

## Escándalo de la época

Orson Welles llegó a Hollywood en 1939, provisto de un contrato RKO que le garantizaba condiciones ideales de trabajo, incluyendo remuneración, libertad de creación y la posibilidad de trasladar consigo a los intérpretes del Mercury Theatre, un conjunto casi propio con el que había hecho algunas sensacionales apariciones en Broadway. Su primer film debió ser *Heart of Darkness*, sobre una novela de Joseph Conrad, ambientada en África, para la que Welles había concebido un original tratamiento cinematográfico. Se vería la acción a través de los ojos del narrador, sin mostrar el rostro de éste, obligando así a complicados movimientos de cámara y de intérpretes. Varias dificultades de técnica y de elenco demoraron el proyecto, finalmente cancelado por RKO. Con el tiempo, Robert Montgomery habría de realizar un ensayo cinematográfico de cámara subjetiva, sobre líneas similares (*La dama del lago*, 1946), aprovechando aquella iniciativa audaz. Al cancelarse el proyecto Conrad, la RKO persuadió a Welles de que se dedicara a filmar *The Smiler with a Knife*, una novela policial de Nicholas Blake, cuyo rodaje debió comenzar en diciembre 1939. Otras dificultades de reparto obligaron a cancelar este segundo plan. Así se llegó finalmente a acordar el rodaje de *Citizen Kane*, sobre un libreto que Welles, su socio John Houseman (del Mercury Theatre) y el libretista Herman Mankiewicz habían elaborado durante meses. El 30 de julio de 1940 comenzó el rodaje de un film que habría de ser histórico.

Durante sus muchos meses en Hollywood, e impedido de hacer otras tareas, Welles vio en cabinas privadas una enorme cantidad de películas mudas y sonoras, sin perjuicio de revisar además todos los sistemas fotográficos, reales o posibles, y todas las técnicas de sonido y de montaje. Ese aprendizaje vocacional y su inventiva personalísima fueron una de las bases para la concepción de *El ciudadano*, en el que Welles tuvo no sólo la colaboración de su equipo de intérpretes del Mercury Theatre, con nombres hasta entonces desconocidos del público cinematográfico (Joseph Cotten, Agnes Moorehead, Everett Sloane, George Coulouris, Dorothy Comingore) sino además la del compositor Bernard Herrmann, que había hecho la música para varias audiciones radiales de Welles y compartía con éste un afán por la originalidad. Esas novedades se sumaron en el caso a los experimentos del fotógrafo Gregg Toland. Desarrollando al máximo una anterior técnica cinematográfica, Toland experimentó con emulsiones más sensibles para el celuloide, con variables diafragmas para sus lentes y con nuevos procedimientos de iluminación. Así consiguió dominar la técnica del "deep focus" o profundidad de campo, que permite tomar simultáneamente a objetos situados cerca y lejos de la cámara, sin la distorsión entonces normal. La técnica habría de servir para que *El ciudadano* tuviera escenas concebidas en profundidad, personajes que se alejan y acercan del observador, contrastes entre planos distintos, juegos impensados de sombra y de movimiento. De estos efectos experimentales, que a su vez repercutieron sobre escenografía y montaje, el film es hasta hoy un ejemplo superior, aunque Wyler y otros directores habrían de utilizar luego a Toland y a su técnica.

El tema de *El ciudadano*, elaborado con cierto secreto, no fue conocido en un primer momento por



de la Exposición Bruselas 1958, han derivado a menudo con *El ciudadano* entre los diez primeros títulos. Y las revisiones y reestrenos han originado no ya la aceptación sino el franco entusiasmo de cronistas y aficionados, muchos de los cuales manifiestan no haber visto nunca un film tan audaz ni tan continuamente asombroso.

Y a pesar de esa aclamación, proseguida durante veinte años, *El ciudadano* no fue en su momento un éxito comercial. Pareció difícil y hasta incomprensible a la mayoría del público, poco preparado para entender un argumento que le es contado en siete fragmentos, con distintos enfoques y superposición de cronología. Entre la complejidad narrativa y las diversas originalidades de fotografía, sonido, música y montaje, más de un espectador quedó superado por el film. La dificultad no se debía sin embargo a que Orson Welles hubiera inventado algo nuevo sino a que combinaba cosas desacostumbradas en una forma desacostumbrada. Como habría de señalarlo mucho ensayista, Orson Welles tomó sus ideas de varias fuentes. En la novela contemporánea, y particularmente en el bien leído John Dos Passos, podían encontrarse ejemplos de relato fragmentario, múltiple y superpuesto. En la vanguardia cinematográfica francesa, del período 1920-27, abundan el relato subjetivo, la imagen concentrada y simbólica, la eliminación de explicaciones, el

El tema de **El ciudadano**, elaborado con cierto secreto, no fue conocido en un primer momento por la opinión pública, y provocó durante seis meses toda clase de rumores, no sólo por las audacias que se atribuían de antemano a un niño prodigio del teatro, llevado a los 25 años a hacer su primer film, sino porque se afirmó que sería una biografía de William Randolph Hearst, uno de los magnates de la prensa americana contemporánea. En enero de 1941 el columnista Louella Parsons informó a su patrón Hearst sobre tales rumores. Durante dos semanas la abundante prensa Hearst declaró el boycott absoluto a RKO, a Welles y a todo lo que con ellos se relacionara, y aunque la medida fue después cancelada, el incidente causó muchos contratiempos, empezando por una demora anormal en el estreno. Con su humor de costumbre, Welles declaró públicamente que cuando terminara todo ese escándalo sobre **El Ciudadano** se proponía empezar a trabajar en un gran film sobre la vida de Hearst. Y declaró también, más en serio, que no conocía bastante de la vida de ese magnate, ni de ninguno similar, como para atreverse a filmar tal biografía. Sostuvo que el film es declaradamente una ficción, una descripción psicológica de un personaje imaginario. Como han apuntado otros observadores, el libreto pudo basarse también válidamente en la vida de Jules Brulatour, otro millonario (de la Kodak) que inventó para su esposa Hope Hampton una carrera de cantante de ópera, sin otro fundamento artístico que el dinero, el capricho y la ambición de ser alguien. Alcanza revisar sin embargo la biografía de Hearst (1863-1951) para advertir que gran parte de ese millonario ha sido incorporado al Charles Foster Kane que es figura principal en **El ciudadano**. En su juventud Hearst desechó minas y haciendas para dedicarse a **The Examiner**, un diario moribundo de San Francisco del que había llegado a ser propietario. Después construyó una cadena de periódicos en todo el país. A fines de siglo fomentó la guerra de Estados Unidos y Cuba, haciéndose líder de lo que llegaría a ser una causa nacional. Más de una vez se presentó como el campeón de los desheredados, aduciendo que justamente un hombre rico podía ser con más éxito el defensor de los pobres. En su vejez, Hearst juntó en los inmensos terrenos de San Simeón, sobre el Pacífico, una imposible y fabulosa colección de arquitectura, escultura, pintura, fauna y flora del mundo entero, en un abierto propósito de tener todo lo que el dinero pueda comprar. Mucho antes de **El ciudadano**, el novelista John Dos Passos recogió (en su trilogía **U.S.A.**, libro **The Big Money**) el famoso telegrama que Hearst mandó a uno de sus corresponsales de guerra en La Habana, ante la protesta de que allí no había tal guerra: "Vd. aporte las fotos y yo aportaré la guerra". Y es de conocimiento público cómo Hearst inventó para su buena y querida amiga Marion Davies una carrera cinematográfica, culminada en la creación del sello productor Cosmopolitan. De eso y de algo más quedan reflejos en **El ciudadano**, que describe la vida de un magnate de la prensa, su empeño en ser querido, su afán de poder, su vacío esencial, su soledad última. En el film, Hearst se llama Kane, el territorio de San Simeón se llama Xanadu y la actriz Marion Davies se convierte en la cantante Susan Alexander. Era lógico que Orson Welles negara por razones circunstanciales ese molde biográfico, pero con el tiempo se aprendería a creer en lo que Welles hace y no en lo que dice.

Contra la oposición de la prensa Hearst, **El ciudadano** salió a circulación en 1941, tras demoras atribuibles al temor con que varios directivos de RKO resistían esa liberación de una bomba. La aclamación crítica fue estruendosa, con distinciones en varios diarios, premios de las asociaciones de cronistas y hasta un Oscar de la Academia al libreto (la Academia distinguió en la producción 1941 a **Qué verde era mi valle** de John Ford como mejor film, mejor dirección y mejor fotografía). Desde 1945, cuando la guerra terminó en Europa y se pudo difundir allí la producción americana atrasada, el film originó otras connotaciones en la crítica y largos ensayos en francés. Las encuestas de Mejores Films del Mundo, renovadas periódicamente por revistas y festivales, hasta el gran cuestionario

de la cinematografía francesa, del período 1926-27, abundan el relato subjetivo, la imagen concentrada y simbólica, la eliminación de explicaciones, el montaje abrupto e intencionado. En el expresionismo alemán del mismo período están los esmeros de escenografía e iluminación con que una escena pasa a importar no sólo por lo que contiene sino por los énfasis visuales con que es presentada. En el realismo americano de 1933-40 está el hábito documental, el afán de registrar lo que se ve y de atender a todo lo que conmueve al público, empezando por los fenómenos sociales menos ocultos. La utilización simultánea de estas y otras fuentes, que da a Orson Welles el mérito de ser ante todo un talentoso combinador, convierte a **El ciudadano** en una obra original, porque esos materiales no habían sido antes reunidos en forma tan vasta, rica y armónica. El resultado fue excesivo para el espectador promedial de la época. El cine europeo, y particularmente el del período mudo, había pasado ya al olvido público. En el cine americano habían aparecido ciertamente grandes films hasta entonces, pero todos ellos eran unitarios, comparativamente simples de narración, de técnica y de estilo. Una excepción poco conocida, y seguramente vista por Welles en 1940, fue **El poder y la gloria** (1933, con Spencer Tracy, dirección de William K. Howard, libreto de Preston Sturges); que contaba también la vida de un magnate descomponiendo el relato en fragmentos cuyo orden no era el cronológico. Pero salvo ese film, que algunos ensayistas habrían de citar luego como antecedente de **El ciudadano**, el cine de la época era directo y claro, independientemente de la variedad temática y técnica. En ese panorama, la complejidad de **El ciudadano** tropezó con la natural incompreensión de un público que no tenía el hábito de pensar. En 1952, también el film japonés **Rashomon** confundió a buena parte de su público al narrar sucesivamente cuatro versiones contradictorias de un mismo asunto. Pero hacia 1960, las complejidades de **Hiroshima Mon Amour** o la construcción episódica y aparentemente dispersa de **La Dolce Vita** no han impedido que ambas obras fueran éxitos comerciales notables.

En 1940-42, mientras se producían el éxito crítico y el fracaso comercial de su primer film, Orson Welles prosiguió con tres títulos su contrato RKO: **The Magnificent Ambersons** (Soberbia), dirección de Welles, argumento de la novela de Booth Tarkington, fotografía Stanley Cortez, con Joseph Cotten, Anne Baxter, Dolores Costello, Tim Holt, Agnes Moorehead;

**Journey into Fear** (Jornada de terror), dirección atribuida a Norman Foster, sobre novela de Eric Ambler, con Welles, Cotten, Dolores del Río, Everett Sloane;

**It's All True**, semi-documental filmada parcialmente en Méjico y Brasil (inconclusa).

Algunos críticos han valorado a **Soberbia** como un film de valores dramáticos superiores a **El ciudadano**, pero Welles ha renunciado a toda paternidad sobre ese film y habría de decir luego que RKO confió el montaje a un portero del estudio. Es menos importante la atracción de **Jornada de terror**. Aunque escrito e interpretado por Welles, sobre una intriga de espionaje, la dirección aparece atribuida a Norman Foster, pero alcanza con ver su truculencia y su originalidad para saber que la creación es de Welles, mientras Foster fue en toda su carrera, antes y después, un artesano entre correcto y mediocre. El rodaje de **It's All True** se interrumpió mientras Welles se encontraba en Sud América, y el metraje filmado nunca se dio a conocer públicamente, aunque los testimonios privados han sido entusiastas. Los incidentes de estos tres films fueron en 1942 una consecuencia del fracaso comercial de **El ciudadano**, y del cambio de directivos en RKO, donde cesó como presidente George J. Schaefer, protector de Welles. En ese momento la empresa no quiso atender más a un niño prodigio que gastaba sin medida y sin resultado. Así se provocó la ruptura de Welles y Hollywood, un conflicto que después se enmendaría por tortuosos caminos. Tanto el realizador como la industria no eran ya los mismos después de **El ciudadano**, cuya influencia no terminaría allí. - H.A.T.