrique en una de las secuencias de la película, aquella en la que Arkadin (Orson Welles) interpela a su pareja de reparto (Patricia Medina en el papel de Mily) en el camarote de un yate que se balancea por efecto del oleaje, y que deja entrever, entre plano y contraplano, la obra de Manrique colgada en la pared. A este respecto caben destacar las declaraciones realizadas por el director de producción, Michel Boisrond, recogidas por Riambau, en las que comenta que «cuando ella (Patricia Medina) llega al plató estaba muy fatigada pero Orson la hizo beber explicándole bromas e historias. Él también bebió y durante la escena estaban ambos borrachos. En la pantalla parece que lo estén, pero en la realidad estaban completamente borrachos»<sup>1</sup>. Ella fluctúa, pero él se mantiene firme en todo momento. Conocida era la afición a la bebida del director de *Ciudadano Kane*, y como muestra la anécdota que comentaba José María Ochoa (ayudante de dirección) a propósito de un viaje que durante el rodaje realizó desde Madrid a Segovia. Ochoa había dejado dos botellas de güisqui en el coche e invitó a Welles: «si quieres un trago, tú mismo». A la mañana siguiente las botellas habían desaparecido con los subsiguientes efectos sobre el director. Y Ochoa concluía: «yo creía que era un hombre normal»<sup>2</sup>.

La secuencia en cuestión consta de 41 planos según el desglose filmico que realizó la revista *L'Avant du cinema*, y que recoge Esteve Riambau<sup>3</sup>. Nosotros, en la versión distribuida en Francia y Gran Bretaña (*Confidential report*), no computamos 41 sino 40 planos (y una duración aproximada de 2 min. 46 s.), y en la exhibida en España (*Mr. Arkadin*) contabilizamos 50 (3 min. 22 s.). Las copias que hemos trabajado corresponden a la edición en DVD de Resen bajo licencia de Vídeo Mercury. Para Riambau, en el apéndice filmográfico de la obra ya citada coloca bajo una misma ficha las tres versiones, distinguiéndolas con asteriscos: uno para la copia española, dos para la distribuida en el resto de Europa y tres para los Estados Unidos; siendo común para las tres una duración de 95 min. El crítico norteamericano Jonathan Rosenbaum<sup>4</sup>, habla incluso de siete versiones e Internet Movie Data Base (IMDb) de cinco. Sin embargo, y sea como fuere, las dos copias de las que hemos dispuesto, las distribuidas en España y en Europa duran aproximadamente 93 min., pero esta sensible reducción se debe al paso del celuloide al sistema digital.

*Temas de cine*<sup>5</sup> publicaba en 1962 el guión de Mr. Arkadin. A continuación ofrecemos la secuencia del camarote donde tiene lugar el diálogo entre Mily y Mr. Arkadin:

---

1 RIAMBAU (1993), p. 62.

2 RIAMBAU (1993), p. 62.

3 RIAMBAU (1993), p. 82.

4 RIAMBAU (1993), pp. 76-77.

5 WELLES (1962), pp. 124-126.

Interior.—Comedor del yate.

Mily está sentada en el bar. Bastante bebida.

ARKADIN: Me han dicho que quieres hablarme... Hace un gesto al secretario, que discretamente se retira.

ARKADIN: ¿Qué bebes?

MILY: Champagne... No soy yo, es un amigo que quiere hablar con usted.

ARKADIN: ¿Quién es, Mily?

MILY: Mi amigo.

ARKADIN: ¿Sexo?

MILY (Sospechosa y bebida): ¿Qué quiere decir?

ARKADIN: Que cuál es el sexo de tu amigo.

MILY: Esa es una pregunta tonta...

ARKADIN: Es un amigo tonto.

MILY: Le he llamado «él»; por lo tanto, lo sabe.

ARKADIN: Sé bastante sobre él: estabas invitada en su bote cuando fue detenido por contrabando de cigarrillos...

MILY (Se agolpan las palabras): Usted lo sabe todo, ¿verdad?

ARKADIN: Cuando no lo sé, pago por saberlo.

MILY: ¿Por qué no se olvidan ustedes dos el uno del otro y dejan de preocuparse?...

ARKADIN: (Con una mueca): Yo no estoy preocupado por Dumesnil<sup>6</sup>... Le pago para que no me preocupe.

MILY (Con su tono misterioso): ¿Por qué? ¿Qué cree que podría hacerle?

ARKADIN: Es en mi hija en quien pienso.

MILY: Lo sé.

ARKADIN (Firme): ¿Qué es lo que sabe?

MILY (Haciéndose cada vez más astuta y vacilante): Todo... igual que usted... Lo sé todo.

ARKADIN: ¿Por ejemplo...?

MILY: Bracco, sé lo de Bracco...

ARKADIN: Dumesnil mencionó ese nombre. ¿Quién es Bracco? ¿Qué tiene que ver con mi hija?

MILY: Fue asesinado en Italia... por un hombre con una cicatriz...

ARKADIN: Mily, no has contestado a mi pregunta...

MILY: No puedo recordar de qué se trataba... Me ha dado demasiado champagne...

ARKADIN: No hay nada como tomar demasiado champagne... ¿Cuándo hablaste por última vez con Dumesnil?

Le llena la copa.

MILY: Por teléfono... Siempre que llegamos a puerto... tiene que informarme... Somos socios, y lo mejor que podría hacer es informar... Cerdo asqueroso...

ARKADIN (con una risa): No me ha informado... (En tono causal). ¿Qué te ha dicho?

MILY: ¿Está seguro de que quiere que le cuente todo? ¿No se enfadará?

ARKADIN (Volviendo a llenar su copa): Si lo que oigo no me gusta te detendré. Los ruidos llegan de la cubierta, parece que la fiesta se está haciendo más salvaje...

MILY (Lentamente): Bien. Entre otras cosas, parece que usted se entendía muy bien con dos de los mayores colaboradores de los nazis de Vichy...

ARKADIN: Sigue...

MILY: Ellos le entregaron todo el dinero para invertirlo en Sudamérica, para tener algo con que cuidar de sus familias después de la guerra. No le pidieron ni un recibo... Confiaban en usted...

---

<sup>6</sup> En la película se llama Guy Van Stratten.

ARKADIN: Esa historia ya la he oído antes.

MILY: Y ahora su familia no tiene modo de demostrar que todo ese dinero es suyo...

ARKADIN: Pero si hubiese una prueba el Gobierno francés bloquearía el dinero...

MILY (Somnolienta): Luego está Mussolini... Esas carreteras que construyó él en Etiopía... sin bastante agua..., mala comida... Guy dice que murieron cien hombres...

ARKADIN ( Empieza a exasperarse): No alquilé a Dumesnil para escribir mi biografía...

MILY: Bien, tiene que admitir, Mr. Arkadin..., que es una interesante biografía... Cambio de dinero con los nazis... Municiones para los comunistas chinos... y con muchos fusiles que no disparaban...

ARKADIN: ¿Dumesnil es comunista?

MILY: ¿Está bromeando?

ARKADIN: Entonces, ¿de qué se queja?

MILY: No se queja... Solamente lleva a cabo la tarea que usted le encomendó...

ARKADIN: Esa no es en absoluto su tarea. Esas cosas son conocidas..., no son importantes...

Lo que me preocupa es lo que sucedió antes de mil novecientos veintisiete. ¿Quién era yo? ¿De dónde venía?

MILY: Pero debe haber alguien en alguna parte del mundo que sepa eso...

ARKADIN: Supongo que sí, Mily... Supongo que lo hay... Ahora hay en su mirada una expresión extraña... Mily, mientras tanto, se ha quedado dormida...

Disolvencia.

Este guión, según el análisis de Rimbau, es el que el propio director cedió a los responsables de la revista *Temas de Cine*, y aseguraba Welles que era el que había utilizado en el rodaje. Pero existe otro guión que se presentó a la censura para pedir el permiso de rodaje en España, existiendo entre ambos sensibles diferencias pero sin alterar el argumento. Lo filmado tanto en *Mr. Arkadin* como en *Confidential report* mantiene en esencia lo expuesto en el guión antes citado aunque con alguna que otra ausencia. Por ejemplo, el diálogo que hace referencia al supuesto origen de Arkadin y que reproducimos a continuación, o las referencia a la hija de Arkadin que sí están presentes en el guión pero no así en la película:

MILY: Usted es extraño, tiene un modo de ser especial. La gente tiene miedo de usted. ¿Por qué se deja esa horrible barba?

ARKADIN: Para asustar a la gente.

MILY. ¿Cuándo se la dejó crecer, en 1927?

ARKADIN: ¿Sabe lo que pasó aquel año? ¿Van Stratten ha descubierto algo?

MILY: Sabemos de dónde procede.

ARKADIN: Es más de lo que sé yo.

MILY: Varsovia.

ARKADIN: ¿Cómo?

MILY: Varsovia es una ciudad de Polonia.

Mily dice calla a una cacatúa enjaulada mientras Arkadin ríe.

ARKADIN: Eso ya lo sé.

MILY: Guy fue a ver a su sastre a Zúrich.

AEKADIN: ¿Mi qué?

MILY: El sastre que le hizo su primer traje cuando llegó a allí.

ARKADIN: Está muerto.

MILY: Usted probablemente nunca se fijó en el cortador. Pero él se acuerda de usted y de la etiqueta que llevaba en el abrigo la primera vez que fue a su tienda.

ARKADIN: ¿Etiqueta?

MILY: La etiqueta del sastre. Su traje estaba hecho en Varsovia, así que procedía usted de allí.

ARKADIN: Guy no entrará en Polonia. No conceden visados.

MILY: Muchos polacos abandonaron su país en aquellos años.

ARKADIN: Refugiados, fueron a todas partes, por todo el mundo.

MILY: Eso es lo que va a hacer Guy, ir en busca de polacos.

ARKADIN: ¿A dónde?

MILY: Lo acaba de decir, señor Arkadin. A todas partes, por todo el mundo.

A su vez, en la versión española hay una referencia a Tánger que no existe en *Confidential report* y otros detalles en el diálogo. Así, cuando Mily le comenta a Arkadin sobre su origen polaco, éste, en la versión española, responde que no pudo entrar en Polonia y que ni siquiera tiene el visado, mientras que en la otra su respuesta es que Guy no entrará en Polonia porque no conceden visados. Al margen de estos detalles hay que añadir que existe una novela titulada precisamente *Mr. Arkadin* firmada por Orson Welles. En su libro de entrevistas con el director, Peter Bogdanovich<sup>7</sup> mantiene la siguiente conversación:

PB: ¿Cuándo escribiste la novela de Mr. Arkadin?

OW: Peter, yo no escribí una sola palabra de esa novela. Ni nunca la le he leído.

PB: Entonces, ¿cómo pudieron publicarla con tu nombre como autor?

OW: Alguien [Maurice Bessy] la escribió en francés para ser publicada en los periódicos en forma de folletín. Ya sabes, para promover la película. No sé cómo llegó a ser publicada, encuadernada ni quién cobró por ella.

PB: En un par de libros sobre ti, se habla del «bello» estilo de tu prosa en esa novela.

OW: Es posible que eso lo escribiera yo, puestas así las cosas[...].

PB: Los personajes de la novela son muy solitarios.

OW: Sí, eso es cierto.

En el prólogo de la segunda edición española editada por Anagrama, Juan Cobos<sup>8</sup> sostiene que Welles empieza a escribir la novela en 1953 y que en los meses de julio y agosto de ese mismo año «*mantuvo una serie de conversaciones con Louis Dolivet [productor] destinadas a un libro que nunca publicaron y que no consta que terminasen*», para añadir más tarde que «*es en esos meses cuando Welles redacta el primer borrador de su novela*», que alberga evidentes apuntes autobiográficos. La novela, contada en primera persona por Guy Van Stratten, recoge la secuencia del camarote de la siguiente forma, en la que se alterna la descripción de la narración contada por Van Stratten y las palabras pronunciadas (entrecomilladas) por Mily a través de la correspondencia que mantiene con Guy:

Precisamente aquella noche, apartándose de su habitual reserva, Arkadin mostró un repentino interés por Mily. Y como la velada languidecía, pues los invitados habían caído víctimas del mareo, la invitó a beber la última botella —de una cosecha especial— en su camarote, «Comprenderás que no podía perderme semejante oportunidad, pensando en ti, naturalmente. Estaba segura de que te alegrarías...»

- No sé cómo ocurrió, amor mío, pero de pronto nos pusimos a hablar de ti...

---

<sup>7</sup> BOGDANOVICH (1994), p. 267.

<sup>8</sup> COBOS (2005), pp. 7-21.

- ¡Qué tipo más raro es Arkadin! ¿Cómo te lo explicaría? No se agita, no dice nada y sin embargo te sientes que estás en sus manos. El barco cabeceaba mucho, el vaivén me hacía ir de un lado a otro, no sólo por efecto del champán, ¿sabes?, en cierto momento hasta se cayó una lámpara, así como la botella con su bandeja. Pues bien, Arkadin parecía clavado en el suelo. Tenía las manos en los bolsillos y no se movía. Cuando acepté la invitación de acompañarle a su camarote, me dio un poco de miedo, no creas; en primer lugar, los hombres barbudos no son mi tipo, y además te quiero a ti y los otros, no importa cuál, no me dicen nada. Pero no tenía por qué preocuparme. Al principio me abrazó y me besó, pero en cuanto comenzamos a hablar de ti no pensó en otra cosa y pareció olvidar las intenciones que tenía al invitarme... No se conformó con echarle en cara, muy orgullosa de su papel de desfacedora de entuertos, las indignidades que se le atribuían: las armas para los chinos, las carreteras etíopes y todo lo demás.... Como te decía, es un tipo muy raro. No se inmutó cuando le mencioné a Bracco. Siguió plantado en el camarote como una columna. Con la diferencia de que las otras columnas parecían moverse ante mi vista y él no. Estaba erguido e inmóvil. Entonces se me ocurrió una idea grandiosa: le pregunté por qué se dejaba barba y si la llevaba desde 1927... Hasta le habló del sastre de Zúrich. Y se quedó tan tranquilo cuando le dije que era polaco. Fingió tomárselo a risa y me dijo que se le había subido la bebida a la cabeza, pero leí en sus ojos que ésa no se la esperaba<sup>9</sup>.

Con ligeras alteraciones, en puridad, si comparamos estos extractos de la novela con el guión de la secuencia más arriba ilustrado llegaremos a la conclusión de que guardan evidentes semejanzas.

Pero ¿quién es Arkadin? Es, como señala Truffaut<sup>10</sup>, *un personaje wellesiano*, como Charles Foster Kane (*Ciudadano Kane*), Harry Lime (*El tercer hombre*) o George Minnafer (*El cuarto mandamiento*), y añade:

Tiene una hija, Raina, a la que adora. Sufre al verla cortejada por individuos sospechosos. El último de ellos es Van Stratten (Robert Arden), un joven traficante con aspecto chantajista. Arkadin investiga y se entera de que Van Stratten corteja a su hija a fin de saber lo más posible sobre su hija y poderle chantajear. Arkadin disimula que ha perdido la memoria sobre su «lejano» pasado y encarga a Van Stratten que investigue y reconstruya sus oscuros antecedentes. El viejo millonario se aprovecha de esta operación de vuelta al pasado para ir asesinando a todos los cómplices de su tumultuoso itinerario vital a medida que Van Stratten los va encontrando. Cuando ya solo falta suprimir a Van Stratten, éste empuja al suicidio a Arkadin haciéndole creer que ha puesto al corriente a Raina, su hija, de las fechorías de su padre. Van Stratten, aparte de salvar la vida, no gana nada a cambio, porque Raina, que lo desprecia y no quiere saber nada de él, se marcha con un joven aristócrata inglés que ha estado esperando su turno.

Esta sinopsis que hemos hurtado al director francés no responde enteramente a la pregunta formulada anteriormente, e insistimos, ¿quién es verdaderamente Mr. Arkadin? El propio Welles le comenta a Bogdanovich<sup>11</sup> que estaba basado, hasta cierto punto, en Stalin, y éste añade que seguía las pautas de conducta del banquero Lowenstein, muerto en extrañas circunstancias mientras cruzaba el canal de la Mancha en avioneta; Kruger, el rey de los fósforos, que se suicidó según unos, mientras otros creen que lo asesinaron; o el controvertido comerciante de armas Zaharoff. Y concluye Welles añadiendo que Arkadin, aunque mantenía ciertas similitudes con todos ellos era diferente: «frío, calculador, cruel, pero con esa terrible capacidad esclava

---

9 WELLES (2005), pp. 120-123.

10 TRUFFAUT (2017), p. 291.

11 BOGDANOVICH (1994).

que conduce al mismo tiempo al sentimentalismo y a la autodestrucción»<sup>12</sup>. Incluso Cobos<sup>13</sup> cree que Welles pudo tener en cuenta a Irene Nikolaeva Arkadina, personaje de Chejov en *La Gaviota*, y lo justifica en que el nombre de Mr. Arkadin deriva de Mr. Arkadian, protagonista de una de las historias que escribió Welles junto a otros guionistas para la BBC.

Esta rocambolesca génesis se traslada asimismo al montaje. Hemos citado las diferentes versiones que existen de la película, ninguna de las cuales era del gusto del director:

Dejaron a un lado mi montaje y montaron otra vez porque el montaje era explosivo. El uso del pasado y del presente era realmente muy audaz [...]. Había todo tipos de flashbacks y en el montaje final cortaron tanto como pudieron. Intentaron, sin conseguirlo, simplificar la historia<sup>14</sup>.

Y me destrozaron por completo la película. Más que ninguna otra película mía maltratada por manos ajenas, Arkadin quedó destruida porque le cambiaron totalmente la forma: todo el orden interno, todo lo importante»<sup>15</sup>. «Fue destruida, destruida y destruida por los cortes y el montaje»<sup>16</sup>. No obstante, «*The New York Times* dijo: De principio a fin es la obra de un hombre de una inteligencia innegable para el medio cinematográfico»<sup>17</sup>. El cineasta francés Erich Rohmer se cuestiona si no se trata de la mejor película del director nacido en Kenosha, a la misma altura que *Ciudadano Kane* o *El cuarto mandamiento*. ¿Por qué no? se pregunta, para más tarde añadir que tanto *Mr. Arkadin* como *Ciudadano Kane* se caracterizan por una pretendida ausencia de realismo y que si lo está es en un segundo plano, concluyendo que se trata de narraciones de ficción, de cuentos, fábulas, pero sin caer en «alegorías abstractas»<sup>18</sup>. Y Cabrera Infante la calificó como «una pieza perfecta del cine, [...] el *puzzle* para iniciados»<sup>19</sup>.

¿Acaso no es un rompecabezas el monotipo de Manrique? Monotipo, que no monoimpresión, y aunque el proceso en ambos es el mismo, en el monotipo el artista trabaja en una placa limpia y sin grabado; sin embargo, con las monoimpresiones siempre hay un patrón o parte de una imagen que se repite constantemente en cada impresión. El monotipo, que está a caballo entre el dibujo, la pintura y el arte gráfico, al no ser fijada la impronta de forma permanente en el soporte resulta imposible obtener más de una copia, creando una superficie cuyos resultados no pueden obtenerse al pintar sobre lienzo, al tiempo que permite combinar la espontaneidad de las tintas impresas y el papel.

En el monotipo de Manrique (*Sin título*, 1953) las figuras que componen la obra, más que encajarse se colocan unas junto a otras, como en los rompecabezas de comienzos de siglo XX, que se convertirían con el tiempo en reto y pasatiempo. Que el rompecabezas esté aquí resuelto no quiere decir que no tengamos que ir desvelando, construyendo la obra que alberga. Así, junto al pez se ubica, a la izquierda, el erizo, y la estrella a su derecha sobre un marco pictórico que recorre gran parte de la obra y que permite al autor modificar las tonalidades aprovechando la línea de su trazado. Frente a este mundo submarino dispuesto convenientemente en el parte inferior, el superior con sus barquillos de pesca y accesorios como la burra, para sostener la embarcación equilibrada en tierra (que tal y como está dispuesta no sostiene nada, pero eso es lo de menos, lo importante es su presencia como elemento típico de la marinería), los palos para

12 BOGDANOVICH (1994).

13 COBOS (2005), pp. 7-21.

14 SANTOS ZUNZUNEGUI (2005), p. 229.

15 LEAMING (1986), pp. 407-408.

16 BOGDANOVICH (1994), p. 266.

17 LEAMING (1986), p. 408.

18 ROHMER (2000), p. 196.

19 CABRERA INFANTE (1982), pp. 121-123.

las velas y otros elementos identificativos como la matrícula puesta del revés que, casualmente, podemos ver correctamente si utilizamos un espejo, imagen especular tan del agrado de Welles. Véase si no la ebriedad de espejos al final de *La dama de Shangái* (1948) o los espejos deformantes en *Macbeth* (1948) y *Otelo* (1952), y que en *Mr. Arkadin* no necesita porque ya se encarga Manrique de falsear la realidad, acentuada por la utilización principalmente de colores cálidos y neutros pero sin renunciar tampoco a los fríos, conjunción tonal que resaltará oportunamente en la secuencia cinematográfica filmada en blanco y negro.

Esta alegoría del imaginario marinero de Manrique que toma de su vivencia isleña está dispuesta de tal forma que no asume los dictados de la abstracción, pero se le acerca, titubea, flirtea con ella, aunque de momento no la acepte con rotundidad. Está más próximo, al menos aquí, a la abstracción geométrica de Jean Helion, Alberto Magnelli o Auguste Herbin que a la abstracción lírica de Wols o George Mathieu. Manrique abstrae, separa para analizar cada uno de los elementos que componen el monotipo. Son como fotogramas que funcionan de forma autónoma, que unidos forman un plano y su ilación a la vez una secuencia. Barco, pez, erizo, estrella son tratados de forma individualizada, pero será nuestro pensamiento el que proceda a hilvanar, a coser, o mejor a montar un discurso pictórico coherente, a hilar las diferentes partes para darle un sentido narrativo clásico (inicio, nudo y desenlace). Porque reconocemos cada figura, cada dibujo, pero será nuestro cerebro quien acabe por determinar qué cuenta este monotipo. Cualquier idea, por verdadera que parezca, es abstracta. Si decimos color nos vienen a la mente infinidad de ellos. Si pronunciamos rojo, el abanico de posibilidades tonales se reduce considerablemente pero sigue siendo lo suficientemente amplio como para no concretar qué tono de rojo. Manrique pone forma y color, pero de tal manera que tergiversa, transgrede nuestra realidad porque no vemos así el mundo que nos rodea: él lo trastoca y nosotros intentamos recomponerlo. Y Welles actúa de igual forma. La cámara se mueve, se balancea por efecto del oleaje, pero él se mantiene erguido, al contrario que ella, que a duras penas se mantiene en pie y tiene que asirse a cualquier elemento que no le permita caerse (por el oleaje y por la ingesta de alcohol), o bien sentarse o recostarse. Como ella misma dice, tal y como queda reflejado en la novela, a pesar del meneo parece que Mr. Arkadin está clavado en el barco. E incluso en los planos generales, donde todo queda al descubierto, él se mantiene en pie mientras Mily busca refugio en las paredes del camarote. Pero en los primeros planos, Arkadin, de cara a la cámara y siempre en contrapicado (marca de la casa), mantiene su rostro impávido mientras a su alrededor todo se mueve, en especial los techos, al tiempo que se asegura una amplia profundidad de campo que mantiene todo el encuadre a foco gracias a la utilización de lentes extremadamente cortas (sus famosas *cookie* de 18,5 mm). Así, con su imponente barba y su impenetrable rostro asfixia, más que intimida, a Mily, que se escabulle en el estrecho y abigarrado camarote a cada embestida del magnate. En la versión distribuida en Europa la secuencia comienza con un beso al igual que sucede en la novela, pero en la española se inicia después de ese acto de ¿deseo, amor, respeto, saludo, cortesía...? A saber. De un primer plano de él se pasa a otro general de ambos, del rostro de Arkadin apoderándose de la pantalla en un contrapicado que parece estar ejecutado casi en paralelo a su cuerpo (1,92 m. de altura) a un picado sobre Mily en plano subjetivo, o los abruptos juegos de plano (cara de Arkadin siempre en contrapicado) y contraplano de su espalda (ahora en picado).

Este encaje, esta planificación de prestidigitador cinematográfico engrana bien con la técnica del monotipo de Manrique. Si este juega con la realidad ¿no lo hace Welles con su forma de rodar y montar como acabamos de ver? Es más, ¿no contribuye a esto la ausencia de continuidad espacial entre planos (*raccord*)? Los espectadores observarán que esa sutura entre planos debe corresponderse con la lógica cinematográfica y que para eso están las secretarías de rodaje (*script girls*), encargadas de que nada escape a ese cosido filmico. De todos es conocido esa situación en la que un vaso de agua, entre plano y contraplano, sube y baja de nivel aparentemente de



forma incoherente o aquella sortija que aparece y desaparece por arte de magia de entre los dedos de los intérpretes, los relojes que se adelantan o atrasan y, sobre todo, los cigarrillos que se consumen y reavivan en pocos segundos. A este respecto le comentaban a Welles que prestaba poca atención al *raccord* y respondía: que no, que «eso no es totalmente cierto. Trabajo muy intensamente; puedo imaginarme cometiendo toda clase de equivocaciones durante el rodaje de una película, pero no esa clase de equivocaciones que pueden surgir cuando yo no estoy presente. Nunca abandono el lugar de rodaje». Y más tarde le reiteraban que nunca preguntaba a sus ayudantes por cuestiones de *raccord*, si un actor entraba por la derecha o por la izquierda. Y tajante respondía: «nunca se me olvida. Por tanto, no suelo necesitar que me recuerden algo ocurrido en una escena»<sup>20</sup>. Sin embargo, en la secuencia del camarote hay un momento en que se produce esa falta de continuidad: Arkadin ocupa, de espaldas, la parte derecha del encuadre; ella, a su izquierda, se dirige hacia la cámara, y entre ambos, a modo de testigo, el monotipo de Manrique. En la imagen inmediatamente posterior primer plano contrapicado (como no) de Arkadin, que gira la cabeza hacia su derecha cuando la continuidad exigiría que lo hiciera hacia la izquierda para seguir a Mily con su mirada. ¿Responde esto a su *orderly disorder* (desorden ordenado)? Y es que parece que todo esto obedece a una cuestión de tiempo:

Si se sigue un plan de trabajo, a veces los actores no están bien ese día; uno ve que necesitan otro momento, tener otro humor. La cosa no marcha. Entonces, uno debe cambiar; el cambio hace que todo marche bien... Creo que estarán de acuerdo conmigo en que el desorden no significa que trabaje lentamente. Creo que es terriblemente necesario trabajar rápidamente<sup>21</sup>.

¿Pueden estas razones temporales justificar ese salto de *raccord* en *Mr. Arkadin*? ¿O se trataría más bien de un desliz consciente? Hemos oído su versión de los hechos con respecto al montaje: *destruida, destruida y destruida*. Y también hemos dicho que la versión española se ajusta más a los criterios del director. Y es que en esta versión se ha subsanado esa ausencia de continuidad porque cuando Mily se levanta y pasa justo a la izquierda de Arkadin, éste no la sigue con la mirada, sino que en el siguiente plano la cámara se fija en Mily. Esta corrección formal parece propia de un cine más canónico que innovador. ¿Apostaría Welles por el primer o por el segundo montaje? En cualquier caso, en ninguno de los dos desaparece Manrique.

Son frecuentes en el cine los «fallos» de *raccord*, pero conociendo la fuerte y controvertida personalidad de Welles no nos extrañaría que se decantara por la inconexa formalmente porque al fin y al cabo no desvirtúa la obra. En *Campanadas a medianoche* (1965) justifica (y añadimos aquella máxima de B. Gracián, *Todo lo dora un buen fin, aunque lo desmientan los desaciertos de los medios*) que en la escena de la comedia de la taberna el sombrero no guarda *raccord* e incluso cuando el príncipe leal se pone un cazo por corona, el mango unas veces está en un lado y otras en el otro:

¿En el montaje final? Sí ¿Sabe por qué? Porque se volvió durante la acción y cortamos la parte en la que lo hacía. Se ha olvidado de eso. En un caso donde la empuñadura del casco de Keith Baxter se suponía que debería estar, esto hacía cambiar el corte de la escena, porque se volvió girando el cuerpo durante la acción en plano general, que entonces fue cortado. Podía elegir entre estas dos cosas: o bien volver a poner el plano general, lo que no me gustaba, o volver a rodar los primeros planos... Y ninguna secretaria de rodaje, por buena que sea, tiene derecho a hablar. Si quiere mover una cosa, sin decirme nada, de acuerdo; pero no debe hablar nunca, porque eso es una pérdida de tiempo. Eso es todo<sup>22</sup>.

---

20 COBOS y RUBIO (1999), p. 139.

21 COBOS y RUBIO (1999), p. 138.

22 COBOS y RUBIO (1999), p. 139-140.

Este welliesiano y premeditado gazapo o voluntaria imperfección formal y, en suma, su forma de filmar y montar, y como anotó Bazin «trastocar (o *desordenar*, el subrayado es nuestro) las estructuras mismas del lenguaje cinematográfico tal como eran poco más o menos universalmente practicadas hacia 1940 y siguen siéndolo a menudo hoy»<sup>23</sup>; se traduce en el monotipo de Manrique en una cuidada y primitiva renuncia a la figuración. Poco a poco va despojándose, se deshace de la forma académica y tradicional tan propia del comienzo de su actividad como pintor y se aproxima, toma como suyos, el dibujo de Picasso y al color de Matisse. Ventura Doreste se refería a otro monotipo de parecidas características, «*Noche de malpais* (1953), como el punto en el que confluyen la tendencia figurativa y la abstracta»<sup>24</sup>.

Cartas náuticas y dibujos ornamentan las paredes del camarote, pero con casi todas ellas, bien por el movimiento de la cámara que sigue a los personajes, en especial a Mily, o bien por los haces de luz que inciden sobre los cristales que las protegen, impiden verlos con claridad, no así con la obra de Manrique. Aquí la cámara sigue en movimiento pero claramente, entre Arkadin y Mily, se sitúa Manrique con su monotipo: en ningún otro plano aparecen los dos personajes y la obra tan próxima al espectador. Es como si Welles nos invitara a fijarnos en ella, testigo del diálogo. Quizás su inclusión fuera por recomendación del decorador Pérez Espinosa o indicación de Gil Parrondo, asimismo decorador en *Mr. Arkadin*, nacido en 1921 y que estudió pintura y arquitectura en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, al igual que Manrique. Ambos tuvieron como maestro a Vázquez Díaz, a quien Parrondo admiraba no solo como artista sino también como persona<sup>25</sup>. En la academia también conoció a Cirilo Martínez Novillo, Carlos Pascual de Lara y a Álvaro Delgado<sup>26</sup>.

No obstante, Welles era un apasionado de la cultura y un devorador de libros. Según cuenta Juan Cobos en la introducción de la novela homónima, su biblioteca abarcaba todos los campos, desde la literatura o la política hasta la economía sin olvidar la filosofía y la música. Tenía un apetito desmedido por la cultura española: Ortega y Gasset, Ferrater Mora, Unamuno, Cervantes, Lorca, Miguel Hernández, Alberti, Machado y, sobre todo, su afición a los toros. Pero también fue un entusiasta del arte, como dejó demostrado al cineasta Henry Jaglom. Francis Bacon, Rembrandt, Renoir, Picasso, Murillo, Velázquez y en especial Goya son nombres que salen a relucir en sus largas entrevistas, así como Chaplin, Keaton, John Ford, Einsenstein... y Hollywood.

Quizá la presencia del monotipo de Manrique obedeciera a la sugerencia de sus asistentes o a iniciativa del propio director. De cualquier forma, hacemos válidas para Welles las palabras pronunciadas por Manrique a raíz de las obras en el Mirador de Malpaso (Haría), cuando en su ausencia, el encargado de la obra, Luis Morales, sin consultar con nadie, colocó el piso. A su

---

23 BAZIN (1973), p. 68. Más adelante Welles confiesa al autor: «Si viera continuamente en las pantallas planos rodados en 18,5 (*mm*), mi vista se cansaría [...]. Si la gente usara y abusara del 18,5, yo no lo emplearía jamás; estaría harto de su típica distorsión y buscaría otro lenguaje para expresarme [...]. No puedo creer que el montaje no sea esencial para el director desde el momento en que mediante él controla completamente la forma de su film [...]. El único lugar en el que ejerzo un control absoluto es en la sala de montaje». Y cuando Bazin le comenta que la idea de montaje está asociada a los planos cortos, Welles responde: «No creo que el trabajo realizado en el montaje esté en función de la brevedad de los planos» (pp. 133-135).

24 SANTANA (2002), p. 37.

25 FERNÁNDEZ MAÑAS (1997), pp. 20-21.

26 Al primero lo incluye JIMÉNEZ-BLANCO (2002), p. 14. «en una figuración de moderada modernidad». Carlos Pascual de Lara expone junto a Manrique en 1954 en la colectiva *Artistas de hoy*, organizada por la galería Fernando Fe, en NAVARRO (2002), pp. 50-51. Álvaro Delgado pertenecía a la Escuela de Madrid y su obra había sido difundida por la galería Clan, la misma en la que expuso Manrique de forma individual a finales de 1954, en SANTANA (2002), p. 35..

vuelta, Morales le preguntó a Manrique que si quería que lo quitaba, a lo que éste respondió: «¡Ni se te ocurra Luis, está perfecto!»<sup>27</sup>.

BIBLIOGRAFÍA

- BAZIN, A. (1973). *Orson Welles*. Valencia, España: Fernando Torres Editor.
- BISKIND, P. (ed.) (2015). *Mis almuerzos con Orson Welles. Conversaciones entre Henry Jaglom y Orson Welles*. Barcelona, España: Anagrama.
- BOGDANOVICH, P. (1994). *Ciudadano Welles*. Barcelona, España: Grijalbo.
- COBOS, J. y RUBIO, M. (1999). «Después de las campanadas. Segundo encuentro: Charla con un hombre bueno». *Nickel Odeon*, núm. 16, pp. 128-145.
- COBOS, J. (2005). «Prólogo». En WELLES, O. *Mr. Arkadin*. Barcelona, España: Anagrama, pp. 7-21.
- CABRERA INFANTE G. (1982). *Un oficio del siglo XX*. Barcelona, España: Seix Barral.
- DOLIVET, L. (productor) y WELLES, O. (director). (1954). *Mr. Arkadin/Confidential Report* [cinta cinematográfica]. Francia, España, Suiza: Filmorganization/Cervantes Film, Sevilla Film Studios/A Mercury Production by Orson Welles.
- FERNÁNDEZ MAÑAS, I. (1997). *Gil Parrondo. Pasión y rigor*. Almería, España: II Festival Nacional de Cortometrajes «Almería Tierra de Cine».
- INTERNET MOVIE DATA BASE. «Confidential Report». Recuperado de [https://www.imdb.com/title/tt0048393/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsrg\\_0](https://www.imdb.com/title/tt0048393/?ref_=nv_sr_srsrg_0). [Última consulta el 03-09-22].
- JIMÉNEZ-BLANCO, M. D. (2002). «1939-1992: Contexto de la obra de César Manrique». En *César Manrique. Pintura*. Tahíche, España: Fundación César Manrique, pp. 11-27.
- LEAMING, B. (1986). *Orson Welles*. Barcelona, España: Tusquets.
- NAVARRO, M. (2002). «César Manrique». En *César Manrique. Pintura*. Tahíche, Lanzarote, España: Fundación César Manrique, pp. 41-61.
- PERDOMO, M. A. (2017). *Luis Morales Padrón*. Tahíche, Lanzarote, España: Fundación César Manrique.
- RIAMBAU, E. (1993). *Orson Welles: Una España inmortal*. Valencia, España: Filmoteca Española-Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- ROHMER, E. (2000). *El gusto por la belleza*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.
- SANTANA, L. (2002). «La pintura de César Manrique hasta 1958». En *César Manrique. Pintura*. Tahíche, España: Fundación César Manrique, pp. 29-40.
- SANTOS ZUNZUNEGUI (2005). *Orson Welles*. Madrid, España: Cátedra.
- TRUFFAUT, F (2017). *Las películas de mi vida*. Madrid, España: Torres de papel.
- WELLES, O. (1962). «Mr. Arkadin». *Temas de cine*, núm. 24-25, pp. 95-164.
- WELLES, O. (2005). *Mr. Arkadin*. Barcelona, España: Anagrama.

---

27 PERDOMO (2017), p. 115.

