

España, Claudio (marzo 2006). *Un autor y una obra que nos convocan : Orson Welles y “El ciudadano”*. En: Encrucijadas, no. 36. Universidad de Buenos Aires. Disponible en el Repositorio Digital Institucional de la Universidad de Buenos Aires: <<http://repositorioubu.sisbi.uba.ar>>

Un autor y una obra que nos convocan

Orson Welles y “El ciudadano”

“El ciudadano se constituye en una bisagra, dentro de la historia del cine. No se trata de una fractura provocada por la renovación tecnológica, como era habitual durante el cine mudo y como causa de la llegada del sonoro. Impone una grieta conceptual (también formal, en la medida en que todo relato fílmico se diversifica mediante procedimientos), que arroja hacia un agujero oscuro a la producción anterior y contemporánea (1940) de Hollywood.”

por Claudio España

Graduado en Filosofía y Letras, en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Durante 30 años, ejerció la crítica de cine en la revista Panorama y en los diarios La Opinión y La Nación. Profesor Titular Regular de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino y de Análisis y Crítica Fílmica, en la carrera de Artes de la UBA y docente en la Universidad del Cine. Dictó cursos en varias universidades argentinas y extranjeras y en diversas instituciones privadas y nacionales. Es autor de numerosos libros de su especialidad. Fue director del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

Orson Welles no aceptaba hablar sobre El ciudadano (“Citizen Kane”, 1940). “Yo no tengo rosebuds”, sostenía [1]. La insistencia del interlocutor, sin embargo, lo hacía abrirse generosamente a la descripción de su película más famosa. Tampoco creía que hubiera influido sobre el resto de los cineastas. Welles prefería interrogarse y dar explicaciones sobre Soberbia (“The Magnificent Ambersons”, 1942), su segunda realización, la que no pudo acabar personalmente y a la que unos cuantos tijeretazos ajenos procuraron destruir, sin conseguirlo. Aceptaba apenas que El ciudadano fuera el punto de arranque para explayarse sobre su mejor conocido, William Shakespeare, a quien consideraba el mejor estímulo para el desarrollo de la personalidad de Charles Foster Kane, su opulento personaje de ficción.

El texto welliesiano permanece, se constituye en una escritura insoslayable, gestora de teoría fílmica. Modelo para las generaciones que lo siguieron, se sostiene omnipresente en todo examen para estimar la calidad o las cualidades de los textos fílmicos que lo sucedieron y suceden. También califica el cine que lo precede, en la medida en que tan magnífica obra estableció diferencias sustanciales con lo anterior, al quebrar las normas de un código de representación probado, dentro de un modelo que parecía establecido desde siempre y para siempre.

El ciudadano puso en emergencia la enunciación antes que el enunciado, hasta el punto de que, cuando buscaron destruir su obra, no alcanzaron a borrar las huellas que la edifican. En el cimiento pervive y se yergue imbatible la megalomanía de Orson Welles, su inmenso yo sostenido en imágenes de violento espesor lingüístico, identificable por la articulación de situaciones que hilvanan el ritmo, la distancia, el peso categorial del tiempo y la extinción de la realidad a su paso, la fragilidad de la heroicidad y de la fama y los procedimientos narrativos de mayor riesgo y novedad.

El estallido del texto de El ciudadano terminó por salpicar a la obra de Welles, tanto en

convertir al autor en un carácter humano shakespeariano, como en devorarla dejando la totalidad hecha fragmentos, dispersión y cristales rotos. “Al final comprendemos que los fragmentos no están regidos por una secreta unidad: el aborrecido Charles Foster Kane – sintetiza Jorge Luis Borges– es un simulacro, un caos de apariencias”, donde el “caos” podría ser el contenido y el “simulacro”, el continente [2]. De todo ello y a partir de El ciudadano, es posible rescatar una filmografía provocadora, elocuente, sensible, gigantesca.

Decíamos que el sentido del texto welliesiano pone en emergencia la enunciación. “Hay que creerle siempre a la narración, nunca al narrador”, dice Michel Foucault citando a D. H. Lawrence. Se diría que la frase alude a la obra de Welles en la medida en que apenas le alcanzaron a éste voces reales y voces representadas (narrativas) para representar a sus personajes desde la ambigüedad, la certeza y las contradicciones. En la misma línea, Jorge Luis Borges imagina un “corolario posible (...): ningún hombre sabe quién es, ningún hombre es alguien. En uno de los cuentos de Chesterton (...) el hombre observa que nada es tan aterrador como un laberinto sin centro. El film [El ciudadano] es exactamente ese laberinto” [3]. A propósito de la simultánea unidad y ausencia de vértice en esa escritura, rescatamos del francés Serge Daney que Orson Welles “plantea siempre la misma pregunta [la de rosebud]: ¿qué es lo que sostiene una vida? La de Arkadin, por ejemplo, no se puede narrar” [4].

Hoy, la obra completa de Orson Welles y la crítica y la teoría que la suscriben son una escritura única, mayor, una suerte de hipertexto teórico que se alimenta a diario con aproximaciones diversas pero innegablemente deudoras de la tradición analítica en la que se integran.

Se cumplen este año 21 de la desaparición del creador de Mr. Arkadin. Orson Welles nació en 1915 y murió en 1985. Como en la ficción de Charles Foster Kane, la madurez delata marcas que le llegan a Welles desde la niñez de chico prodigio. Kane fue arrancado de los brazos de sus padres, en tanto que el pequeño Orson, con suerte mejor, tuvo una vida colmada de dádivas culturales, ofrecidas por sus padres, aunque el destino lo privara pronto de ellos. Su niñez fue intelectual, artística, liberal y refinada, sintetiza Jean Roy [5]. La mentalidad del chico creció antes que su cuerpo. Prematuro en la lectura, a los cinco años memorizaba parlamentos de Shakespeare. A los ocho, junto a su padre, un comerciante de Chicago, paseó por el mundo y se deslumbró con China. A los trece fundó su primer conjunto teatral, pero antes había traducido Así hablaba Zaratustra. Entre los quince y los dieciocho, vivió en Irlanda, visitó a Marruecos y a España, donde se deslumbró, para siempre, con los toros y con el país, y organizó una edición de las obras de Shakespeare. Desde pequeño, tuvo gran afición por los trucos de magia y por toda clase de enigmas; jugó a imaginar las relaciones humanas desde un teatro de marionetas a las que ponía todas las voces y soñó y hasta representó una prueba en la que serruchaba por la mitad a Marlene Dietrich [6].

Establecido de nuevo en los Estados Unidos, en 1934 ingresó en una compañía escénica y se casó con Virginia Nicholson, actriz de esa agrupación.

Un año después, a los veinte, asociado con John Houseman, funda el Phoenix Theatre bajo cuya organización, en 1938, devino el Mercury Theatre, en Nueva York, desde el cual Welles y su socio produjeron la famosa versión radial de La guerra de los mundos (el 30 de octubre de 1938), la novela de H. G. Wells, y, por fin, El ciudadano, realizada para

RKO Radio Pictures, con sede en Hollywood. La radionovela, con la presunta llegada de los marcianos a la Tierra, es testigo de los delirios y el miedo con que los norteamericanos sobrevivían a la feroz crisis que también anticipaba la guerra mundial de 1939. Desde el programa de radio del Mercury, Welles “dobló” voces diversas a personajes que testificaban sobre sí o sobre otros durante el desarrollo de las entregas semanales del noticiario “March of Time”, editado por RKO [7]. En 1940, tras el intento fallido de rodar una versión de *El corazón de las tinieblas* [8], la novela de Joseph Conrad, filmó *El ciudadano*. Orson Welles tenía 25 años.

El ciudadano, que queremos recordar, mantiene aún sus interrogantes, igual que la restante obra cinematográfica de Welles, invulnerable (Serge Daney, citado antes). Las respuestas a tales interrogantes son aún precarias, se mantienen abiertas a las más renovadas interpretaciones. *El ciudadano* se constituye en una bisagra, dentro de la historia del cine. No se trata de una fractura provocada por la renovación tecnológica, como era habitual durante el cine mudo y como causa de la llegada del sonoro. Impone una grieta conceptual (también formal, en la medida en que todo relato fílmico se diversifica mediante procedimientos), que arroja hacia un agujero oscuro a la producción anterior y contemporánea (1940) de Hollywood: desde la secuencia inicial de *El ciudadano*, el relato –¿Welles?– sustituye la tersura del reiterado travelling ascendente (grúa mediante) por un montaje de planos encadenados que vuelve evidente y sincopada la marca de la compaginación, al tornarla visible e identificable. Por contraste, el modelo de representación institucionalizado por Hollywood hacía gala de la invisibilidad del montaje [9]. “El cine hollywoodense de los años de 1930 tiene una confianza ciega en los diálogos y en los actores. Entre los planos generales, destinados a situar la acción, se intercalan los planos más cercanos, a fin de que sea visto el actor; raramente se interpola un gran primer plano, para designar un detalle. Los planos y contraplanos (yo te hablo, tú me respondes, y así), en escenas de conversación, son la moneda corriente (...). Una cámara discreta y fluida da reposo a los cuerpos y a los corazones... [10]”

Los planos generales del encadenado y sus disolvencias empalman directamente sobre un impresionante gran primer plano-detalle de la boca del protagonista que enuncia el enigma: “*Rosebud*”. No podía ser mayor la ruptura con la tradición.

Parafraseando a Serge Daney, no se puede narrar la vida de un hombre, hay que descomponerla. Ése es el cometido de Orson Welles, que dinamita “las convenciones cronológicas de la narración cinematográfica [y] trabaja la dimensión fragmentaria del arte del relato, no sólo en el montaje sino durante el rodaje” [11]. Lo último refiere al hecho de que el director de fotografía, el célebre Greg Toland, compaginaba en cámara, donde producía fundidos y otros efectos, unos dicen que por ahorrar costos, otros que para instaurar un estilo narrativo continuado y difícil de destruir luego por manos ajenas al “autor”. Según André Bazin, “en Welles, la técnica no es sólo una forma de poner en escena, sino que cuestiona la naturaleza misma de la historia [narrada]. Con ella, el cine se aleja un poco más del teatro, se vuelve menos un espectáculo que un relato. Como en la novela (...), lo que crea el sentido no es sólo el diálogo, la claridad descriptiva, sino el estilo que se imprime al lenguaje” [12].

La reflexión de Bazin busca trazar ciertas cualidades novedosas del cine en *El ciudadano*:
1. Descalificar la puesta en escena de raigambre teatral para reconstituir el dispositivo visual en una composición fílmica (dependiente de luces, sombras, ubicación de los personajes, disposición de los lentes y focos de la cámara, duración del plano o profundidad de campo).
2. Desarticular los modos de la “lógica narrativa” de la historia (causalidad) a favor de la evidencia del relato: el estallido de la enunciación convertida a

veces en sujeto al borde de una situación marginada, abismal (el ingreso del sujeto enunciador por la claraboya de un cafetín, dos veces, para enfrentarse al periodista investigador del enigma (rosebud) con Susan Alexander, la segunda mujer de Kane). 3. Finalmente, entender el film total como productor de sentido a través de un lenguaje audiovisual (“estilo”, dice) que delata, prematuramente, claro, a un autor [13]. Es decir, un manifiesto con el relato identificado como el motor en evidencia del orden-desorden del film.

En la memoria de las audiencias, el asunto de El ciudadano y los procedimientos que estructuran el film constituyen un correlato. Sólo el análisis puede establecer la supresión de ese vínculo. La vida de Charles Foster Kane –el magnate, el propietario de grandes e influyentes periódicos, el manipulador de personas, el viejo triste y solitario, sometido al recuerdo de una sola palabra; el ciudadano– se despliega desde su muerte física hasta su muerte simbólica [14], en un largo periplo. Desde que muere en su habitación hasta que se consume la eterna memoria de su infancia, en el fuego.

Una enunciación indiscreta, poco respetuosa de las prohibiciones, penetra en el palacio de Xanadú y asciende como a los tirones hasta el vano de una ventana de corte gótico. Un salto de imagen permite acceder a los labios del protagonista en el momento de soltar: “Rosebud”. Nadie lo ve ni lo escucha. La enfermera entra para cubrir el cadáver de Kane. La vemos desde un reflejo en la esfera rota que Kane dejó caer con el suspiro final. Unos segundos antes, en la esfera, un pisapapeles de escritorio, caía nieve sobre una solitaria casita. La nieve presagia el desenlace, pero aún la información es escasa.

De inmediato, con el formato de un noticiario, todas sus notas reproducen de a fragmentos la vida, los triunfos y el derrumbe de Kane. Sólo queda el misterio de su última palabra, que nadie escuchó.

La pesquisa avanza sobre los Estados Unidos, en épocas de triunfalismo y de dudas o depresión. La política se enreda con la vida cotidiana y con el trabajo. El periodista Thompson visita a varios testigos del recorrido del ciudadano, con un interrogante: ¿Rosebud? Nadie le ofrece la respuesta. En realidad, Thompson investiga sólo para el espectador, único testigo de aquel misterio. Sólo el espectador, convertido en receptor de la búsqueda, consigue la clave. Es la enunciación que, de nuevo, se dirige a las audiencias y les ofrece el protagonismo del testigo privilegiado.

La narración va y viene en el tiempo y avanza sin dificultades en la información. El flashback se convierte en el mecanismo para hacer progresar el relato. Se dice que Welles abrevó ese novedoso (en 1940) recurso en la evolución literaria de Mientras yo agonizo, la novela de Faulkner (1940). El ciudadano permite observar que, en el cine, se trata de la primera vez que el flashback gana semejante protagonismo, con narradores visibles, audibles, invisibles e inaudibles. No obstante, Borges señala que “el procedimiento es el de Joseph Conrad en Chance (1914) y el del hermoso film The Power and the Glory (‘El poder y la gloria’, EE.UU., 1933, de William K. Howard): la rapsodia de escenas heterogéneas, sin orden cronológico. Abrumadoramente, infinitamente, Orson Welles exhibe fragmentos de la vida del hombre Charles Foster Kane y nos invita a combinarlos y a reconstruirlo. Las formas de la multiplicidad, de la inconexión, abundan en el film” [15].

Welles había aprendido en la radio el aprovechamiento de las voces multiplicadas: las

voces como portadoras de sonido y explicaciones y como significantes de opiniones paralelas, adversas o encontradas. Cada portador del relato –Bernstein, Leland, Susan Alexander, el noticiario, la enunciación dirigida al espectador– es una voz y el conjunto es discurso: pensamiento, ideología y transmisión de ideas. Según Michel Chion, la expresión del relato por la multiplicación de las voces le llega a Welles desde que hacía hablar a todas sus marionetas, en el teatrillo de la infancia. Como todos los niños, encarnaba los diferentes roles, “proyectando su voz tanto en Yago como en Otelo, Hamlet u Ofelia” [16]. También dio su palabra a dibujos animados y “otras ilusiones”, insiste Chion, que considera a Welles “un Zeus de las marionetas”. Hasta dobló las voces de actores secundarios en El proceso (Orson Welles, Italia-Francia-Alemania, 1962) y en Mr. Arkadin. Otros atribuyen la paternidad de esa costumbre al actor y director francés Sacha Guitry, que hacía otro tanto. Pero a Welles le viene desde la infancia. Es su boca, en un gran primer plano la que pronuncia el vocablo fundante: “Rosebud”, desde cuyo entorno se organiza el enigma que mueve al sujeto de la enunciación y a los enunciadores, en El ciudadano. Cuando no le alcanzan las palabras, tiene la cámara. Su poderosa voz, con la campana del propio cuerpo obeso, hace retumbar la verba de algunas figuras de la Justicia, cuando se desempeña como actor: es el defensor tribunalicio de los impenitentes adolescentes de Compulsión (“Compulsion”, Richard Fleischer, EE.UU., 1959) y el funambulesco y espantoso abogado Hastler, montado sobre una parva de expedientes, en su propia realización, El proceso. Chion hace un aporte poco habitual: “Con la movilidad de las voces y sus variaciones, Welles quiere romper con la inmovilidad, con la fijeza del lugar donde se halla la pantalla” [17].

“Los films de Orson Welles constituyen también maravillosas emisiones de radio”, evoca François Truffaut [18].

Si no fuera porque Welles mantiene el imperio y la hegemonía sobre su obra a partir de procedimientos del relato preestablecidos, podría aplicarse a esas voces el criterio del dialogismo que sostiene Mijail Bajtin: la multiplicidad de opiniones se abre a las vastas y variopintas interpretaciones. En verdad, el texto de Welles –el de El ciudadano, sobre todo– se abrió casi inmediatamente a una insistente productividad y, hoy, ese texto dialoga con los infinitos en que se ha reproducido.

En la estructura de El ciudadano, sus partes sucesivas se miran en espejo. Los mínimos créditos del comienzo se enfrentan con los del final (también en la expresión de Welles, dichos en voz alta). El prólogo (Rosebud) se contempla con el epílogo (el enunciado que se dirige y apunta al fuego). El noticiario del inicio y la secuencia de la información biográfica final, aportada por Raymond, el mayordomo de Kane, se miran de frente. Susan Alexander se tiene a sí misma en el virtual espejo del relato, cuando, una y otra vez, Thompson, el periodista, acude a ella. Los informes de Thatcher y de Leland encierran, por los laterales, el vértice del relato, en el que halla Bernstein [19]. Igualmente, en el genérico del final, las dos esposas de Kane (las actrices Dorothy Comingore y Ruth Warwick) bordean a quien hace de la madre (Agnes Moorehead), que ocupa otro vértice, en un film que parece tener sólo puntas y apuntes: el laberinto sin centro del que habla Borges, ya citado. Interpretaciones también aplicadas sostienen que la ubicación de la madre entre las esposas, en un sitio tan potenciado, no es casual: Welles habría querido dejar abierta la posibilidad de que se interprete en la conducta de Kane alguna herencia del complejo de Edipo.

El espejo es una huella recurrente en la obra de Welles. Es la marca de la fragmentación y la multiplicación en porciones que llegan al infinito. Cuando Kane termina de demoler el mobiliario de la habitación de Susan Alexander, los espejos enfrentados de la puerta por

la que sale lo fracturan a él en infinitos muñecos humanos, colmados de frialdad, indecisión e impotencia, minúsculo el hombre por el efecto del voluntario acto de autodestrucción. El laberinto sin centro, el relato desde las fracturas y el espejo quebrado son temas borgianos, sin que hubiera comunicación física entre semejantes artistas. Jean Roy, en su lúcido análisis, entiende que Citizen Kane, tras el posible desconcierto inicial de las audiencias, se erige sobre una arquitectura de motivos y procedimientos narrativos omnipresentes. Son tres las bases que cimentan el texto fílmico: el puzzle (rompecabezas), el enigma (rosebud) y el espejo (film-espejo). El puzzle y el enigma se expresan en la manifestación de “lo oculto”, pero verbalizado. El espejo, en cambio, reproduce “lo visto”, aunque no-verbalizado. El espejo es la multiplicación por fragmentación al infinito.

Jean Duchet observa allí la “idea de que Estados Unidos está indisolublemente asociado con Citizen Kane, tanto en el guión como en los personajes. [El film] trata sobre la apasionada búsqueda de la fusión a través de la confusión (...). Esta tragedia de lo uno y lo múltiple (...) proviene directamente de una tradición esotérica que está tanto en la fuente de Shakespeare como en la de Coleridge o Novalis. Se traduce en una angustia explicitada por los perpetuos contrapicados, las deformaciones ópticas causadas por las focales cortas, los techos que limitan y niegan la voluntad de grandeza del personaje” [20].

Sobre la noción de desdoblamiento al infinito, Jorge Luis Borges supone su famosa descripción en “El Aleph” (1949), uno de sus relatos clave para situar, así sea por desplazamiento semántico, el “conjunto infinito” (Borges), la profundidad abismal y los puntos de vista desde donde se lee El ciudadano: “En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. (...) El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo (...) Vi el Aleph desde todos los puntos (...), ese objeto secreto y conjetural” [21].

André Bazin, aunque discutido, fue uno de los defensores máximos del realismo en la obra de Welles, especialmente en la que nos ocupa. Bazin entiende que el empleo (abundante en el film) de la profundidad de campo –recurso técnico y estético perfeccionado por Greg Toland– así como el del plano-secuencia contribuyen a que el espectador se sitúe con libertad de elección en el espacio o en el tiempo, según la categoría que predomine en cada uno de ellos. La ausencia del montaje, ya sea por duración o por superposición, es un hecho político con el que Welles se manifiesta contrario a las técnicas de la transparencia propia de los modelos genéricos [22]. Robert L. Carringer, en su experimentada *Cómo se hizo Ciudadano Kane*, niega la posición del crítico francés, sosteniendo que “la teoría de Bazin es válida, pero la premisa sobre la que se sostiene es errónea: el plano revela a Welles no como un fotógrafo realista sino como un maestro del ilusionismo” [23].

La expresión de Carringer da pie de nuevo al hecho de que Orson Welles era experto en cajas chinas y otros trucos de magia. En esa afición se halla el origen de exponer la imagen de la enfermera, en el comienzo mismo del relato, vista desde la curvatura de una bola de cristal rota: Toland, el director de fotografía, debió “trucar” la mirada rodando un forzado efecto de punto de vista, desde un telescopio invertido. La sucesión y multiplicación de espejos en *El ciudadano* y en *La dama de Shanghai* (1948, Orson

Welles), donde el iluminador fue Charles Laughton Jr., es, además, otra ilusión de cajas chinas.

La coincidencia puramente cultural de Welles con Borges se anota asimismo, casi intertextualmente, en las referencias a Xanadú, la mansión edificada por Kane, su prisión moral, en las últimas secuencias de la historia. Xanadú se había llamado el palacio del emperador mongol (siglo XIV) Kubla (o Kublai) Khan, nombrado por el poeta Samuel Taylor Coleridge, en los únicos 57 versos que perduran de un poema inconcluso. Borges hace cita del autor y de ese poema en *Otras inquisiciones* (1952). Welles cita el texto de Coleridge en uno de los intertítulos del noticiario inicial: “Xanadu did Kubla Khan a stately pleasure-dome decree...” [24]. Coleridge soñó el poema (1797), donde se describe otro sueño, el de Kubla Khan, que había imaginado dormido los planos para la arquitectura de su palacio. En su relato, “Borges se preguntaba si en un tiempo futuro un joven artista inspirado por el poema podría crear una nueva obra de arte”, se interroga a su vez Antonia del Rey Reguillo en su análisis de *Citizen Kane* [25].

Sobre esto, atendamos a las observaciones del francés Jean Narboni: “De semejante simetría, Borges concluye en que podría ser que ‘la serie de sueños y trabajos no hubiera concluido’ y avanza en la hipótesis de que cualquier lector de ‘Kubla Khan’, el poema, podría soñar, en el curso de una noche, separado por los siglos, con un mármol o con una música, ignorando los sueños de los otros dos. No sabemos –sigue Narboni– si Orson Welles soñó *Citizen Kane* antes de realizarla, tampoco sabemos si conocía los sueños de Kubla Khan y de Coleridge, pero la hipótesis de Borges permanece inquietante, así como el error que conlleva: ciento cuarenta y tres años después del sueño de Coleridge, no existen un mármol o una música que prosiga la serie, sino sólo un film. El poema de Coleridge está explícitamente transcrito en *Citizen Kane*, recubierto por la voz altisonante del noticiario, y, sin duda, como anota Truffaut, el nombre mismo de Kane proviene del emperador” [26].

La figura de Kane está armada sobre la imagen de los líderes del fascismo norteamericano y la K del apellido puede aludir tanto al Ku Klux Klan como a Kublai Khan, el emperador omnipotente (no evoca otra cosa la foto de Kane candidato político, en las calles de la ciudad, observa Jean Roy) [27]. “La letra K simboliza las fuerzas de dominación, de expansión y de destrucción”, refirma Roy. Sostiene asimismo que los vocablos citizen (ciudadano) y Kane se oponen, en tanto la K simboliza “la pulsión desenfrenada que alcanza su apogeo con la destrucción de la habitación de Susan Alexander” [28]. La letra K evoca la cólera de King Kong, prodigio de RKO Radio Pictures, la productora de *El ciudadano*, y reside en otras predilecciones de Welles: en Mr. Arkadin, en el sonido de Don Q[k]ijote (otro film de Welles), en la palabra king (rey), con la que le gustaba autodesignarse entre la verborragia de sus declaraciones [29]; también en la K de Kafka, el autor de *El proceso*, otra obra de Orson Welles.

A Xanadú, en el film, se accede por un camino fragmentado y prohibido (No trespassing, advierte la imagen), gracias al montaje encadenado del comienzo. Del palacio quedan sólo fragmentos y el recuerdo de Kane se arma con fragmentos, casi despojos, de una vida. Xanadú es la gran metáfora de la disolvencia de la vida, un cuerpo y una memoria, que no es la de la película. Sólo techos y muros.

“Según supone André Bazin, el uso [simbólico] de techos –Truffaut, citando a su maestro, Bazin, se refiere a una de las metáforas visuales de *El ciudadano*– justifica la persistencia de las tomas en contrapicado y hace que tengamos una concepción clara de la técnica,

en tanto asistimos al descenso de una prisión [desde lo alto]. El procedimiento responde a una intención estética precisa: situarnos en cierta posición frente al drama. Podríamos calificar esta posición de ‘infernal’, ya que la mirada de abajo hacia arriba parece provenir de la tierra, mientras los techos, al ocluir la mirada más allá del decorado, completan la fatalidad de esta maldición.” [30]

Orson Welles reconoce, como única escuela para el aprendizaje del cine, su visión, entre treinta y cuarenta veces, de *La diligencia* (1939, EE.UU., John Ford), antes de largarse a rodar. De esos acercamientos le quedó la fuerza simbólica del contraste entre los cielos abiertos del paisaje del Western y el techo inmediato –peso y refugio– sobre la cabeza de los pasajeros de la diligencia.

Hablar de techos en *El ciudadano* no es un capricho. Tampoco es la primera vez que se emplearon, como se repite por ahí. En el film, los techos bajos y excesivos delimitan el movimiento de Kane, acortan su mirada y su deseo, barroquizan la situación y describen sin palabras ni gestos la soledad, la angustia y la desolación en que pasa sus últimos años, colmado de ira, prepotencia y reducido el propio pasado a mínimas mañan, una palabra, por ejemplo. Podríamos compartir la voz de Serge Daney, sobre Welles y sus personajes: “En todas las mitologías, lo que constituye al héroe, lo que lo hace sufrir también, es el misterio de sus orígenes. Si no sabe de dónde viene, ¿cómo podría saber adónde va?” [31].

Menos previsor que Luis Buñuel, que también se inició en la pantalla con una obra hecha de fragmentos; más ordenado que Buñuel, porque su primera narración gana dimensión y sentido a partir del ensamble de los fragmentos que une el espectador, Orson Welles hace gala de grandes trabajos elaborados desde la inteligencia y de no menos significativos proyectos y de obras comenzadas y jamás acabadas. En esto fue siempre un auténtico vanguardista. Pese a esa vocación (algo que trasciende a la voluntad de ciertos productores disconformes), los retazos de historias por él concebidos contienen vida plena. Da la impresión de que Welles siguiera vivo, entregándole a su obra presencia y presente. Recientemente, se difundió la noticia de que su *Moby Dick*, inconcluso e incierto, pronto será recuperado de algunos despojos que se conservan. En ese film, Welles puso a su colega John Huston en el papel del Capitán Ahab, un personaje con el que siempre había soñado para sí mismo [32]. Cuentan que John Huston le preguntó de qué iba el film y que Orson Welles le respondió: “Trata de un director, un hijo de puta pagado de sí mismo que utiliza a los demás, que los crea y los destruye. Trata de nosotros, viejo John. Es una película sobre nosotros mismos”.

NOTAS

[1] Ver Orson Welles, Peter Bogdanovich, *Ciudadano Welles*, Barcelona: Grijalbo, 1994, pp. 105, 133, 145.

[2] Jorge Luis Borges, “Un film abrumador”, en revista *Sur*, N° 83, Buenos Aires: agosto de 1941 (Reproducido en Edgardo Cozarinsky, *Borges y el cine*, Buenos Aires: Sur, 1974, pp. 64-65).

[3] Jorge Luis Borges, citado.

[4] Serge Daney, *Cine, arte del presente*, Buenos Aires: Santiago Arcos 2004, p. 90. La cita alude al film *Mr. Arkadin* (“Confidential Report”/“Mr. Arkadin”, Francia-España 1955).

[5] Jean Roy, *Citizen Kane. Orson Welles, étude critique*, París: Nathan, 1989. Cfr. Robert L. Carringer, *Cómo se hizo Ciudadano Kane*, Barcelona: Ultramar, 1987; André Bazin, *Orson Welles*, Valencia: Fernando Torres, 1973; Barbara Leaming, *Orson Welles*, Barcelona: Tusquets, 1986; Orson Welles, revista *Cahiers du Cinéma*, Hors série N° 12, París: 1982.

- [6] Un familiar lejano llamado Maurice Bernstein, médico pediatra, le regaló al chiquilín Orson Welles un juego de magia, un teatrillo de marionetas, su primera caja de maquillaje y una batuta de director de orquesta (Referencias de Jean Roy, citado).
Coincidentemente, el nombre de Bernstein, cubierto por el actor del Mercury Everett Sloane, es uno de los caracteres fundamentales de El ciudadano.
- [7] Se advierte que “March of Time” puede estar en el origen del ficcional “News of the March” con que se inicia la narración en El ciudadano.
- [8] El corazón de las tinieblas”, de Conrad, llegó finalmente a la pantalla, en Apocalypse Now (1979), con dirección de Francis Ford Coppola
- [9] Es interesante la lectura del clásico texto de Jean-Louis Baudry Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base, Buenos Aires: revista LENGUAjes (Revista de lingüística y semiología), N° 2, Buenos Aires: 1975, pp. 53 y ss. Baudry da cuenta de cómo el montaje “oculto” construye ideología en el cine de la gramática llamada clásica.
- [10] Jean Roy, citado, p. 79.
- [11] Anne Marie Guerin, El relato cinematográfico, Barcelona-Buenos Aires: Paidós, 2004, p. 88.
- [12] André Bazin. La referencia, en Anne Marie Guerin, citado, p. 88. Los subrayados son nuestros.
- [13] Anne Marie Guerin (citado, p. 88) reduce el aporte baziniano:
- El emplazamiento de la cámara
 - el manejo de las focales
 - la fuerza de abstracción del campo por el que circulan los actores
 - son agentes imprevistos y activos de la fragmentación de la fábula en planos que,
 - al hilo de los testimonios aportados por cada personaje acerca del protagonista,
 - hacen de la película un manifiesto del relato cinematográfico.
- [14] Jean Roy, citado.
- [15] Jorge Luis Borges, citado.
- [16] Michel Chion, “Orson Welles speaking. Notes sur la voix chez Orson Welles”, en Orson Welles, Cahiers du Cinéma, Hors série, N° 12, París: 1982, pp. 89 y ss.
- [17] Michel Chion, citado.
- [18] François Truffaut, “Welles et Bazin”, en Orson Welles, Cahiers du Cinéma, Hors série, N° 12, París : 1982, p. 13.
- [19] Jean Roy, citado. En la página 31 organiza un cuadro de las relaciones en espejo de El ciudadano, suficientemente reproducido en diversas publicaciones.
- [20] Jean Duchet. Reproducido de Anne Marie Guerin, citado.
- [21] Jorge Luis Borges, “El Aleph”, en El Aleph (1949), Buenos Aires: Emecé, varias ediciones.
- [22] André Bazin, Qué es el cine, Madrid: Ediciones del Rialp, 1988.
- [23] Robert L. Carringer, Cómo se hizo Ciudadano Kane, citado, p. 105.
- [24] “In Xanadu did Kubla Khan
A Statelpleasure dome decree:
Where Alph, the sacred river, ran
Through caverns measureless to man
Down to a sunless sea (...).
[En Xanadú Kubla Khan “se” construyó un fastuoso palacio, donde Alpheo, el río sagrado se arroja por abismos inconmensurables para el hombre, hacia un mar sin sol... (“Kubla Khan” (1797), poema de Samuel Taylor Coleridge)]
- [25] Antonia del Rey Reguillo, Orson Welles. Ciudadano Kane, estudio crítico, Barcelona-Buenos Aires: Paidós, 2002, p. 86, nota 66.
- [26] Jean Narboni, “Kubla Khan, por Samuel Taylor Coleridge”, en Orson Welles, Cahiers du Cinéma, Hors série, N° 12, París: 1982, p. 119.
- [27] Jean Roy, citado, p. 57.

[28] Jean Roy, citado, pp. 57-58.

[29] “Usted sabe, en el viejo teatro francés clásico, había actores que siempre interpretaban a los reyes y otros que jamás. Yo estoy entre quienes interpretan reyes”, cita de una frase de Orson Welles, en Jean Roy, citado, p. 58.

[30] François Truffaut, citado, p. 13.

[31] Serge Daney, citado, p. 91.

[32] Se publicó la información en el periódico *Ámbito Financiero*, Buenos Aires: 6 de septiembre de 2005. Orson Welles había cubierto un personaje en la versión de *Moby Dick* realizada por John Huston, en 1956.