

ORSON WELLES, JOHN HUSTON Y *EL EXTRAÑO*:
LA OTRA CARA DEL HOLOCAUSTO

ORSON WELLES, JOHN HUSTON AND *THE STRANGER*:
THE OTHER SIDE OF THE HOLOCAUST

ALBERTO LENA ORDOÑEZ¹

Universidad Isabel I

Resumen

Con este trabajo se busca demostrar que *El extraño* de Orson Welles, una obra denostada por el propio director, al considerarla un mero producto comercial, se trata, sin embargo, de una de sus producciones ideológicamente más ambiciosas. A partir de los escritos periodísticos de Welles y del guion original que este elabora con John Huston, este ensayo analiza cómo la película supone para Welles un medio para mostrar la responsabilidad que han tenido las instituciones y la opinión pública norteamericana en relación al Holocausto.

Palabras claves: La pequeña ciudad estadounidense, Holocausto, cine clásico de Hollywood, John Huston, Orson Welles.

Abstract

This work argues that Orson Welles's *The Stranger*, in spite of being despised by the author as a mere commercial film, it is, in fact, one of his most ambitious productions in ideological terms. Drawing upon Orson Welles's journalism and his original film script written in collaboration with John Huston, this work explores how Welles uses the film to show the responsibility of American institutions and public opinion regarding the Holocaust.

Key words: Small-town America, Hollywood Classical Cinema, Holocaust, John Huston, Orson Welles.

1. INTRODUCCIÓN

El extraño (*The Stranger*) es un *thriller* dirigido por Orson Welles en 1946. La acción se sitúa en el pequeño pueblo de Harper, un lugar imaginario del estado de Connecticut en la región de Nueva Inglaterra, en donde se esconde un criminal nazi. Algunos críticos, como James Naremore, han considerado esta película como una obra menor de Welles, una mera imitación del *thriller* de Alfred Hitchcock, *La sombra*

¹ Junta de Castilla y León. Correo-e: alena_ord@yahoo.co.uk. Recibido: 02-07-2017. Aceptado: 15-11-2017.

de una duda (*Shadow of a Doubt*, 1943) ambientado, también, en un pequeño pueblo y cuyo protagonista es un peligroso criminal que se refugia en el seno de una familia de clase media (Naremore, 1989: 123). Sin embargo, a pesar de las semejanzas con la obra de Hitchcock, *El extraño* es una obra de una gran originalidad y va más allá del *thriller*, ya que participa de muchos géneros (espionaje, gótico y *noir*) que articula con gran riqueza y complejidad. Así, Sheri Chinen Biesen considera que la película es un ejemplo de la capacidad del *film noir* para adaptar su estilo narrativo a las circunstancias sociales y políticas que circundan los comienzos de la Guerra Fría (Biesen, 2005: 206). El análisis del contexto histórico en que nace la película nos permitirá apreciar la riqueza ideológica de esta obra de Welles.

2. LA PRODUCCIÓN DE *EL EXTRAÑO*

El extraño nace de una historia original de Victor Trivas que adapta para la pantalla Decla Dunning y que, más tarde, Huston y Welles se encargan de desarrollar. Sin embargo, el guion no adquiere su forma final hasta que los productores no lo supervisan completamente. Muy a su pesar, Welles se vio obligado por las presiones de los productores a hacer todos los cambios que fueran convenientes para evitar cualquier tipo de digresión que pudiera afectar a la historia principal. Sin embargo, Welles goza de cierta libertad durante el rodaje de la película, aunque ya no posee el alto grado de independencia como director que le permitió rodar *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941). En efecto, el contrato que firma con el productor Sam Spiegel obligaría a Welles a indemnizar a este en caso de no poder terminar la película. Como señalan Jean Pierre Berthomé y François Thomas, este contrato “muestra la desconfianza que tiene la industria hacia él” (Berthomé; Thomas, 2007: 118). A estas presiones se suma otro factor: la crisis económica que comienza gradualmente a atenuar los estudios a partir de 1945, en el momento en que el público parece abandonar las salas de cine². Con todo, ese mínimo de libertad durante el rodaje de *El extraño* permite que Welles pueda añadir y modificar algunas escenas, como se puede apreciar en el plano secuencia que tiene lugar en el bosque o en el barroco final de la película, en el que el asesino muere empalado por una estatua en movimiento (Naremore, 1989: 124-125).

A pesar de lo mencionado anteriormente, Welles tiene que enfrentarse a importantes limitaciones: no puede rodar la película fuera del estudio, como había pretendido en un principio, debido al ajustado presupuesto de la cinta, así que se filma en Hollywood, en los estudios Goldwyn y Universal (Biesen, 2005: 204). A la hora de construir el guion, Sam Spiegel considera que Welles quiere hacer demasiados cambios en el guion de Victor Trivas. Welles propone que el agente, Mr. Wilson, que va a ser interpretado por Edward G. Robinson, se transforme en un personaje femenino y sugiere al productor que se contrate a Agnes Moorehead. La propuesta fue desestimada (Welles; Bogdanovich, 1988: 187). Además, Welles debe adaptarse a

² Así señala un protagonista excepcional de la época, Frank Capra, en una entrevista concedida en los años setenta, en la que hace balance de lo que supusieron esos difíciles años para la industria (Schickel, 1975: 85).

las exigencias del montador, Ernest Nims, que quiere que la película siga el montaje clásico de Hollywood. A esto hay que añadir que en el montaje final se elimina media hora del arranque del guion de Welles y John Huston, en el que la historia se cuenta a través de un *flashback* (Naremore, 1989: 125; 269-270). Sin embargo, a pesar de todas las trabas que encuentra, Welles retrata de manera original la realidad provinciana de un pueblo de Connecticut en los meses que preceden al final de la Segunda Guerra Mundial.

Además, el éxito en taquilla de la película fue tal que Welles logró convencer a los productores de Hollywood de que se trataba de algo más que un niño prodigio de la radio, como así era aún visto por alguna parte de la crítica (Agee, 2005: 238). En efecto, la película producida por International Pictures obtuvo una buena acogida del público. Recaudó alrededor de 8,3 millones de dólares en todo el mundo, algo nuevo para Welles después de sus fracasos comerciales en la RKO, tras el rodaje de *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*, 1942), lo que le había llevado a cancelar su contrato con el estudio (Biesen, 2005: 206). Con esta película Welles demostró a una parte de sus detractores que el autor de una obra tan experimental como *Ciudadano Kane* podía ser también un profesional competente y disciplinado, que respeta los plazos y los presupuestos de rodaje (Mereghetti, 2011: 43). El éxito comercial de *El extraño* supone para Welles la oportunidad de atraer a futuros productores y poder seguir ejercitando toda su creatividad como director en el difícil mundo de Hollywood. Al año siguiente, lo contratará Columbia Pictures para dirigir *La dama de Shanghái* (*The Lady from Shanghai*, 1947), una de sus obras más barrocas y delirantes.

Con una gran sofisticación artística, en *El extraño* Welles logra desvelar la realidad de un mundo que acaba apenas de despertar del horror de una guerra brutal. Este hecho será percibido inmediatamente por una pequeña parte de la crítica que no dejará escapar que, por debajo de la estructura comercial de *El extraño* se oculta realmente una obra de arte y ensayo (Agee, 2005: 239). Welles, además, muestra a la audiencia que una obra de ficción cinematográfica puede ser también un texto comprometido políticamente. En la pantalla aparecen los campos de concentración como lugares de exterminio y aniquilación de toda una raza. En un momento de la película, se proyectan algunos fragmentos de un documental titulado *Death Mills* (1945) en el que se muestra con toda crudeza la realidad de los campos de concentración. Se trata de un documental destinado, principalmente, al público alemán para que se responsabilice de los horrores cometidos por sus dirigentes. Sin embargo, Welles quiere que los espectadores norteamericanos sepan también lo que ha estado sucediendo en Europa durante la pasada guerra y saca a la luz, en 1946, las escenas atroces con las que se encuentran las tropas aliadas: miles de cadáveres de personas inocentes que habían sido condenadas a muerte por un régimen totalitario. Tal realidad, hasta entonces oculta, representa el sádico monumento de la ideología nazi y el rasgo más siniestro del siglo XX: algo que no había aparecido antes en el cine de ficción.

3. EL DESCUBRIMIENTO DE LOS CAMPOS DE CONCENTRACIÓN Y HOLLYWOOD

A principios de 1942, el general Marshall aceptó el encargo de adiestrar a las tropas norteamericanas que serían destinadas a Europa para acabar con Hitler. Uno de los mayores problemas al que tuvo que enfrentarse el general a la hora de realizar su tarea fue que muchos de los soldados no eran conscientes de lo que suponía para la civilización occidental la derrota del Nazismo. La mayoría de los soldados norteamericanos contemplaban al Japón como el enemigo real en aquella guerra, un enemigo en el que se podía proyectar todo el odio racial y los prejuicios culturales. En cambio, Alemania era para el ciudadano medio una cultura más cercana con la que podía identificarse. No en vano, un 39% de los ciudadanos consideraba que no eran reales muchas de las atrocidades atribuidas a Hitler y que el pueblo alemán no tenía nada que ver con sus dirigentes (Koppes; Black, 1990: 282-283).

A esto se suma la enorme influencia que tenía en la opinión pública la ideología aislacionista defendida por importantes grupos ideológicos como *American First*. Estos grupos argumentaban que la guerra, que se estaba desarrollando en esos momentos en Europa, era un problema interno de los europeos. Personalidades muy influyentes como el aviador Charles A. Lindbergh o el periodista John T. Flynn mantenían que no era justo arriesgar tantas vidas americanas por una causa en cierto modo lejana. Este distanciamiento ideológico de los Estados Unidos con respecto a Europa se remontaba a principios de los años veinte, tras la Primera Guerra Mundial. Eran muchos los americanos que consideraban que aquella guerra había servido solo para enriquecer a los traficantes de armas y a los grandes empresarios. Por si fuera poco, la constante inestabilidad política del continente europeo tras la contienda era una prueba fehaciente de la inutilidad del conflicto y del sacrificio innecesario de vidas humanas. Además, una gran parte de la opinión pública norteamericana consideraba que la única amenaza verdadera para el país era el Comunismo, mientras que el Fascismo y el Nazismo no eran más que movimientos pasajeros (Berg, 1998: 385-390).

Con el fin de convencer a las tropas de la importancia del conflicto europeo, el general Marshall tuvo que recurrir a los mejores cineastas de la época (Frank Capra, John Ford, George Stevens y William Wyler, entre otros). Los dirigentes norteamericanos habían comenzado a darse cuenta del enorme poder del cine como vehículo de propaganda cuando a finales de los años treinta se proyectaron en el Museo de Arte Moderno de Nueva York algunas películas producidas por el régimen nazi (Buñuel, 2005: 210). Entre estas destacaba especialmente la película dirigida por Leni Riefensthal, *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, 1935). La película de Riefensthal, rodada en el congreso del partido nazi celebrado en Núremberg en 1934, mostraba con una gran sofisticación técnica el poder hipnótico de Hitler, su enorme capacidad para seducir a las masas. Tras asistir a la proyección de la película, Frank Capra señaló a los generales norteamericanos que para ganar la guerra era del todo necesario desarrollar un uso de la propaganda cinematográfica que pudiera competir con la de los alemanes (Capra, 1997: 329). El general Marshall encargará a Capra

producir una serie de documentales titulados *Why We Fight* con el fin de que las tropas interiorizaran la importancia de la derrota ideológica del enemigo.

A principios de 1944, mientras las tropas aliadas avanzaban por el sur de Italia, eran muchos los directores y escritores de Hollywood, como John Huston, que se transformaron en testigos cinematográficos de los combates. Otros directores como George Stevens se unieron a las tropas tras el desembarco de Normandía y con su cámara mostrarán una Europa en la que abundaban la desolación y las ruinas según se iban retirando las tropas alemanas. En la primavera de 1945, las tropas aliadas se internan en Alemania. El 15 de abril, un equipo cinematográfico británico entra en el campo de concentración de Bergen-Belsen y se convierte en uno de los primeros testigos del horror nazi. Era un tipo de horror que no tenía nada que ver con la violencia física que habían filmado esas mismas cámaras en el frente francés o belga. Los bosques de Bergen-Belsen ocultaban miles de cadáveres anónimos de niños y mujeres que habían soportado la brutalidad y el sadismo nazi. El dos de mayo, las tropas norteamericanas entraron en el campo de concentración de Dachau. Con enorme meticulosidad, la cámara de George Stevens se encargó entonces de desvelar todo el horror de aquel paisaje de huesos y cenizas. Un grupo de escritores norteamericanos acompañaron a Stevens, entre los que se encontraban Ivan Moffat, William Saroyan e Irwin Shaw, que trataron de describir las miradas desoladas de los supervivientes y el desconcierto y la vergüenza de sus verdugos. Aquellas imágenes filmadas por Stevens en Dachau representan la prueba fundamental que sirvió para incriminar a los altos mandos alemanes durante los juicios de Núremberg. Las filmaciones servían para testimoniar aquello que habían defendido una y otra vez desde 1941 organizaciones como el *World Jewish Congress* y el *American Jewish Committee*: en Europa se estaba llevando a cabo el exterminio sistemático de millones de judíos y había que hacer algo urgentemente para pararlo. Sin embargo, los aliados no habían atendido a las quejas de estas organizaciones por motivos estratégicos, burocráticos y por el antisemitismo que se había adueñado de una importante parte de la población (Lipstadt, 1990: 286-290).

4. CONTEXTO HISTÓRICO

El descubrimiento de la realidad de los campos de exterminio hizo también que el *British Psychological War Department* y el *Office of War Information* estadounidense decidieran producir un documental destinado a mostrar a la población alemana lo que había pasado durante la guerra. El 22 de abril de 1945, tras visitar el campo de concentración de Bergen-Belsen, el productor cinematográfico británico Sidney Bernstein concibió la idea de realizar un amplio documental, utilizando las filmaciones de británicos y norteamericanos, en el que se mostrase en detalle la realidad de los campos de exterminio. Bernstein reunió para realizar tal proyecto a una serie de grandes profesionales como Steward McAllister, Peter Tanner o Colin Willis, a los que se sumó Alfred Hitchcock. El director británico era un viejo amigo de Bernstein y no dudó en abandonar los estudios de Hollywood. En junio de 1945, Hitchcock comenzó a supervisar el material cinematográfico procedente de los campos de concentración

y propuso realizar un montaje innovador en el que se mostrase que una parte de la población alemana no era ajena a la realidad de los campos de concentración. No en vano, muchos de aquellos lugares infernales se encontraban cerca de amplios centros urbanos: Buchenwald de Weimar y Dachau de Múnich. Hitchcock sugirió mostrar una serie de escenas en las que se pudiera apreciar el desplazamiento de algunas de las personas que habitaban en estas ciudades hasta el campo de concentración.

Pronto surgieron desavenencias entre británicos y norteamericanos. Estos últimos decidieron desmarcarse del proyecto de Bernstein, al juzgarlo demasiado complejo y ambicioso, y editaron por su cuenta una versión reducida del mismo que se tituló *Death Mills* (1945), que se encargó de montar Billy Wilder. El documental comenzó a proyectarse en Alemania en 1946 y los espectadores debían verlo si querían obtener su tarjeta de racionamiento (Shandley, 2001: 14). Por otra parte, el documental de Bernstein, que se terminó de montar en septiembre de 1945, no llegó a proyectarse por motivos políticos. Permanecerá archivado hasta el año 2014, cuando será proyectado en el festival de cine de Berlín con el título *German Concentration Camps Factual Survey* (Michalczyk, 2014: 48-52).

En los Estados Unidos las primeras imágenes de los campos de concentración aparecieron en las pantallas cinematográficas el 26 de abril de 1945, cuando los noticiarios de Universal News ofrecieron el corto *Nazi Murder Mills*. Para sorpresa de muchos, el público femenino se interesó especialmente por esos documentales. La proyección de estas imágenes simboliza el comienzo de una nueva era en la que el horror se transforma en una parte de la vida cotidiana (Carr, 2008; 65-68).

En 1945 los directores de Hollywood que habían participado en la Segunda Guerra Mundial comenzaron a regresar a casa. Muchos de ellos, como George Stevens o John Huston, se sentían demasiado cansados y confusos, tras haber conocido de primera mano el horror, pero no renunciaron a iniciar nuevos proyectos y apostar por un cine más comprometido que no buscara tan solo entretener al espectador. El horror del Holocausto no pasará desapercibido en la fábrica de sueños.

5. EL EXTRAÑO: LA ELABORACIÓN DEL GUION

Dado el contexto histórico en el que surge la obra de Welles y el guion elaborado por el mismo y John Huston, no es de extrañar que la obra sea una reflexión sobre quién ha sido el verdadero responsable de los campos de exterminio: un grupo reducido de personas o toda una nación. Sin embargo, el análisis de la responsabilidad moral de los campos de concentración no se limita tan solo a Alemania, también a los Estados Unidos, lo que ayuda a comprender el atrevimiento y la radicalidad de la obra de Welles. La historia de un nazi infiltrado en la América profunda se convierte, también, en una metáfora que sirve para analizar el grado de responsabilidad de los Estados Unidos ante el problema del Holocausto, así como el poder del Fascismo en el mundo que está surgiendo tras la Segunda Guerra Mundial.

A principios de 1944, John Huston se encontraba en el sur de Italia con el fin de filmar el difícil avance de las tropas aliadas. El resultado de sus experiencias en los campos de batalla italianos fue el documental *The Battle of San Pietro* (1945), una obra que disgustó a una parte de los altos mandos norteamericanos, al considerarla demasiado pacifista por tratarse de un documental de guerra. En este trabajo, Huston trató de mostrar cómo el pequeño pueblo de San Pietro, situado al norte de Nápoles, quedó reducido a un amasijo de escombros de los que se había borrado para siempre su historia. El documental lograba transmitir lo que significaba realmente la guerra: no era tan solo la derrota del odiado ejército alemán, sino también, el ocaso de una civilización, de un modo de vida europeo milenario, que quizás ya no se pudiera reconstruir otra vez tras la contienda (Huston, 1980: 111-114).

La guerra también marcaría la trayectoria de Orson Welles. Aunque no se alistó en el ejército, participó activamente en la causa antifascista a través de una serie de programas de radio en los que mostraba cómo aquella ideología constituía una amenaza permanente para la paz mundial. Además, desde principios de 1945, Welles decidió participar activamente en la política de los Estados Unidos y comenzó a publicar una columna diaria en el *New York Post*, titulada "Orson Welles' Almanac" en la que defendió con fervor la creación de las Naciones Unidas en San Francisco iniciada el 25 de abril de 1945. Welles se identificó con las ideas defendidas por Louis Dolivet, fundador de *Free World*, que apoyó insistentemente la creación de dicho organismo (Mereghetti, 2011: 41). Además, en muchos de sus editoriales, Welles se ocupó de alertar del peligro que suponía el Fascismo para la paz mundial, que en su opinión constituía una amenaza aún mayor que el Comunismo (Friedrich, 1987: 383).

6. RETRATO DE UN ASESINO NAZI: RANKIN/KINDLER

El guion elaborado por Huston y Welles narra la persecución de un antiguo oficial nazi, Konrad Meinike (Konstantin Shayne) por el inspector Wilson (Edward G. Robinson), especializado en criminales de guerra. Meinike ha sido liberado por el gobierno norteamericano para que sirva de cebo y ayude a descubrir dónde se oculta su antiguo compañero de partido, el alto jerarca nazi Franz Kindler, uno de los responsables de los campos de exterminio. Kindler (Orson Welles) se oculta en el pequeño pueblo de Harper, haciéndose pasar por un profesor de Historia, Charles Rankin, que trabaja en un instituto local y que está a punto de casarse con Mary Longstreet (Loretta Young), la hija de un juez del tribunal supremo (Philip Merivale). Wilson sigue a Meinike hasta Harper, pero accidentalmente pierde la pista del oficial nazi. Este acaba reuniéndose con Rankin/Kindler en un bosque. Para evitar ser descubierto, Rankin/Kindler no duda en matar a su viejo amigo y oculta el cadáver en el bosque. Ante la desaparición misteriosa de Meinike, Wilson decide quedarse en el pueblo, haciéndose pasar por un vendedor de antigüedades, para así descubrir dónde se esconde el verdadero Kindler.

Welles presenta a Rankin/Kindler como un fanático sin escrúpulos dispuesto a hacer lo que sea por sobrevivir y perpetuarse en el pueblo mientras aguarda, pacientemente, a que estalle otra guerra. Desde el comienzo de *El extraño* no existe

la menor sombra de duda que el criminal de guerra nazi, oculto bajo el disfraz de profesor de instituto, es un monstruo capaz de todo. Como ya hemos visto, no vacila en asesinar a Meinike en el bosque, unas horas antes de su boda. Esa misma tarde, abandona a sus invitados para ir al bosque y ocultar allí el cadáver de Meinike. Luego, se viste, se reúne con sus invitados y a las pocas horas se aleja del pueblo para iniciar su luna de miel. Lo hace todo metódicamente, sin abandonar el plan trazado, con la misma mirada segura y helada.

Welles muestra, desde el arranque de la película, que existe una enorme distancia emotiva y psicológica entre Rankin/Kindler y el ambiente que lo rodea. Esto se pone de manifiesto en la escena que tiene lugar en la casa del juez Longstreet, donde se entabla una pequeña discusión política. Tras un largo y vehemente discurso, Rankin/Kindler revela a Mr. Wilson el secreto de su personalidad cuando afirma que: “[*Karl*] *Marx wasn't a German. Marx was a Jew*”. Solo un nazi puede decir algo así. Su opinión contrasta con el ambiente liberal y relajado en el que se desarrolla la velada.

El espectador conoce desde el primer momento quién es realmente Rankin/Kindler. También percibe su enorme poder dentro del pueblo, un poder invisible, pero real, lo que le hace aún más temible y revela la fragilidad de la sociedad norteamericana. Muestra la facilidad con la que un enemigo puede infiltrarse en el seno de la clase alta de la sociedad estadounidense. Este factor transmite una profunda sensación de desasosiego al espectador (Wood, 1975: 122). Al contrario que el tío Charlie (Joseph Cotten), el asesino carismático que se oculta en un pueblo de Norteamérica en *La sombra de una duda*, el nazi camuflado de Welles parece que evita llamar demasiado la atención de la comunidad. El día de la boda ninguno de sus invitados parece haberse dado cuenta de que se ha ausentado de repente, para ir al bosque a enterrar el cadáver de Meinike.

Lo único que parece delatarlo es su obsesión por reparar el reloj de la torre, diseñado en el siglo XVI por Isaac Habrecht de Estrasburgo (1544-1620). Al contrario que el tío Charlie, Rankin/Kindler no busca el reconocimiento de los ciudadanos, lo hace por pasión. Sin embargo, esa pasión despierta las sospechas de Mr. Wilson, ya que el único dato cierto que se conoce de Kindler es su obsesión por los relojes antiguos.

Además, el nazi que se oculta en Harper aparece siempre retratado como si fuese un marido ausente. En las reuniones sociales apenas interacciona con los invitados y solo habla cuando le hacen preguntas. Tiene pocos momentos de intimidad con su mujer. Rankin/Kindler siempre está de un lado a otro, fuera de casa, ya sea en el bosque, ya sea en la torre de la iglesia. En efecto, el poder psicológico y erótico de este siniestro personaje solo sale a relucir a mitad de la película, cuando se siente acosado y trata de convencer a Mary para que se convierta en su cómplice silencioso y no lo delate. Rankin/Kindler trata de camuflarse, perderse en el bosque de Harper y ser uno más. Como señala Noël Simsolo, el nazi interpretado por Welles quiere desaparecer en el tiempo, abandonarse a una especie de limbo en el que no exista ni el presente ni el futuro, quiere detenerse en un eterno presente (Simsolo, 2009: 347).

Sin embargo, Welles no quiere que pensemos que el cerebro nazi trate de desaparecer completamente en el tiempo. Al contrario, Rankin/Kindler quiere controlar el tiempo, decidiendo cuándo y cómo va a atacar de nuevo. En Harper lo que está haciendo es meramente hibernar, preparándose para una nueva guerra. Es como si Huston y Welles quisieran hacer notar al espectador que la amenaza del Fascismo no ha desaparecido de la faz de la tierra tras la rendición de Alemania.

7. *THE STRANGER*: DIVERSOS TIPOS DE RESPONSABILIDAD

7.1 *Individual*

Mary Longstreet es el único testigo que puede señalar la posible relación existente entre Meinike y su marido. Sobre ella recae en este momento toda la presión de la sociedad y del grupo familiar. En un momento dado, se produce un enfrentamiento entre Mary y Mr. Wilson, en presencia del juez Longstreet. Mr. Wilson le muestra a Mary las fotografías de Meinike, le habla de su papel en los campos de concentración y de cómo recibía órdenes de Kindler. Mary se niega a escuchar, no entiende por qué tiene que ver las imágenes de los campos de exterminio y qué tienen que ver con su vida. Prefiere mirar a otro lado porque no quiere aceptar la realidad que se oculta detrás de su marido. Esto la lleva a alejarse psicológicamente de su familia. La actitud de Mary forma parte del melodrama gótico femenino y nos recuerda a la actitud de otros personajes del cine de Hollywood de los años cuarenta, como en *Sospecha* (*Suspicion*, 1941) de Alfred Hitchcock. En esta obra se muestra cómo Lina McLaidlaw (Joan Fontaine), una mujer de la clase alta británica destinada a quedarse soltera, es seducida por un siniestro cazafortunas, Johnnie Aysgarth (Cary Grant), que planea matarla para solventar sus deudas del juego.

Sin embargo, Mary Longstreet, al contrario de Lina, no tiene dudas ya que sabe quién es realmente Charles Rankin: ha visto a Konrad Meinike en su propia casa momentos antes de la boda, y tras ver las fotos, sabe ahora con certeza que aquel visitante inesperado era un suboficial de un campo de concentración. Además, se da cuenta de que su marido trató de engañarla, al contarle que Meinike era simplemente un chantajista que quería hacerle rendir cuentas de su pasado, a raíz de un incidente que había acontecido cuando Rankin estudiaba en Zúrich.

Aquí surge una diferencia esencial entre *El extraño* de Welles y otros *thrillers* ambientados en una pequeña comunidad, como *La sombra de una duda*. En la película de Hitchcock, Charlie Newton (Teresa Wright), tras ser acosada, como Mary, por los agentes del FBI, se da cuenta de que el anillo, que le ha regalado su tío Charlie, se relaciona directamente con una de las víctimas del asesino de viudas. Ante los hechos, Charlie Newton acepta la verdad y se enfrenta como puede a una realidad enormemente compleja. Mary, en la película de Welles, aunque tiene las pruebas, no acepta la verdad, las emociones la ciegan y es incapaz de dialogar con la realidad.

7.2 Social

En una escena que acontece en el hogar de los Rankin cuando estos ofrecen una recepción, Orson Welles nos muestra la frivolidad de la clase media provinciana, cómo los invitados, en su mayoría habitantes del pueblo, se entretienen haciendo divertidos comentarios relacionados con el cadáver de Meinike, que había sido descubierto en el bosque unas horas antes. Los asistentes a la fiesta ignoran que el horror se encuentra próximo y parecen reproducir el tono de las conversaciones entre Herbie Hawkins (Hume Cronyn) y Mr. Newton (Henry Travers) en *La Sombra de una duda*. En la película de Hitchcock estos personajes juegan a ser detectives e ignoran que tienen a un asesino delante de sus ojos, en su propia casa. En *El extraño*, Mr. Wilson se encarga de poner fin a las bromas macabras de los invitados, cuando cita un párrafo de Ralph Waldo Emerson (1803-1882):

Commit a crime, and it seems as if a coat of snow fell on the ground, such as reveals in the woods the track of every partridge and squirrel and mole. You cannot recall the spoken word, you cannot wipe out the food-track, you cannot draw up the ladder so as to leave no inlet or clue.

El texto procede de un ensayo titulado *Compensation*, en el que Emerson analiza la conciencia moral (Emerson, 1906: 21). Como señala Michael Wood, la cita de Emerson evoca un momento ético en la película, el enfrentamiento con la verdad que se oculta más allá de las cambiantes apariencias (Wood, 1975: 121). Las apariencias pueden no dejarnos ver lo que se oculta dentro del bosque, pero tarde o temprano la verdad aparece. Mr. Wilson trata de apoderarse del discurso en la reunión social que tiene lugar en la casa de Mary, no solo para recordarle la verdad al asesino que tiene delante, Rankin/Kindler, sino a todos los presentes que parecen jugar alegremente con la muerte, bromean evocando la figura de Jack el destripador y la de otros asesinos en serie y especulan acerca de la posibilidad de que haya diez o doce tumbas en el bosque. A nadie parece importarle quién era Meinike. Se trata de un cadáver más, uno de tantos vagabundos que podían estar enterrados en el bosque. El guion de Welles y Huston pone de manifiesto la superficialidad de la clase media norteamericana encerrada en su pequeño mundo.

Tras citar a Emerson, los invitados se acercan a Mr. Wilson y le hacen preguntas cargadas de frivolidad y de ironía:

UNKNOWN GUEST: *You're Mr. Wilson, aren't you? You're our No. 1 suspect in our murder case. So far you're the only suspect. Potter fingered you. He thinks you committed the crime to get possession of some antique.*

Atrapados en el presente, los invitados no ven más allá, no son tan diferentes de los personajes de *El ángel exterminador* (1962) de Luis Buñuel. Mientras tanto, Mary y Rankin/Kindler se retiran de la sala y se van a la cocina. De la sala llega una voz femenina que increpa al anfitrión: *"I wish you'd let that clock alone. Harper was a nice quiet place"*. Es una de las frases más importantes de toda la película de Welles. Revela que Meinike y Rankin/Kindler, los invasores, han devuelto el tiempo al pacífico pueblo de Harper, lejos del mundanal ruido, indiferente al horror del mundo. Le han recordado al pueblo que existe el Nazismo, los campos de concentración y, algo no menos terrible, la hipocresía de algunos de sus pacíficos ciudadanos.

En esta escena, Welles consigue un retrato magistral y sutil de las élites norteamericanas que van a sustituir a los nazis como dueños del mundo. Algunos de los escritos periodísticos de Welles, que publica en 1945, revelan esta idea:

We are the world's greatest production plant and the largest creditor nation [...] God's help us. We'll make Germany's bid for world supremacy look like amateur night, and the inevitable retribution will be on a comparable scale (citado en Naremore, 1989: 116).

En esta película la figura del invasor interroga a la realidad social que lo circunda y muestra las fisuras del mundo cotidiano que aparece como un mundo aparentemente seguro, cuando en realidad se trata de una mera ilusión. Parece como si Huston y Welles quisieran recordarnos que nadie parece escapar del horror en el mundo moderno, las arcadias han desaparecido por completo.

Mr. Wilson logra convencer al entorno liberal de la familia Longstreet de que su hijo político, el profesor Charles Rankin, es un asesino nazi. Tanto el hermano menor, Noah (Richard Long) como el padre parecen aceptar no solo la hipótesis de Wilson, sino que este se haya introducido en su casa haciéndose pasar por un experto en antigüedades. En un principio solo Wilson había intuido que Rankin podía ser un nazi, mientras que la familia se había limitado a escuchar en silencio el discurso violento de Rankin, su desprecio por los judíos, sus planes nihilistas acerca del futuro de Europa. La familia Longstreet encarna la América liberal, que vive y deja vivir, amable y provinciana; la América que fue incapaz de percibir el peligro del Nazismo.

En *La Sombra de una duda*, cuando el agente del FBI descubre a Charlie Newton la verdadera identidad de su tío Charlie y cuáles son sus intenciones criminales, esta reacciona con violencia e irritación al saber que su esfera privada ha sido invadida. Por el contrario, en *El extraño*, la familia Longstreet reacciona con una cierta tranquilidad. Se limita a esperar y, luego, se pone decididamente de parte de Wilson según van apareciendo las pruebas (el cadáver del perro, que resulta haber sido envenenado, los restos de Meinike que aparecen en el bosque y la relación entre este último y Rankin con los campos de exterminio). No hay ninguna reacción emotiva ante la invasión de su esfera privada, ni tampoco una defensa *a priori* de Rankin. La América liberal está dispuesta a colaborar con el estado y a condenar a Rankin, si es realmente culpable.

7.3 Estatal

Cuando Rankin/Kindler regresa a casa tras la luna de miel tiene un encuentro ocasional con Mr. Wilson en casa del juez Longstreet. Allí, durante la cena, se comienza a hablar de política internacional. En un momento dado, Mr. Wilson le pregunta a su sospechoso cuál es su opinión como historiador acerca del problema alemán y qué le va a pasar a esa nación tras la guerra.

RANKIN/KINDLER: Historian? A psychiatrist could explain it better. The German sees himself as the innocent victim of envy and hatred- conspired against, set upon by inferior peoples, inferior nations. He cannot admit to error, much less to wrongdoing. We ignored Ethiopia and Spain, but we learned the price of looking the other way. Men of truth have come to know for whom the bell tolled, but not the German. He still follows the warrior guards, marking to Wagnerian strains, his eyes still fixed upon the fiery sword

of Siegfried. In those meeting places you don't believe in, his dream world comes alive. He takes his place in armour beneath the banners of the Teutonic Knights.

La solución final que Rankin/Kindler propone para Alemania es la de aniquilar la nación. Su lenguaje transmite una enorme dosis de violencia a la hora de expresar sus ideas; de esto dan prueba frases tales como “*Annihilation to the last babe in arms*”. Estos comentarios sacan a la luz la naturaleza paranoica del personaje y sus múltiples funciones ideológicas dentro del entramado narrativo.

Kindler está representando un papel, pero, de manera inconsciente, expresa lo más íntimo de sus emociones. Trata de distanciarse de una ideología que ha interiorizado tan profundamente que no puede apartar de su conciencia. Además, al apropiarse de la ideología del vencedor, también la desmitifica: no puede ocultar que los Estados Unidos han cometido errores, ya que han dado alas al Nazismo y al Fascismo durante los años treinta.

Bajo esa crítica se oculta la voz de Huston y de Welles, de la misma manera que bajo una parte del discurso nihilista del tío Charlie se esconde la misoginia de Hitchcock, de ahí que sus discursos hayan sido comparados por su vehemente intensidad y su carga ideológica (Naremore, 189: 124). Sin embargo, el discurso elaborado por Huston y Welles es más constructivo que nihilista. Les sirve para atacar al aislacionismo de forma indirecta y criticar duramente a una parte importante de la América que negoció con Hitler hasta 1941. Por eso se alude a la obra de Ernest Hemingway, *¿Por quién doblan las campanas?* (*For Whom the Bell Tolls?*, 1940), que evoca todo un contexto relacionado con la expansión internacional del Fascismo en España. Las palabras de Rankin/Kindler evocan también, de forma implícita, el documental *Tierra de España* (*The Spanish Earth*, 1937), producido por el mismo Hemingway y Joris Ivens, al que Orson Welles se encargó de aportar su voz³.

Los comentarios reflejan la preocupación de Huston y Welles por el problema del Fascismo. Muestran que esta ideología, que condujo a la Guerra de España, a la de Etiopía y también a la Guerra Mundial, no ha muerto todavía, se trata de una amenaza latente. Esto desconcierta a los críticos de la época como Bosley Crowther, el cual, al analizar la película en *The New York Times*, no se toma en serio el tema de la amenaza del Nazismo en la película y ve solo el problema de la guerra atómica como el único peligro inminente para la paz mundial (Crowther, 1946: 18)⁴.

³ Dicho documental representa una alternativa a los documentales sobre la guerra civil española que aparecen en las salas de cine norteamericanas, y le hacen la competencia a los noticiarios controlados en su mayoría por William Randolph Hearst. Con este y otros trabajos sobre la contienda española, una gran parte del pensamiento liberal norteamericano, así como la izquierda de ese país, tratan de alertar a toda una nación de que el peligro estaba a las puertas y que el ciudadano debía conocer la verdad (Doherty, 2013: 168-173).

⁴ Parece que el siglo XX y lo que llevamos del XXI, le han dado la razón a Welles, ya que el Nazismo y el racismo no han dejado de ser una amenaza y la presencia en nuestras sociedades de células muertas, dispuestas a atacar como Kindler, constituyen un constante peligro para la paz mundial.

8. CONCLUSIÓN

El extraño revela el poder de la sociedad norteamericana en un momento de enorme complejidad política a nivel internacional. El final de la película, en el que Mary se rebela contra su marido y hace que este se precipite desde la torre de la iglesia ante la mirada de todo el pueblo, muestra que ya no hay verdades ocultas, que un nuevo orden basado en la democracia y la transparencia es la mejor solución dentro y fuera de los Estados Unidos. Responde por lo tanto al ideario político de Huston y de Welles: el individuo, la comunidad y la sociedad pueden convivir en armonía, siempre y cuando exista un principio de transparencia que articule el organismo social. Contra el Fascismo y el Nazismo, el cineasta defiende a ultranza la democracia con la misma fuerza que lo había hecho en la década anterior.

Sin embargo, *El extraño* muestra al espectador que no hay refugios posibles para defenderse del mal en el mundo moderno, las amenazas acechan a las pequeñas comunidades, como Harper, y a las grandes metrópolis de la era atómica. Además, la intrusión de los poderes públicos en la vida del individuo se contempla con una cierta sospecha, aunque los dos autores aceptan su necesidad. *El extraño* profundiza en los miedos irracionales y en la dificultad que tienen los hombres y mujeres del siglo XX para orientarse en la realidad y saber diferenciar el bien del mal. Finalmente, *El extraño* muestra que el hogar se puede convertir en una trampa, y que la comunidad no es de fiar, si no está orientada por una serie de individuos responsables que sepan distinguir entre apariencia y realidad. Pero sobre todo, el guion de Huston y Welles representa una visión crítica de la relación de los Estados Unidos con el Holocausto. El aislamiento ideológico del universo liberal de la familia Longstreet es el reflejo de la situación política de toda una nación desde principios de los años treinta, cuando empezaron a sonar las campanas y muy pocos quisieron escucharlas.

Lejos de ser una obra menor de Welles, *El extraño* representa una importante aportación del cine de Hollywood al subgénero del pequeño pueblo y, como hemos visto, está lejos de ser una mera imitación de *La sombra de una duda*. Por su belleza estética, su complejidad moral y psicológica, así como por su denso contenido ideológico, la obra de Welles sobrepasa a muchas otras películas de la época. No es de extrañar que Siegfried Kracauer la incluyera en su artículo "Hollywood Terror Films" (1946) como ejemplo de un nuevo paradigma cinematográfico relacionado con la representación del cine de Hollywood que está surgiendo tras la Guerra (Kracauer, 2012: 41).

BIBLIOGRAFÍA

- Agee, J. (2005): *Film Writing and Selected Journalism*, New York, Library of America.
- Berg, A. S. (1998): *Lindbergh*, London, Macmillan.
- Berthomé, J.; Thomas, F. (2007): *Orson Welles en acción*, Madrid: Akal.
- Biesen, S. C. (2005): *Black Out: World War II and the Origins of Film Noir*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Buñuel, L. (2005): *Mi último respiro*, Barcelona: Debolsillo.

- Capra, F. (1997): *The Name Above the Title: An Autobiography*, Boston: Da Capo Press.
- Carr, S. A. (2008): "Staying for Time: The Holocaust and Atrocity Footage in American Public Memory" en C. Lee (ed.) *Violating Time: History, Memory, and Nostalgia in Cinema*, New York, Continuum, 57-69.
- Crowther, B. (1946): "Review of *The Stranger*", *The New York Times*, July 11, 18.
- Denby, D. (2014): "Hollywood at War. Five Major Directors with a Mission" <http://www.newyorker.com/magazine/2014/03/17/hollywood-at-war> (Consultado el 14-02-2017).
- Douglas, L. (1995): "Film as Witness: Screening Nazi Concentration Camps before the Nuremberg Tribunal", *The Yale Law Journal*, 105, 449-481.
- Emerson, R. W. (1906): *Essays and English Traits*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Friedrich, O. (1987): *City of Nets. A Portrait of Hollywood in the 1940's*, New York, Harper Perennial.
- Huston, J. (1980): *An open book*, New York, Knopf.
- Koppes, C. R.; Black G. D. (1990): *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies*, Berkley, Los Angeles: University of California Press.
- Kracauer, S. (2012): *Siegfried Kracauer's American Writings: Essays on Film and Popular Culture*, Berkley, Los Angeles, London, University of California Press.
- Lipstadt, D. E. (1990): "America and the Holocaust", *Modern Judaism*, 10, 283-296.
- McGilligan, P. (2003): *Alfred Hitchcock: A Life in Darkness and Light*, New York, Harper Collins.
- Mereghetti, P. (2011): *Maestros del cine: Orson Welles*, Paris, Cahiers du Cinéma.
- Michalczyk, J. J. (2014): *Filming the End of the Holocaust: Allied Documentaries, Nuremberg and the Liberation of the Concentration Camps*, London, New Delhi, New York, Sidney, Bloomsbury.
- Naremore, J. (1989): *The Magic World of Orson Welles* (new and revised edition), Dallas, Southern Methodist University Press.
- Shandley, R. R. (2001): *Rubble Films: German Cinema in the Shadow of the Third Reich*, Philadelphia: Temple University Press.
- Simone, S. P. (1985): *Hitchcock as Activist: Politics and the War Films*, Ann Arbor, MI, U.M.I. Research Press.
- Simolo, N. (2009): *El cine negro*, Madrid, Alianza Editorial.
- Sterritt, D. (1993): *The Films of Alfred Hitchcock*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Welles, O.; Bogdanovich, P. (1988): *This is Orson Welles*, Boston, Da Capo Press.
- Wood, M. (1975): *America in the Movies or "Santa Maria, It Had Slipped My Mind"*, New York, Delta Book.