



TFG
La arquitectura en la gran pantalla
Xanadú, el reflejo del morador

AUTOR
CÉSAR MÁRQUEZ PRETEL

TUTORA
VICTORIA BONET SOLVES



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCOLA TÈCNICA
SUPERIOR
D'ARQUITECTURA

LA ARQUITECTURA EN LA GRAN PANTALLA. XANADÚ, EL REFLEJO DEL MORADOR

César Márquez Pretel
Trabajo Fin de Grado
Tutora: Victoria Bonet Solves

Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad Politécnica de Valencia

Septiembre de 2015

RESUMEN

En el cine prima el prejuicio de entender la arquitectura como una escenografía decorativa. Se la concibe como un fondo sobre el cual se despliegan las figuras. No obstante, existen ciertos directores para quienes la arquitectura no juega un rol desapercibido sino que se asume como herramienta fundamental en el desarrollo cinematográfico.

Por tanto, el Trabajo Fin de Grado propone la investigación del espacio arquitectónico en la disciplina cinematográfica analizando cómo la primera se relaciona con la segunda, ya sea acompañándola, expresando estados de ánimo, creando nuevos significados y simbolismos, o incluso mostrando visualmente la personalidad de los individuos que la habitan.

El análisis visual de una de las obras más emblemáticas del cine como es *Ciudadano Kane*, dirigida por Orson Welles en 1941, así como el estudio de la documentación disponible sobre esta, se convertirá en el hilo conductor para analizar como interviene la arquitectura en el mundo del cine.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura • Cine • Orson Welles • Ciudadano Kane • Espacios

RESUM

En el cinema prima el prejudici d'entendre l'arquitectura com una escenografia decorativa. Es la concep com un fons sobre el qual es despleguen les figures. No obstant això, hi ha certs directores per als que l'arquitectura no juga un rol desapercebut sinó que s'assumeix com a ferramenta fonamental en el desenvolupament cinematogràfic.

Per tant, el Treball Fi de Grau proposa la investigació de l'espai arquitectònic en la disciplina cinematogràfica analitzant com la primera es relaciona amb la segona, ja siga acompanyant-la, expressant estats d'ànim, creant nous significats i simbolismes o, fins i tot, mostrant visualment la personalitat dels individus que l'habiten.

L'anàlisi visual d'una de les obres més emblemàtiques del cinema com és *Ciudadà Kane*, dirigida per Orson Welles en 1941, així com l'estudi de la documentació disponible sobre aquesta, es convertiran en el fil conductor per a analitzar com intervé l'arquitectura en el món del cinema.

PARAULES CLAU

Arquitectura • Cinema • Orson Welles • Ciudadà Kane • Espais

ABSTRACT

In the film raw prejudice to understand architecture as a decorative scenery. It is conceived as a background on which figures are displayed. However, there are certain directors for whom architecture does not play a role unnoticed but is assumed as a fundamental tool in film development.

Therefore, the assignment proposed research architecture in cinematography discipline analyzing how the first is related to the second, either accompanying her, expressing moods, creating new meanings and symbolism, or even visually showing personality individuals who live there.

Visual analysis of one of the most emblematic works of cinema such as *Citizen Kane*, directed by Orson Welles in 1941, and the study of the documentation available on this driver will become the thread to analyze and intervene in the world of architecture film.

KEYWORDS

Architecture · Cinema · Orson Welles · Citizen Kane · Spaces

ÍNDICE

1	Introducción	1
2	Arquitectura y cine	5
3	Orson Welles	11
	<u>La vida de un genio</u>	12
	Estilo cinematográfico	14
4	Ciudadano Kane	17
	<u>La historia detrás de la película</u>	18
	Argumento	20
	Descripción de personajes	21
	<u>Análisis de la arquitectura de Ciudadano Kane</u>	23
	El exterior de Xanadú	25
	El interior de Xanadú	30
5	Conclusiones	48
	Filmografía	51
	Bibliografía	56
	Índice de imágenes	59

“El cine es un reflejo o comentario de la arquitectura y la ciudad contemporánea”¹ Dietrich NEUMANN



¹ NEUMANN, D. et al. (1999). *Film Architecture, Set Designs from Metropolis to Blade Runner*. Munich: Prestel Verlag. p.7

Plano de *El manantial* (King Vidor, 1949) [1]

INTRODUCCIÓN

Es muy común que no se valore en gran medida el uso de la arquitectura en el cine, pues es una pieza que queda en segundo plano en la mayoría de los casos. A veces se le trata como una simple disposición de elementos, texturas y colores que ambientan un espacio donde se va a desarrollar una acción.

Sin embargo, hay algunos directores que sí que tienen muy en cuenta el uso de la arquitectura, convirtiéndose en una herramienta de gran valor en sus obras. Consiguen que esta vaya más allá del simple carácter ornamental, añadiéndole la capacidad de transmitir ideas, emociones o información de los personajes. De esta manera, el director tiene un recurso más dentro del lenguaje cinematográfico para dotar a su película de una capacidad sugestiva mayor.²

Estudiar esas películas donde la arquitectura se erige en centro dramático de la obra y poner en valor las posibilidades del espacio arquitectónico como herramienta importante del lenguaje cinematográfico son algunos de los objetivos de este trabajo. En definitiva, se trata de analizar las relaciones entre la arquitectura y el cine con el fin de ver el rol que tiene la primera en la narración cinematográfica, ya sea acompañando al argumento o no, expresando estados de ánimo, representando la personalidad de los personajes o, incluso, comprobando hasta qué punto está puede afectarles o condicionarles.

² BERNSTEIN, G. (2014). "Sobre la arquitectura y el cine: un cruce de poéticas" en *Clarín*, 10 de febrero. <http://arq.clarin.com/arquitectura/Arquitectura-cine-cruce-poeticas_0_10_74493091.html> [Consulta: 23 de marzo de 2015].



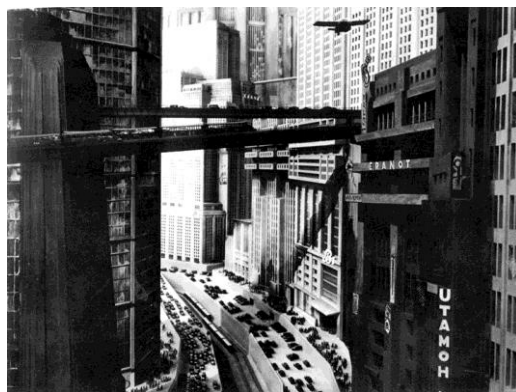
[2] La historia del cine está plagada de películas que usan la arquitectura como tema principal, como *La ventana indiscreta* de Alfred Hitchcock (1954).

Con este fin, hemos escogido la emblemática película de *Ciudadano Kane*, dirigida por Orson Welles en 1941, que revolucionó el mundo del cine y que trajo consigo una profunda renovación del estilo y el lenguaje cinematográficos. Entre las características que hizo famosa esta película, se encuentra el uso inteligente de los decorados, como sucede en la mansión de Xanadú, que es en la que nos centraremos en el análisis, ya que la arquitectura de esta es utilizada astutamente para descubrirnos la personalidad y los estados de ánimo de los personajes que la habitan. Por tanto, creemos que por sí sola es suficiente para estudiar las posibles relaciones que pueda tener la arquitectura con el mundo del cine. No obstante, en algún momento dado del análisis se hará referencia a alguno de sus otros films, o incluso películas de otros directores para ver las posibles conexiones que se establecen con dicha película y con la arquitectura.

Por otra parte, tanto el cine como la arquitectura pueden considerarse un reflejo de la sociedad de su momento, y por tanto, ambos tienen la capacidad de representar un periodo concreto de la historia. Sin embargo, también existen diferencias entre ellos. En el caso del cine, éste puede reflejar una sociedad diferente y actuar como crítica o denuncia social, en cambio, la arquitectura sólo puede aceptar lo existente o proponer su mejora. Esto nos lleva a otro de los objetivos para investigar sobre arquitectura y cine, investigar las posibilidades que ofrece la arquitectura cuando va más allá del ejercicio estricto de la profesión y se relaciona con otras disciplinas artísticas, de esta manera, puede ser usada como una herramienta desde donde reflexionar sobre la condición humana.

El presente Trabajo Fin de Grado se organiza en cuatro capítulos. El primero, más general, habla sobre la relación que existe entre la arquitectura y el cine, que nos aportará unos conocimientos básicos sobre cómo interviene la primera en la segunda y viceversa. El siguiente capítulo explica la vida de Orson Welles y su estilo cinematográfico, que nos dará una visión general de la personalidad del director y de cómo se caracterizan sus obras. El tercero, el más extenso, contiene un primer apartado donde se aporta información detallada sobre la película como el contexto en que se realizó, sus posteriores logros, el argumento y la descripción de personajes, que luego nos ayudarán para realizar el siguiente apartado: el análisis de la arquitectura presente en la mansión de Xanadú. Aquí se comenta tanto la parte exterior de la mansión como la de sus espacios interiores. El análisis contará con la descripción de lo narrado en la película, la explicación de cuestiones arquitectónicas y su conexión con otras disciplinas. Por último, nos encontramos con las conclusiones finales que cierran la investigación y en las que aportaremos nuestra valoración sobre el tema tratado.

Un último apunte sobre cuestiones de metodología. Para la elaboración del trabajo, se han seguido los siguientes pasos: se ha comenzado con una primera fase de documentación a través del visionado del film y la



[3] Desde la ciencia ficción, las vanguardias blandieron su crítica contra las utopías urbanas del futurismo. Descréidas del progreso, idearon films donde las profecías derivan en su inverso: una ciudad distópica de matriz totalitaria, como *Metropolis* de Fritz Lang (1921).

lectura de textos relacionados con la arquitectura y el cine, donde nos han sido de gran ayuda: las obras de Jorge Gorostiza, *La arquitectura en el cine: Hollywood, la edad de oro* de Juan Antonio Ramírez y la tesis doctoral *La mirada única: Un arquitecto piensa el cine* del profesor de la ETSA, Juan Deltell. Para la obtención de datos sobre Orson Welles y Ciudadano Kane destacamos el estudio de Carringer en su libro *Como se hizo Ciudadano Kane*. También, se ha utilizado internet para realizar búsquedas que profundicen sobre algún tema en concreto. La siguiente fase, consiste en la selección de escenas en las que aparece la mansión de Xanadú que sean relevantes desde el punto de vista de la arquitectura, y su correspondiente análisis. Las representaciones gráficas en planta que acompañan a las escenas, muestran los espacios escenográficos de la mansión de Xanadú, donde se ha intentado reproducir visualmente lo narrado en la película, la posición de la cámara y el movimiento de los personajes. Su elaboración se ha realizado con la máxima precisión y rigor posible tras un minucioso visionado de las imágenes del film. Hay que ser conscientes que al tratarse de un decorado y no de una arquitectura real, dificulta la tarea, pues las variables que un director y sus colaboradores pueden emplear para modificar el espacio de rodaje son infinitas.

2

“El cine, culturalmente hablando, aporta a la arquitectura una nueva mirada, porque la arquitectura también se nutre de miradas y se renueva con la mirada, el conocimiento y la apreciación visual de las cosas”³ Paul CHEMETOV



³ GOROSTIZA LÓPEZ, J. (1997). *La imagen supuesta, Arquitectos en el cine*. Barcelona: Fundación Caja Arquitectos. p.19

Construcciones del decorado de la película *Metropolis* [4]

ARQUITECTURA Y CINE

Antes de empezar a analizar la arquitectura y los espacios cinematográficos que aparecen en *Ciudadano Kane*, es conveniente dar un repaso general a las relaciones entre el cine y la arquitectura que nos pueda valer para centrar nuestra investigación.

Las relaciones entre estas dos disciplinas se han estudiado desde ópticas muy diferentes. Jorge Gorostiza, por ejemplo, estudia el espacio cinematográfico y su correspondencia con el arquitectónico, analizando las estrategias visuales que permiten la ilusión de un espacio arquitectónico⁴. Juan Deltell, por su parte, realiza en su tesis doctoral el estudio de un conjunto películas, para demostrar que es posible un análisis compartido entre el cineasta y el arquitecto debido a la condición proyectual que ambas profesiones comparten⁵. En cambio, Manuel García Roig y Carlos Martí Arís tratan las relaciones entre cine y arquitectura por su similitud en el proceso de construcción formal de un edificio o de una película⁶.

A pesar de toda esta variedad, hay una relación que se repite en la mayoría de los otros casos y que se basa en el análisis de aspectos formales de las construcciones que aparecen en las películas clasificándolas en un estilo o movimiento artístico concreto. La forma de



[5] Construyendo decorados para el cine. Talleres de los estudios Pinewood.

⁴ GOROSTIZA LÓPEZ, J. (2007). *La profundidad de la pantalla: Arquitectura + Cine*. Santa Cruz de Tenerife: Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias. p.23

⁵ DELTELL, J. (2013). *La mirada única: Un arquitecto piensa el cine*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat Politècnica de València. p.3

⁶ GARCÍA ROIG, M., MARTÍ ARÍS, C. (2007). *La arquitectura del cine, Estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos. p.9

las edificaciones construidas expresamente para el cine, están creadas a partir de las técnicas de la escenografía cinematográfica. Por ello, vemos necesario estudiar esta última.

Al entrar en una sala de cine o ver una película en nuestro salón de casa, los espectadores vivimos la realidad, nuestra propia realidad. Pero cuando comienza la película y nos centramos en ella, nos trasladamos a una ficticia, que sucede en la mayoría de los casos en un espacio y un tiempo falsos, olvidando por un instante todo lo que está a nuestro alrededor. Los espectadores nos hallamos en dos realidades al mismo tiempo: la de la película y la del espacio donde nos encontramos. Aunque percibamos el espacio y el tiempo cinematográficos como verdaderos, es indiscutible que no son reales, pues es, al fin y al cabo la representación de arquitecturas y espacios en una superficie bidimensional, la pantalla. A esto, hay que añadir otro elemento que nos refuerza a caer en nuestro engaño, el espacio escenográfico, que afecta notablemente tanto al acabado visual del film como en el argumento y que está constituido por construcciones efímeras expresamente construidas para la película o localizaciones reales, como paisajes urbanos, campestres y/o, arquitecturas exteriores e interiores. La utilización y combinación de ambas permite al director jugar con muchas posibilidades.

Ya sea en un decorado o una localización real, la escenografía cinematográfica se encarga de reproducir ambientes que no tienen por qué ser veraces, y en los cuales se finge una acción. Además, se ocupa de acometer los objetivos dramáticos que deben cumplirse, impuestos por el argumento de la película y de servir como herramienta para construir la imagen de los personajes, como escribió Robert Mallet-Stevens en 1929:

*"El decorado, para ser un buen decorado, debe actuar. Ya sea realista, expresionista, moderno, o histórico, debe desempeñar su función...El decorado debe presentar al personaje antes de que éste aparezca, debe indicar su posición social, sus gustos, sus hábitos, su estilo de vida, su personalidad."*⁷

Cuando se filma en localizaciones reales, sólo se altera el espacio con pequeños retoques para ambientar la escena. En cambio, cuando se graba en decorados hay que construir y diseñar todas las partes que se verán en pantalla. Juan Antonio Ramírez en su libro *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro* explica una serie de rasgos esenciales que caracterizan a estas construcciones utilizadas únicamente para el cine⁸, que pueden resumirse en:

La arquitectura cinematográfica es fragmentaria, construyendo sólo la parte del decorado que sea totalmente imprescindible para el rodaje.

⁷ NEUMANN, D. et al. (1999). *Film Architecture, Set Designs from Metropolis to Blade Runner*. Munich: Prestel Verlag. p.9

⁸ RAMÍREZ, J.A. (2003). *La arquitectura en el cine: Hollywood, la Edad de Oro*. Madrid: Alianza Editorial. pp.103-116



[6] Plano de *Don Juan* (Alan Crosland, 1926). Ausencia de techos y detallados pavimentos.

Esto se aprecia en los inicios del cine donde destacaba la ausencia de techos para facilitar la iluminación cenital de la escena, ante este inconveniente para filmarlos, se centraron en la construcción de elaborados pavimentos. A partir de 1941, *Ciudadano Kane*, la película que posteriormente analizaremos, puso de moda la inclusión de los falsos techos en el diseño filmico.

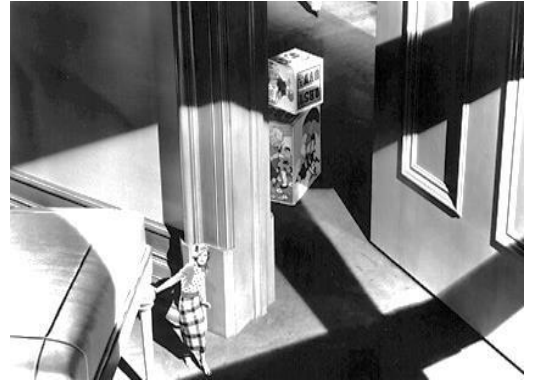
La arquitectura cinematográfica altera los tamaños y las proporciones de sus espacios respecto a la arquitectura real. Gracias a un correcto encuadre, se hace posible que los personajes sean los protagonistas en la jerarquía de valores o, al contrario, que los decorados den la impresión de una grandeza exagerada para manifestar la pequeñez o insignificancia de los personajes.

La arquitectura filmica rara vez es ortogonal presentando curiosas imperfecciones particulares. En 1942, John Koenig explica que este hecho proporciona dos importantes ventajas: omitir la posibilidad de cualquier toma rectilínea que careciese de interés e impedir que los decorados cinematográficos fuesen diseñados de una manera naturalista. Como con la alteración de tamaños y proporciones, estas deformaciones se utilizan como recursos expresivos o por motivos prácticos debido a ciertas necesidades de angulación⁹.

La arquitectura cinematográfica es, en ocasiones, una arquitectura exagerada, pues produce un aumento desmesurado de los rasgos ordinarios tanto por la vía de la simplificación como por la búsqueda de una mayor complejidad. Como el objetivo de la cámara no muestra la misma realidad que el ojo humano, pues tiende a aplanar los objetos, se justifica la obsesión aparentemente paradójica de simplificar los sets eliminando lo prescindible y dando mayor importancia al diseño de los elementos utilizados. Todos los artistas entre los años veinte y cuarenta coincidían en ello, incluso algunos como W.C. Menzies declaraban contundentemente:

“Si usted filma, por ejemplo, un lugar romántico como una calle europea pintoresca, puede lograr una reproducción exacta de la misma menos la atmósfera, textura y color. Así pues, siempre es mejor sustituirlo por un set que sea la impresión de esa calle tal y como la ve la mente, ligeramente romantizada, simplificada y súper texturizada”.¹⁰

La arquitectura cinematográfica es elástica y móvil. La primera característica es debida a la fragilidad de los materiales que se utilizaban habitualmente. Respecto al segundo aspecto, su carácter móvil viene de la posibilidad de cambiar algún elemento del decorado para ayudar al rodaje, ya sea para conseguir una angulación deseada o algún punto de



[7] Plano de *The Devil Doll* (Tod Browning, 1936). En ocasiones, la arquitectura se agiganta para miniaturizar a los personajes.

⁹ Angulación o ángulo visual, significa posicionar la cámara inclinada de manera que se pueda “manipular” el plano para crear cierto efecto en el resultado final.

¹⁰ RAMÍREZ, J.A. (2003). *La arquitectura en el cine: Hollywood, la Edad de Oro*. Madrid: Alianza Editorial. p.112

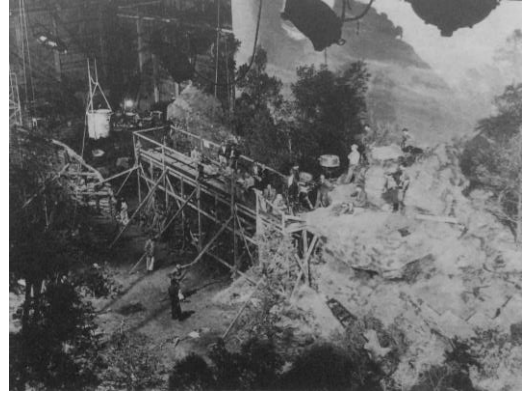
vista distinto. Otro de los principales motivos de la movilidad de la arquitectura fílmica tiene que ver con la posible reutilización de los decorados, total o parcialmente. En relación a esto, existen objetos arquitectónicos “muebles” como los llamados *wild walls*, que son paredes u otras partes del decorado que pueden quitarse temporalmente o ser utilizadas en otras producciones.

Una última cualidad a destacar en la arquitectura fílmica es la velocidad de la ejecución y el valor de los decorados fuera de la filmación. La arquitectura cinematográfica es una de las más rápidas de la historia, pues se lleva un ritmo fugaz para levantar y destruir (o abandonar) construcciones. Para hacernos una idea de esta cualidad, allá por los años cuarenta, el director artístico Cedric Gibbons comentaba al respecto que edificar una casa ficticia en el estudio era a veces más caro que construirla realmente en algún otro lugar, eligiendo lo primero por una tema de ahorro de tiempo.¹¹

Aunque Juan Antonio Ramírez extrae esta serie de rasgos fundamentalmente del análisis del cine de la llamada época dorada de Hollywood, podemos generalizarlos en otras épocas y escuelas cinematográficas, e incluso, tomarlos como vigentes en la actualidad. No obstante, no hay que obviar los adelantos técnicos, ya que los nuevos programas de dibujo por ordenador brindan la posibilidad de crear espacios virtuales y recorrerlos a través de cámaras imaginarias que se mueven en su interior. Ahora la industria cinematográfica aparte de usar los sets de rodaje con sus decorados tiene la posibilidad también de crear escenarios virtuales para representar una arquitectura imaginada como si fuera real.

Para finalizar, hay que considerar cómo influye el mundo cinematográfico en la arquitectura construida o en las ideas arquitectónicas de los profesionales. Es evidente como comenta Ramírez que el cine es un espacio de libertad y creación para la arquitectura en el que nada tiene que ser fiel a la realidad¹². Esto posibilita que se puedan combinar multitud de estilos arquitectónicos, que provoca en ocasiones, un eclecticismo característico. En el cine no hay límites con tal de crear el momento y el lugar ideal para la situación dramática. Todo esto hace que las películas tengan un gran potencial para mostrar nuevas posibilidades a la arquitectura como mejorar las necesidades de la sociedad o mostrar innovadores diseños.

También hay que destacar, como apunta Gorostiza, a los directores de cine y su habilidad para mostrar el espacio. Debido a que el movimiento es el medio más eficaz para visualizar el espacio, el cine es el único arte



[8] Decorado de *Sargento York* (Howard Hawks, 1941). Se conseguían paisajes de conjunto muy diferentes utilizando el mismo fondo pintado.

¹¹ RAMÍREZ, J.A. (2003). *La arquitectura en el cine: Hollywood, la Edad de Oro*. Madrid: Alianza Editorial. p.115

¹² *Ibidem*. pp. I-II

de representación móvil, y por tanto, el más idóneo para representar la arquitectura, por encima de la pintura o escultura. El único inconveniente es que el cineasta es el que nos guía por los espacios, sin que el espectador pueda recorrerlos libremente.¹³

En definitiva, los arquitectos pueden aprender muchas cosas del cine como nuevas ideas o conceptos arquitectónicos de películas de ciencia ficción donde aparezcan edificaciones innovadoras, ver cómo puede mejorar las necesidades de la sociedad, o también, crear espacios de gran valor gracias a la mirada experimentada de los directores de cine.

¹³ GOROSTIZA LÓPEZ, J. (1997). *La imagen supuesta, Arquitectos en el cine*. Barcelona: Fundación Caja Arquitectos. p.19

3

“Poseía la sutil y fulminante capacidad de llegar al corazón de las cosas, de captar intuitivamente todos sus aspectos”¹⁴ Federico FELLINI



¹⁴ BAZIN, A. (1973). *Orson Welles*. Valencia: Fernando Torres Editor.

Orson Welles, en *F for Fake* (1974) [9]

LA VIDA DE UN GENIO

George Orson Welles (1915-1985)

Antes de llegar a la actividad cinematográfica, Orson Welles se inició en 1930, con tan sólo quince años, en el mundo del teatro, lo que condicionó profunda y esencialmente sus siguientes trabajos, y en especial su cine, donde la puesta en escena y la elección de alguna de sus películas como *Macbeth* y *Othello*, nos muestran esa relación directa y explícita entre el teatro y su filmografía. En 1937, fundó su propia compañía teatral, el Mercury Theatre¹⁵ de Nueva York, donde interpretó y dirigió notablemente algunas de las obras de Shakespeare como *Macbeth* y *Julio César*. Posteriormente, y gracias a sus emisiones radiofónicas de teatro clásico y de su famosa versión de *La guerra de los mundos*¹⁶, la RKO¹⁷ le ofreció un contrato para que realizara una película, debutando en 1941 como director de cine con *Ciudadano Kane*, con la que revolucionó la industria de Hollywood. En esos años, su personalidad polifacética le ayudó a realizar múltiples y variados trabajos como emisiones para la televisión, guiones de cine e intérprete de numerosos filmes. Como dice Jean Pierre Berthome:

“Su fuerza es la hiperactividad, y de ahí surge una obra considerable que agotaría a varias decenas de vidas de investigadores. Pronuncia discursos y conferencias de todas clases. Publica varios libros y una gran cantidad de prólogos y artículos, llegando incluso a mantener una crónica diaria en un gran periódico neoyorquino a mediados de los años cuarenta, en el



[10] Orson Welles narrando *La Guerra de los mundos* que fue la representación radioteatral que más impacto provocó en la audiencia en la historia de la radio.

¹⁵ Compañía de teatro fundada por Orson Welles y John Houseman donde producían alternativamente obras modernas y clásicas.

¹⁶ En 1938, Orson Welles narró en directo la adaptación de la novela de H.G. Wells y puso el planeta a merced de los alienígenas. El locutor norteamericano acertó contando la adaptación en forma de noticiero de última hora calando y alarmando a la audiencia.

¹⁷ Compañía cinematográfica estadounidense, considerada una de los cinco *majors* de la época dorada de Hollywood.

momento en que emprende una carrera política en el partido demócrata. Nos legó doce largometrajes acabados, veinte emisiones de televisión, otros tantos cortometrajes realizados para circunstancias diversas y una docena de trabajos inacabados para la gran o la pequeña pantalla.”¹⁸

También tenía la fama de genio y excéntrico, este hecho llevó a que se considerara su notable obra como fruto de su talento innato, sin que ello le supusiese un gran esfuerzo. No obstante, si se analiza con detenimiento su vida profesional podremos constatar que desde sus inicios nos encontramos con el perfil de un hombre, totalmente genial, pero a la vez un trabajador incansable. Como ejemplo, entre 1939 y 1941, Welles vivía en dos ciudades distintas (Nueva York y Los Angeles) para compaginar su programa radiofónico y sus interpretaciones en los teatros de Broadway.

Además, su creatividad no sólo se traducía en sus obras de radio, teatro y cine, sino también en sus creaciones en el arte de la magia. Por poner algunos ejemplos, en 1943, bajo una carpa en pleno Hollywood, dirigió un espectáculo de magia titulado “*Mercury wonder show*”, donde él era el prestidigitador, ideado como ayuda a la Sociedad de Asistencia para la Guerra. También en el ocaso de su carrera, en el falso documental *Fraude* (1973), Orson Welles hace como si de un mago se tratará para mostrarnos enigmáticamente la diferencia entre lo real y lo ficticio en la representación artística.

Centrándonos en sus obras cinematográficas, hay que destacar que tras el fracaso de sus dos primeras películas: *Ciudadano Kane* (1941) y *El cuarto mandamiento* (1942), la RKO tomó la decisión de rescindir su contrato. Esto llevó a Welles a trabajar en películas con bajo presupuesto, aunque esto no le impidió rodar otro título considerado clave en su filmografía, *La dama de Sanghai* (1947), protagonizada por su mujer en aquel entonces, Rita Hayworth. Aunque la crítica volvía a elogiarle, el público no respondió en absoluto. Esta vez el motivo era evidente, Hollywood se había cansado del genio que le había costado en tan sólo siete años varios millones de dólares. Sin embargo, antes de abandonar la cuna del cine norteamericano, Welles rodó una última película, *Macbeth* (1945), la primera de sus versiones de obras shakesperianas, donde puso todo su esfuerzo para demostrar que sabía ser, tanto en el cine como en el teatro, un director metódico y económico.

Su carrera cinematográfica continuó en Europa donde afluían propuestas de films generalmente más remunerados que gloriosos. Allí regresó a Shakespeare con su versión de *Otelo* (1952) cuyo difícil rodaje se alargó durante tres años y que, pese a haber sido ganadora en el Festival de Cannes, representó un nuevo fracaso comercial. Después de



[11] Soldados dirigiéndose al “Mercury wonder show”.

⁴ FONTANELLAS, H. (2012). “Orson Welles: Técnica y estética de la película Ciudadano Kane” en *Detrás de una imagen cinematográfica*, 20 marzo. <<http://blogs.ffyh.u nc.edu.ar/fotografiacinematografica/2012/03/20/orson-welles-tecnica-y-estetica-de-la-pelicula-ciudadano-kane-2/>> [Consulta: 28 de julio de 2015]

rodar *Mr. Arkadin* (1957), en condiciones tan independientes y tan precarias como *Otelo*, la filmografía de Welles puso rumbo otra vez a Hollywood.

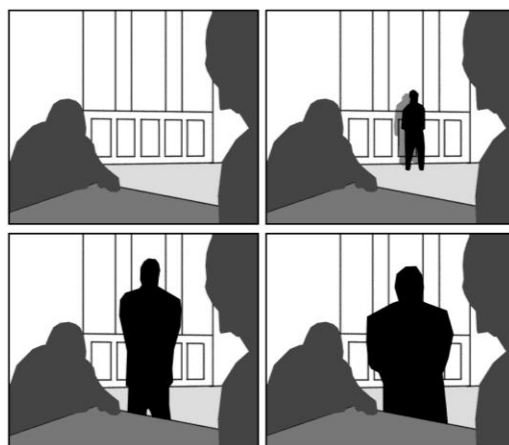
Perdonado prudentemente y con muchas dudas, la industria de Hollywood volvió a acoger a Welles. Aunque ahora sus películas tendrían un presupuesto muy controlado y restringido. Su primera oportunidad para volver a hacer cine fue debido a un malentendido entre productoras, de este modo, Welles pudo dirigir *Sed de mal* (1958), brillante thriller en blanco y negro en el que destaca el inicio del filme, que se ha hecho un hueco en la historia del cine gracias al célebre plano secuencia¹⁹ que aparece en él.

Para finalizar, la última etapa de su carrera como director estuvo marcada de ambiciosos y a la postre inconclusos proyectos, como *Don Quijote*, donde quería recrear su peculiar visión de España a través de los ojos de Don Quijote y Sancho, o *El otro lado del viento*, en la que intentó parodiar a coetáneos suyos que cobraban una gran cantidad de dinero por rodar una película.

Estilo Cinematográfico

Si observamos toda la filmografía de Orson Welles podremos apreciar el estilo tan propio que tenía de hacer cine. El uso característico que hacía de la profundidad de campo, los planos secuencia, los contrapicados o la iluminación hacen fácilmente reconocibles sus obras.

Empezando por el uso de la profundidad de campo²⁰, Welles es capaz de mostrar nítidamente tanto los primeros planos como los más alejados. También combina la profundidad de campo con el plano secuencia que consiste en no fragmentar los planos, logrando en una o dos tomas largas una secuencia. Así se evita rodar muchos planos cortados y tenerlos que juntar en el montaje. El encuadre, lo que ve el espectador, cobra de esta manera una nueva dimensión con la profundidad de campo. Ahora juega un papel destacado, todo se ve nítido, lo que favorece a la lectura del espacio. Es decir, gracias a la situación de los objetos, primer plano o más alejados, y a los personajes podremos medir el espacio donde están. Si a esto le sumamos el plano secuencia, el personaje tendrá una relación más natural e integra con lo que le rodea como el paisaje, la arquitectura, los objetos o las personas. No obstante, en ocasiones nos cuesta reconocer el espacio que estamos viendo y que sólo con la ayuda de los personajes en movimiento podremos comprenderlo, como ejemplo de esto vamos a analizar una escena de *Ciudadano Kane* donde se aprecia notablemente la profundidad de campo, sucede en un despacho donde hay dos personas que están



[12] Esquema de *Ciudadano Kane* donde se aprecia la profundidad de campo.

¹⁹ El plano secuencia es una técnica de planificación de rodaje que consiste en la realización de una toma sin cortes durante un tiempo bastante dilatado, pudiendo usar travellings y diferentes tamaños de planos y ángulos en el seguimiento de los personajes o en la exposición de un escenario.

²⁰ La profundidad de campo se entiende tradicionalmente en óptica, y en fotografía en particular, al espacio por delante y por detrás del plano enfocado, comprendido entre el primer y el último punto aceptablemente nítido reproducidos en el mismo plano de enfoque.

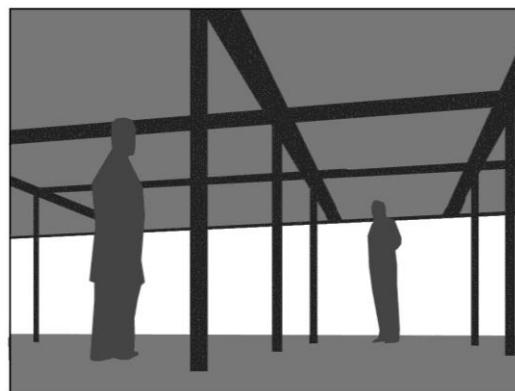
sentadas en una mesa y al fondo entre los dos hay una ventana con un antepecho, de la que no sabemos su medida y por lo tanto tampoco la distancia que separa a los personajes en primer plano del fondo. Seguidamente entra en escena Kane, y se dirige hacia la ventana, descubriendo que el antepecho que parecía normal en realidad no lo es, al llegar Kane, tiene su misma altura. Welles ha jugado con nosotros, ya que el espacio no tiene las dimensiones que creíamos en un principio.

También tiende a utilizar complejos encuadres en sus películas con el uso de la óptica gran angular²¹, deformando a la arquitectura y a los personajes que se muestran en ellas a la vez que rompe sensiblemente con la perspectiva, para otorgar a la escena una gran atmósfera dramática. Héctor J. Fontanellas comenta que este recurso que utiliza Welles es similar a los usados por el cine expresionista alemán que en sus inicios empleaban para los fondos, unas telas pintadas e iluminadas desde abajo que provocaban un efecto de sombras extrañas y líneas de fuga imaginarias.²² Por otra parte, también es común ver en sus obras tomas desde arriba (picado) y desde abajo (contrapicado). En estas, Welles muestra los pisos y los techos del decorado y engrandece (contrapicado) o disminuye (picado) a los objetos y personajes. Especial hincapié vamos a hacer en su contrapicado y la utilización de los techos, ya que con este procedimiento, que emplea reiteradamente en sus películas, Welles busca una intención estética concreta que no es otra que mostrarnos una visión del drama precisa. Visión que como apunta André Bazin:

“se podría calificar de infernal, ya que la mirada de abajo arriba parece provenir de lo más hondo de la tierra”.²³

Esta posición de la cámara, todo lo que muestra da la sensación de estar engrandeciéndolo. Por eso, cuando representa la arquitectura exterior de esta forma nos da la sensación que estamos viendo algo realmente imponente. En cambio, cuando muestra los espacios interiores con este posición de cámara, al aparecer los techos, vemos definido totalmente el espacio, lo que nos da la sensación de no tener escapatoria alguna y, si está presente algún personaje en él, nos puede parecer que este atrapado en ese espacio.

En cuanto a la iluminación, Orson Welles hace una puesta de luces en sus películas inspirado en el modo de iluminar del cine expresionista alemán, utilizando una luz potentemente contrastada, además de hacer un uso constante al recurso del claroscuro. Sin embargo, el sistema de



[13] Dibujo de *Ciudadano Kane* donde se muestra un contrapicado interior de la sede del Inquirer.

²¹ En fotografía, un objetivo gran angular es aquel cuya distancia focal es menor a la del objetivo normal, resultando un ángulo de visión mayor al de la visión humana. Se usa para vistas panorámicas, como paisajes, para periodismo fotográfico y otros proyectos creativos.

²² FONTANELLAS, H. (2012). “Orson Welles: Técnica y estética de la película Ciudadano Kane” en *Detrás de una imagen cinematográfica*, 20 marzo. <<http://blogs.ffyh.u nc.edu.ar/fotografiacinematografica/2012/03/20/orson-welles-tecnica-y-estetica-de-la-pelicula-ciudadano-no-kane-2/>> [Consulta: 28 de julio de 2015]

²³ BAZIN, A. (1973). *Orson Welles*. Valencia: Fernando Torres Editor. p.67

puesta de luces es diferente a lo que se utilizaba en Europa. En los estudios de Hollywood se trabajaba con la puesta de luz del *sistema triangular* de luces que proporcionaba gracias a las luces y sombras (principales y rellenos), y las luces laterales y de los fondos un contraste adaptable sobre los actores. En un arte que es bidimensional, esta manera de iluminar proporcionaba volumen, profundidad, y la sensación de obtener la tercera dimensión (profundidad). Por tanto, los espacios interiores quedan iluminados ofreciendo un juego de luces y sombras que favorecen al dramatismo y al valor psicológico de la escena. De esta manera, Welles inteligentemente puede generar focos de atención controlando el contraste lumínico, pudiendo delatar el estado anímico de los personajes o señalando un punto donde se vaya a desarrollar la acción. Hay dos escenas en *Ciudadano Kane* que nos pueden servir de ejemplo donde nos encontramos con una iluminación muy compleja y llamativa. La primera, es la escena en la que los periodistas acaban de ver el noticiario de Kane en una sala de proyecciones, con marcados contraluces de la cabina de proyección. Estos contraluces dejan a los personajes en penumbra, acentuando el anonimato de los periodistas, mientras las sombras duras destacan el carácter misterioso de la investigación que Thompson, el encargado de resolver el misterio, llevará a cabo. La otra, se produce cuando el periodista va a leer el diario del padastro de Kane. La sala donde se produce la escena tiene un uso de la luz muy impactante. Cenitalmente, desciende un haz de luz que nos recuerda a la de las pinturas barrocas y nos focaliza el punto donde se va a desarrollar la acción, además de acentuar la profundidad de campo.

Por último, en relación con los decorados, Orson Welles era el tipo de director que tenía muy presente el uso de la arquitectura y su puesta en escena en sus películas, siendo una herramienta que adquiere siempre protagonismo en sus historias. En ocasiones, Welles utiliza el espacio fílmico para que sirva de apoyo a la narración cinematográfica, aportando información de la personalidad de los personajes, como en la película que posteriormente analizaremos, *Ciudadano Kane*, donde la mansión de Xanadú nos habla de la personalidad del protagonista. También, en otras películas, logra efectos de extrañamiento para la abstracción que exige el relato, como por ejemplo en *El proceso* (1962). De este modo, no es de extrañar, que los espacios donde sitúa sus películas, no sean arbitrarios. Aparte de eso, el historiador de cine José Luis Sánchez Noriega comenta que Orson Welles es capaz de hacernos creer que la plaza de un pueblo segoviano pueda ser el enclave asiático de Macao y un plano de *Otelo* filmado en Marruecos tenga continuidad con otro de Venecia. Posteriormente explica que su sentido del encuadre, tan especial, le permite establecer *raccords*²⁴ que en otro director de cine se apreciarían como clara incompetencia.²⁵

²⁴ En cine, continuidad espacial o temporal correcta entre dos planos consecutivos.

²⁵ SÁNCHEZ J.L. (s.d.). "Orson Welles: el cineasta que creía en el escenario" en *Cineparaleer*. <<http://www.cineparaleer.com/punto-de-vista/item/1705-orson-welles-el-cineasta-que-creia-en-el-escenario>> [Consulta: 2 de agosto de 2015]



[14] Dibujo de *Ciudadano Kane* donde se muestra un potente uso de la iluminación

[15] Plano de *Ciudadano Kane*. 04.17' 11"

4

“Sospecho que *Citizen Kane* perdurará como “perduran” ciertos films de Griffith o de Pudovkin, cuyo valor histórico nadie niega, pero que nadie se resigna a rever. Adolece de gigantismo, de pedantería, de tedio. No es inteligente, es genial.”²⁶ Jorge Luis BORGES



²⁶ BORGES, J.L. (1941). “Un film abrumador” en el periódico *SUR*, Agosto, núm. 83 <http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=columnas_detalle&id_columna=2050> [Consulta: 20 de julio de 2015]

Plano de *Ciudadano Kane* [16]

LA HISTORIA DETRÁS DE LA PELÍCULA

Todo el talento y capacidad de trabajo que tenía Orson Welles ayudó a su ópera prima a convertirse en una de las películas más importantes de la historia del cine mundial. Actualmente *Ciudadano Kane* es reconocida como una especie de “manual”, donde se pueden encontrar aplicadas una gran variedad de técnicas cinematográficas. Según el *American Film Institute*, es la película que más ensayos sobre cine ha provocado, y que más se ha estudiado en colegios, universidades y escuelas de cine. Además, fue respetada por los más importantes realizadores, críticos e historiadores. François Truffaut, crítico y director de cine francés destacó su enorme influencia en el cine que vino después. También causó un gran impacto en el crítico de cine André Bazin, lo que le llevó a escribir su famoso ensayo sobre esta y en escritores e intelectuales como Jorge Luis Borges, que escribió en el periódico una breve crítica de la película donde ponía de manifiesto la brillantez de esta que se cimentaba, no en la investigación del significado de la palabra “Rosebud”, sino en la complicada búsqueda del interior secreto de Kane²⁷:

*“(…) Es la investigación del alma secreta de un hombre, a través de las obras que ha construido, de las palabras que ha pronunciado, de los muchos destinos que ha roto (...), Orson Welles exhibe fragmentos de la vida del hombre Charles Foster Kane y nos invita a combinarlos y a reconstruirlos.”*²⁸

²⁷ MARZAL, J. (2004). *Guía para ver y analizar cine: Ciudadano Kane*. Valencia: Nau Llibres. pp.5-6

²⁸ BORGES, J.L. (1941). “Un film abrumador” en el periódico *SUR*, Agosto, núm. 83 <http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=columnas_detalle&id_columna=2050> [Consulta: 20 de julio de 2015]

Todo esto ha hecho que con el paso del tiempo haya crecido la fama de este film que señala a Orson Welles como único responsable de una gran obra de arte realizada a pesar del modelo estructural que imperaba en la industria de Hollywood en ese momento, conocido como *studio system*²⁹. Sin embargo, gran parte del éxito de la película fue gracias al resultado de un proceso de colaboración, entendiéndose por ello una forma de compartir la función creativa entre el director y sus colaboradores. En una entrevista Orson Welles comenta:

*"La ignorancia puede ser un gran don, mi gran aportación a Ciudadano Kane fue la ignorancia"*³⁰

Esto nos deja entrever que Welles no puso límites a su película, a su equipo técnico y a su departamento artístico dirigido por Van Nest Polglase y Perry Ferguson. Gracias a que desconocía muchos métodos y procesos presentes en la grabación de una película, necesitaba la ayuda de los colaboradores para ver hasta dónde se podía llegar en el proceso creativo y técnico del film. Siempre se mostró dispuesto a probar innovaciones arriesgadas.

En la actualidad, se hace imposible creer que la película no obtuviera el reconocimiento de todo el mundo en sus primeros años. Por ejemplo, en París en 1946, tras el estreno del film, algunos intelectuales e historiadores del cine franceses como Jean-Paul Sartre o Georges Sadoul la criticaron, como cuenta Robert Carringer³¹. Ahora bien, fue en Francia y gracias al crítico e historiador que hemos comentado antes, André Bazin, donde se inició el proceso de recuperación de la película. Este ensayo despertó el interés de la crítica cinematográfica sobre el film. Gracias al creciente interés de estos, a su aparición por televisión en 1956 y a su proyección en salas de "Arte y ensayo" comenzó a crecer la popularidad de la película. Esto se puede comprobar por ejemplo en la revista británica de cine *Sight and Sound*, ya que en 1952 no situaba todavía a *Ciudadano Kane* entre las diez mejores películas de la historia del cine, sin embargo, sólo diez años después, en 1962, ya ocupaba el primer lugar y en el que permanece casi invariablemente hasta día de hoy.³²

Aunque las críticas de los periódicos fueron muy positivas, *Ciudadano Kane* no obtuvo el reconocimiento esperado por parte del público como hemos visto. En el fiasco de la película tuvieron que ver distintas razones. Una de ellas fue el carácter paródico-biográfico de la película, que estaba inspirada en la vida de William Randolph Hearst, un empresario, inversionista, político y magnate de la prensa y los medios estadounidenses, que emergió como uno de los más poderosos



[17] Estreno de la película *Ciudadano Kane*

²⁹ Modelo estructural que profesionalizó la industria cinematográfica y que se basaba en tres conceptos: estudios, géneros y estrellas, primando los intereses comerciales antes que la creatividad artística.

³⁰ Filmin, (2015) "Las 1001 caras de Orson Welles" <<https://www.filmin.es/blog/las-1001-caras-de-orson-welles>> [Consulta: 4 de agosto de 2015]

³¹ CARRINGER, R. (1987). *Cómo se hizo Ciudadano Kane*. Barcelona: Fundación Ultramar Editores. p.144

³² MARZAL, J. (2004). *Guía para ver y analizar cine: Ciudadano Kane*. Valencia: Nau Llibres. p.10

personajes de la escena política y empresarial de dicho país. El parecido del protagonista de *Ciudadano Kane* con Hearst es indudable, por ello él y especialmente sus colaboradores utilizaron todos los medios que tenían a su alcance como periódicos, emisoras de radio o influencia política para que la película tuviera dificultades de distribución. Para ello, amenazaron y presionaron, tanto a la propia RKO y sus directivos, como a los distribuidores. Otras posibles razones de su fracaso podrían ser la complejidad estructural y narrativa de la película y la actitud que mostró la propia industria del cine hacia el joven Orson Welles, ya que su gran triunfo con su primera película era algo que a la industria de Hollywood le costaría encajar. Si a todo esto le sumamos que su segunda película, *El cuarto mandamiento*, fue otro fracaso comercial, ello provocó un duro golpe a la reputación de Welles que jamás se recobraría y que le obligó a exiliarse de Hollywood siguiendo su trayectoria profesional en otros países.

Pero a pesar de todos estos inconvenientes, es imposible negar que *Ciudadano Kane* es una obra rotunda e imperecedera que revolucionó la industria del cine gracias a sus innovaciones técnicas y su elevado nivel artístico. Orson Welles reinventó todo. La luz, la sombra, el encuadre, el plano contrapicado, la profundidad de campo, el gran angular, la puesta en escena, la narración, el montaje, el sonido... todas esas características que luego se hacen reconocibles en sus siguientes películas, hicieron que Orson Welles y *Ciudadano Kane* pasasen a formar parte de la historia del cine mundial.

Argumento de la película

Charles Foster Kane es un millonario propietario de numerosas empresas que lo ha tenido todo en la vida: dinero, fama, prestigio y mujeres... pero acaba de morir a los setenta y seis años en su mansión de Xanadú, pronunciando una última y misteriosa palabra "Rosebud".

Posteriormente, un grupo de periodistas que se encuentran en una sala de proyección visualizan una especie de documental cinematográfico que relata la complicada vida de Kane. Pero este noticiario sólo muestra la imagen pública de este, sin llegar nunca a tratar su vida interior ni a aclarar el significado de la misteriosa palabra "Rosebud". Por tanto, al final de la proyección, el jefe de los periodistas encarga a Thompson, uno de los presentes en la sala, que realice una investigación que se centre en la vida privada de Kane, que quizás tenga algo que ver con el significado de la palabra "Rosebud".

De esta manera, Thompson comienza su encargo visitando a los conocidos que formaron parte de la vida de Kane. Tras no poder interrogar a la segunda esposa de Charles Foster Kane, Susan Alexander, Thompson acude al Edificio Thatcher donde procede a la lectura del diario de este personaje que narra las memorias del que fuera tutor de Kane. En él, se describe el día en que el pequeño Charles es adoptado por el gestor de sus bienes y abandona a su madre, los años que mantuvieron una relación contractual, el ascenso de Kane al poder



[18] Poster original de *Ciudadano Kane* (1941)

dirigiendo su propio periódico y la posterior caída con la venta del imperio a la firma Thatcher. A continuación, el periodista entrevista a Bernstein, el administrador de los bienes de Kane, en la sede del periódico, que tampoco es capaz de resolverle el misterio pero le aconseja que visite al mejor amigo de Kane, Leland. Este personaje, desconoce también el significado de la palabra Rosebud, pero sí que le cuenta cómo fueron los matrimonios del empresario. Kane era una persona que estaba falto de amor al separarse de pequeño de su madre, pero en sus relaciones es incapaz de corresponder al amor de los demás. Por eso sus matrimonios fueron un fracaso. Primero con Emily Norton, al destaparse la infidelidad de él, que provocaría el divorcio con ella y la ruina en su ambiciosa carrera política, y después con Susan Alexander, al no ser capaz de mostrarle su amor sin usar el dinero y la fama. Para finalizar, Thompson vuelve a ver a la segunda esposa de Kane, consiguiendo entrevistarla esta vez. Ella le habla de los años que vivió con él, describiéndole como un hombre que trataba a las personas como si fueran propiedades, lo que le llevaría a abandonarle. Siendo incapaz de conseguir alguna respuesta sobre el significado de la palabra “Rosebud”, Thompson decide hablar con el mayordomo de Kane, Raymond, pero este tampoco le ofrece respuesta alguna, tan sólo le cuenta lo que sucedió el día en que Susan Alexander abandonó la mansión de Xanadú.

Al final, mientras el encargado de llevar la investigación y un grupo de periodistas presentes en la mansión especulan acerca del significado de “Rosebud” y abandonan la mansión, la cámara nos muestra a un trineo que se está quemando en una chimenea, donde se puede observar la palabra “Rosebud”, y que sólo el espectador puede leer.

Descripción de personajes

La arquitectura que vemos en pantalla es capaz de ofrecer más cosas aparte de servir para la construcción de los decorados. Una de ellas, es la descripción del personaje que habita esa edificación. De esta manera el director puede estar hablándonos del personaje a través de la arquitectura que nos muestra, podremos saber su clase social, sus costumbres, su modo de vida o su personalidad. Por tanto, creemos conveniente describir brevemente a los protagonistas que habitarán o visitarán los espacios de Xanadú para tener una idea previa de cómo son antes de realizar el análisis.

Charles Foster Kane (Orson Welles)

Nacido en una familia pobre de padres trabajadores, es adoptado por Thatcher que será el encargado de educarle, mejorar su futuro y gestionarle la fortuna heredada. Pero al estar alejado de su madre no consigue llenar su vacío sentimental, lo que le hace rebelarse constantemente. De carácter impulsivo, emprendedor y con carisma, comienza la universidad donde conoce a su mejor amigo, Leland. De ellos dos surge la idea de dirigir un periódico cuando se hace mayor de edad y pasa a gestionar el mismo su herencia.



[19]

Conoce el amor con Emily, su primera esposa, aunque tuvo mucha importancia que ella fuera de una clase social que el dinero no le había proporcionado. Poco a poco deja de lado a su mujer y se centra más en el poder periodístico que le produce mayor satisfacción, siendo su ambición la de ser gobernador.

Coincidiendo con la muerte de su madre conoce a Susan. Con ella vuelve a ser feliz, y comienza una vida paralela con ella. Pero un enredo político destapa su infidelidad, provocando el divorcio con Emily y arruinándole su prometedor carrera política. Decide casarse con Susan pero será incapaz de expresarle su amor sin usar el dinero o la fama. Esto termina por provocar finalmente una crisis imposible de superar y ella decide marcharse.

Al final le abandonan todas las personas que le querían y pierde el poder político, económico y social. Lo que le lleva a morir solo en su mansión de Xanadú con el único objeto que le recuerda a su infancia, la única etapa de su vida que verdaderamente fue feliz.

Susan Alexander (Dorothy Comingore)

Mujer joven, alegre y trabajadora que conoce a Kane por casualidad. Este, la convierte en su amante al ver en ella recuerdos de su juventud y de su etapa infantil donde todo era alegría, para él podría ser una luz de esperanza que llenará su vacío sentimental.

Susan acepta la condición de amante ya que Kane la mimaba en todos los sentidos, incluso le anima a potenciar sus supuestas dotes de cantante. Cuando su relación se hace pública, pasa a ser su segunda esposa y comienza a desestabilizarse su relación ya que Kane todo lo intenta solucionar con dinero y fama para conservar su amor, incluso le construye una inmensa mansión, por tanto su amor se vuelve artificial. Ella le amaba con sencillez y sin ambición y tampoco fue capaz de enamorarlo.

Al sentirse como una posesión más, Susan decide abandonar a Kane, aunque ello le obligue a volver a trabajar en cabarets y buscar refugio en el alcohol.

Raymond (William Aland)

Mayordomo de Charles Foster Kane que es entrevistado por el periodista. Pese a estar cerca de su jefe, tampoco es capaz de descubrir el sentido de la palabra “Rosebud”.



[20]

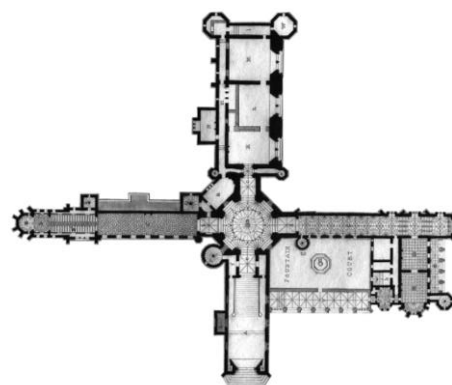


[21]

ANÁLISIS DE LA ARQUITECTURA DE CIUDADANO KANE

En este análisis nos centraremos en el estudio de los aspectos formales de la arquitectura mostrada en la mansión de Xanadú y sus espacios interiores. Este edificio que construye Charles Foster Kane para su segunda esposa, Susan Alexander, tiene una presencia destacada dentro del film, ya que si analizamos su arquitectura detalladamente seremos capaces de ver que Orson Welles, además de utilizar Xanadú para cumplir los objetivos dramáticos impuestos por el argumento, lo emplea para expresar a golpe de vista la figura pública y los sentimientos del protagonista.

La idea de representar una construcción de estas características viene inspirada de la ostentosa mansión de San Simeón de William Randolph Hearst. Esta tendencia de millonarios excéntricos de construirse arquitecturas megalomaniacas se ha ido repitiendo a lo largo de la historia. Como Kane y Hearst, existen otras personas que en un momento dado de su vida tienden a aislarse del mundo y encerrarse en sus mansiones. Uno de ellos es William Thomas Beckford, un novelista inglés nacido en 1760 que heredó la incalculable fortuna de su padre. Sin embargo, por problemas derivados de su conducta sexual y algunas acusaciones, se tuvo que exiliar de Inglaterra durante unos cuantos años. En 1807, cuando volvió a su país natal, se construyó una imponente mansión, la Abadía de Fonthill, para vivir sólo y alejado de la sociedad inglesa y del resto del mundo que nunca supo comprender. En medio de un denso bosque y de un muro de diez kilómetros que la rodeaba e impedía el acceso a cualquier persona, la mansión, que refleja el impacto que tuvo el romanticismo en la arquitectura gótica, se elevó gracias al arquitecto James Wyatt, aunque la idea del proyecto fue del propio Beckford. Esta, estaba compuesta por una vasta estructura cruciforme con una gran torre de 91 metros de altura situada en el centro, que



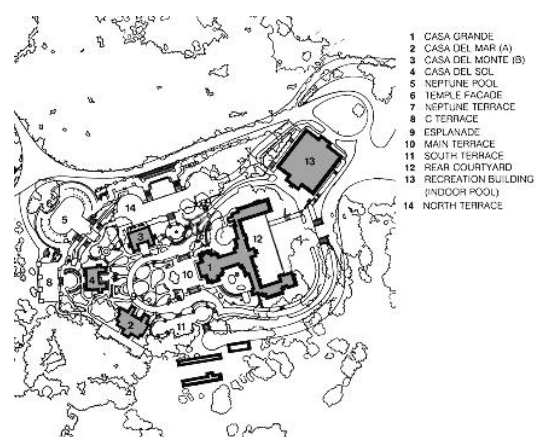
[22] Planta de la Abadía de FontHill.

[23] Grabado de la Abadía de FontHill.

conectaba con la entrada, con dos largos corredores que llevaban a la capilla y a la inmensa colección de arte que tenía, y por último, con la parte más privada de la vivienda. Los grabados contemporáneos de John Rutter muestran una abrumadora mansión, símbolo del poder y la riqueza que Beckford llegó a tener. Incluso, se ha llegado a relacionar a Fonthill con el concepto de ‘lo sublime’ debido a su expresión y belleza extrema conseguidos a partir de la fortuna del propietario.³³

Volviendo a *Ciudadano Kane*, el guión de Orson Welles y Herman J. Mankiewicz buscaba reflejar de un modo paródico-biográfico la vida del rico y poderoso Hearst. Por ello Xanadú está inspirada en la mansión de San Simeón. Esta ostentosa vivienda fue construida, en 1927, a cargo de la arquitecta Julia Morgan, que se encargó de proyectar en lo alto de una montaña de California con vistas al océano Pacífico, más de 165 habitaciones, jardines, terrazas, un zoológico privado con más de trescientos animales, piscinas exteriores e interiores y hasta un aeropuerto. Además, la personalidad extravagante, excesiva e impulsiva y la admiración por Europa y su historia, llevó a Hearst a utilizar una gran variedad de estilos arquitectónicos europeos en su mansión, como el gótico o el renacentista o a coleccionar infinidad de obras de arte, incluyendo castillos o iglesias, trasladándolas piedra a piedra a su país, como por ejemplo el segoviano Monasterio Cisterciense de Santa María.³⁴

Por tanto, Xanadú, al igual que la mansión del magnate estadounidense se muestra como un símbolo de ostentación, abundancia y poder, aparte de imitar la gran variedad de estilos arquitectónicos que abundan en ella. Según cuenta Carringer ningún colaborador de la película había visitado o estado en San Simeón. Se basaban en las imágenes que acompañaban un artículo de la revista *Fortune*, de 1931, que hablaba sobre la vida en dicha mansión, para realizar los bocetos y los posteriores decorados.³⁵



Plano general de la Mansión de San Simeón. [24]
 Imagen de la Mansión de San Simeón. [25]

³³ BROOKS, C. (1997). *The Gothic Revival*. London: Phaidon. pp.155-157
³⁴ ALONSO, J.F. (2014). “El fastuoso Castillo de Ciudadano Kane” en *ABC Viajar*, 27 de marzo. <<http://www.abc.es/viajar/20140326/abci-castillo-hearts-video-lady-201403261613.html>> [Consulta: 28 de junio 2015]
³⁵ CARRINGER, R. (1987). *Cómo se hizo Ciudadano Kane*. Barcelona: Fundación Ultramar Editores. p.73

En cuanto al nombre escogido para la mansión, Patricio Pinto explica que Xanadú hace referencia al palacio de Kubla Khan, emperador mongol del siglo XIII, y que posteriormente, gracias al poeta romántico Samuel Taylor Coleridge y su poema *Kubla Khan* se ha convertido en una metáfora de la opulencia³⁶:

*“En Xanadú por decreto de Kubla Khan
Una gran cúpula se construía;
Donde Alef, el río sagrado, corría
A través de cavernas desmedidas para el hombre
Hacia un mar sin sol.”*³⁷

El exterior de Xanadú

Al comienzo de la película, tras unos breves créditos, vemos aparecer por primera vez Xanadú, que curiosamente sólo hará acto de presencia al principio y al final del film. Esto lleva a *Ciudadano Kane* a tener una estructura que empieza con la aproximación de la cámara al exterior de Xanadú, pasando por un bloque central de entrevistas a los conocidos de Kane para saber de su vida privada (donde no aparece Xanadú) y finalizando con los interiores de la mansión y un posterior alejamiento de la cámara del edificio. Así pues, la arquitectura abre y cierra la película.

Al ver esta estructura es evidente que no sólo está determinada por el argumento, ya que la mansión de Charles Foster Kane tiene mucha importancia en esta decisión. Esta se erige como una herramienta destacada dentro del lenguaje cinematográfico de la película, ayudándonos a conocer visualmente tanto la vida pública como la personalidad del protagonista, y reforzando la idea de que una casa es el reflejo de sus habitantes.

De esta manera, podemos decir que no es arbitrario el inicio de la película, pues a la vez que la cámara se va aproximando a la mansión, los espectadores estamos realizando nuestro primer acercamiento a la figura de Kane mediante el análisis de los elementos que vamos viendo en pantalla. Empezamos desgranando estos elementos por la fría y desoladora atmosfera que envuelve a Xanadú, dando la sensación de estar en estado ruinoso y totalmente abandonada. Si esto lo trasladamos al personaje de Kane, vemos que está en consonancia, pues se encuentra también en una situación de gran deterioro físico y de soledad, pues ha sido abandonado por el resto de personas queridas. Otros elementos que nos muestran la figura de Kane como un hombre alejado del mundo y encerrado en sí mismo son la alambrada y la puerta metálica con el anagrama “K”, identificativo de su apellido. Para finalizar, el último detalle que tendremos en cuenta es la ubicación de la mansión que nos



[26] Representación onírica de Xanadú, el palacio de Kubla Khan.



[27] Secuencia inicial de *Ciudadano Kane* 0H 01' 10"

³⁶ PINTO, P. (2006). “Arquitectura e interioridad en Ciudadano Kane de Orson Welles” en *Trance arquitectónico* <http://trancearquitectoni-co.blogspot.com.es/2006_11_01_archive.html> [Consulta: 14 de febrero 2015]

³⁷ Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) fue un poeta, crítico y filósofo inglés y uno de los fundadores del Romanticismo en Inglaterra. Entre sus obras más destacadas se encuentra el poema que comentamos, *Kubla Khan*.

puede aportar varias lecturas a nuestro análisis. El hecho de que este situada sobre lo alto de una colina, nos habla del aislamiento de Kane hacia el mundo o a un gesto de ostentación y poder por parte del protagonista, buscando un punto elevado desde el que controlar el mundo. No obstante, al igual que Kane, que alcanzó una gran fama y popularidad para después fracasar tanto en su vida pública como privada, la mansión de Xanadú prometía ser una monumental e imponente construcción aunque luego nunca acabó de construirse.³⁸

Esta forma de comenzar *Ciudadano Kane* puede estar influenciada por la película *Rebeca* (1940), del director de cine Alfred Hitchcock. Carringer comenta en su libro³⁹ que la idea de que la cámara entre lentamente en una construcción en ruinas con un monograma en la verja podría provenir de esta película, que empezó a proyectarse en Hollywood en diciembre de 1939.

Si las comparamos, es cierto que existen muchas similitudes entre ellas, aparte de las dos que comenta Carringer. Comenzando por estas últimas, es evidente el parecido de las secuencias iniciales, en ambas nos vamos acercando lentamente en una propiedad en ruinas, Manderley en el caso de *Rebeca* y Xanadú en el de *Ciudadano Kane*. En cuanto al monograma que comenta Carringer, en las dos se utiliza para mostrarnos la personalidad del personaje. En *Rebeca*, el monograma “R” nos transmite que tanto Manderley como todo lo que hay en el interior, incluyendo a personas, pertenecen a la protagonista incluso después de morir. Lo mismo sucede en *Ciudadano Kane* cuando observamos el monograma “K”, pues entendemos que todo lo que hay a partir de la verja es únicamente propiedad suya.

Más allá de las similitudes que apunta Carringer, encontramos otra serie de paralelismos entre estas dos películas. La primera de ellas es que no solo el comienzo es parecido en ambas, ya que sucede lo mismo al final de las dos películas, la cámara se aleja de una propiedad en estado ruinoso, Manderley en *Rebeca* y Xanadú en *Ciudadano Kane*. Otro aspecto importante a considerar es la presencia de estas edificaciones en ambas películas, pues destacan tanto que podrían ser consideradas como un personaje más. Las dos se encuentran alejadas de la ciudad y aisladas en medio de la naturaleza. Y en cuanto a su ubicación geográfica, lo único que podemos saber es su situación de una manera aproximada, en el caso de Manderley en la campiña inglesa y Xanadú en el desierto de la costa del golfo de Florida.

Como último punto a destacar entre la relación de estas dos películas es la capacidad de ensoñación y romanticismo que consiguen en sus secuencias iniciales. Al igual que en *Rebeca*, Orson Welles envuelve al



[28] Plano inicial de *Rebeca* (1940). Aproximación a Manderley.

[29] Plano inicial de *Ciudadano Kane*. Aproximación a Xanadú. 0H 01' 50"

³⁸ AGUAYO, C. (1991). “Xanadú como símbolo material de Ciudadano Kane” en *Laboratorio de Arte*, núm 4, p. 279-290. <<http://bddoc.csic.es:8080/de-talles.html?id=260508&bd=ISOCART&tabla=docu>> [Consulta: 14 de febrero de 2015].

³⁹ CARRINGER, R. (1987). *Cómo se hizo Ciudadano Kane*. Barcelona: Fundación Ultramar Editores. p.38

inicio de su película en una atmósfera brumosa y nocturna que rodea de misterio el suceso que pronto acontece, la muerte de Kane. Para conseguir este efecto, utiliza imágenes que nos recuerdan constantemente a las características del romanticismo como el gusto por lo prohibido, atravesando una alabrada en la que pone expresamente “no atravesar”, las imágenes que nos muestran un Xanadú sin terminar y que se encuentra en ruinas o la fantasía que desprende la imagen donde se ve la mansión de Xanadú en un plano general. Puesto que la mansión era en realidad un dibujo sobre cristal, se conseguía crear una atmósfera onírica mayor.

En algunos estudios sobre el film, se han visto algunas cualidades del Romanticismo reflejadas en la mansión de Kane como la exaltación del yo individual tal y como muestra el monograma de la “K” que indica que todo lo que se encuentra a partir de la verja es únicamente propiedad de Kane, el espíritu de rebeldía al adentrarnos con la cámara en una propiedad privada, la exaltación de la imaginación representada en la mansión de Xanadú que se sitúa en lo alto de una colina, de noche y en medio de la bruma, el gusto por lo exótico y lo extravagante visto en la arquitectura ecléctica de la mansión, el zoológico o las góndolas en el lago artificial, el gusto por lo medieval presente en la arquitectura de Xanadú y por último, el gusto por las ruinas y lo inacabado mostrado en la mansión, que nunca acabó de construirse y que está prácticamente abandonada en la última etapa de la vida de Kane.⁴⁰

Tras este inicio de película, comienza un breve reportaje periodístico donde se describe la vida pública de Charles Foster Kane y todas sus posesiones, entre ellas la mansión de Xanadú y todo lo que se encuentra en ella. Un zoológico privado, piscinas, jardines exteriores e interiores, multitud de piezas de coleccionista... Todo lo que se describe coincide con la mansión de San Simeón de William Randolph Hearst que como hemos comentado al principio del análisis es en la que se inspiran en un principio Welles y sus colaboradores para construir Xanadú. En el guión de la película, se describe como una mansión ostentosa y con gran variedad de estilos como la de Hearst:

"The castle itself, an enormous pile, compounded of several genuine castle, of European origin, of varying architecture..."⁴¹

Por tanto, Xanadú debe mostrar en su grandiosidad arquitectónica y en su verticalidad emplazada sobre la cresta de una montaña el estatus social conseguido por Kane y la ambición del poder que habitan en su interior. Para ello, el departamento de arte de la RKO, se apoyaría en

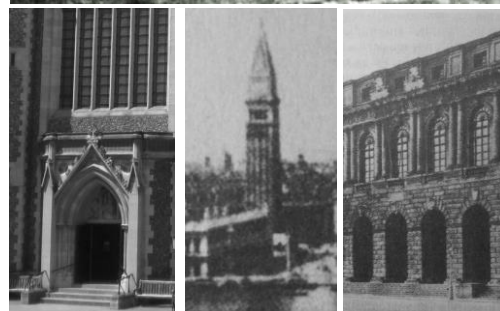
⁴⁰ AGUAYO, C. (1991). "Xanadú como símbolo material de Ciudadano Kane" en *Laboratorio de Arte*, núm 4, p. 279-290. <<http://bddoc.csic.es:8080/dealles.html?id=260508&bd=ISOCART&tabla=docu>> [Consulta: 14 de febrero de 2015].

⁴¹ VAN SIJLL J. (2005). *Cinematic Storytelling*. Michael Wiese Productions. p.61

fuentes arquitectónicas conocidas en busca de sus modelos. A la derecha de este texto podemos ver unas imágenes que muestran el *matte painting*⁴² de la mansión donde se aprecian multitud de detalles arquitectónicos inspirados en construcciones reales. Según nos cuenta Carringer, la torre más situada a la derecha nos evoca al Campanile de San Marco en Venecia, la columnata arqueada situada en la parte interior de Xanadú nos sugiere un detalle del Palacio Pitti de Florencia, la puerta arqueada de estilo gótico victoriano que vemos a la izquierda de la columnata pudo estar inspirada en la Iglesia del Sagrado Corazón en Wimbledon, también, a la izquierda del arco y a la misma altura observamos otro detalle gótico, la ventana con rosetón de una catedral, y por último comenta que existen varios elementos que parecen inspirados de un fuerte medieval, de una torre italiana, otra torre más ancha similar a la Giralda de Sevilla, y una forma de tejado que recuerda al de los castillos alemanes del siglo XIX⁴³.

Aunque Xanadú en términos visuales sea un conjunto contradictorio, no preocupó al departamento de arte, ya que el objetivo de mostrar el poder de Kane a través de la arquitectura de la mansión llevó intencionadamente a la falta de rigor o incongruencia visual que se pudiese cometer. En la película, es difícil observar con detalle todos estos componentes, debido a que los planos del exterior de Xanadú son siempre muy breves y el edificio en sí se ve siempre como un elemento alejado en la imagen. También hay que tener en cuenta que lo que nosotros vemos en pantalla, en realidad es la mansión dibujada sobre cristal que junto con la atmósfera fantástica y surrealista de la secuencia le aporta un fuerte sentido de unidad al conjunto arquitectónico, y que hace imposible distinguir en reales o ficticios la totalidad de los elementos arquitectónicos.

La posición de la mansión en lo alto de una montaña y la forma que tiene parecida a un castillo medieval, hace que relacionemos a Xanadú con construcciones reales de similares características como la fortaleza Eltz (1157), en Alemania o el castillo de Hochosterwitz (860), en Austria. No obstante, Carringer apunta que el modelo que más se parece y en el que se habría fijado el departamento de arte de la película para temas visuales es el Monte Saint-Michel en Francia dado su emplazamiento y su grandiosidad arquitectónica, así como su verticalidad y gran cantidad de espacios funcionales en su exterior⁴⁴.



[30] *Matte painting* de Xanadú.

[31-33] Arquitecturas reales como la portada de la Iglesia de Wimbledon, el campanile de Venecia o el Palacio Pitti que podrían haber inspirado algunos detalles de la mansión de Xanadú.



[34] Monte Saint-Michel en Francia.

⁴² Técnica artística muy empleada para escenarios que se basa en aplicar capas de pintura (normalmente óleo) sobre un cristal para después iluminar el resultado desde atrás. Las partes que se quieren más iluminadas se les aplican tonos más claros o menos pintura, mientras que las más oscuras se saturan de pigmento para no permitir el paso de la luz. A la hora de filmar la escena, hay que respetar la misma perspectiva de la pintura, y montar el resultado en el estudio.

⁴³ CARRINGER, R. (1987). *Cómo se hizo Ciudadano Kane*. Barcelona: Fundación Ultramar Editores. pp.122-123

⁴⁴ *Ibidem*. pp.121-122

Tras esta primera secuencia, se da paso a un reportaje periodístico con un claro guiño al poema de Samuel Taylor Coleridge:

“En Xanadú, Kublai Khan había hecho construir un palacio maravilloso”⁴⁵

Con estos versos ligeramente versionados del poeta inglés comienza un noticiario que nos describe la descomunal mansión de Kane en clave periodística. En él, Welles muestra las distintas partes del edificio con imágenes de arquitecturas reales, en la mayoría de los casos con la cámara colocada desde abajo, en contrapicado, para engrandecer y potenciar la monumentalidad de las construcciones. De este modo, se nos presentan como partes de la mansión, un fragmento de un castillo medieval, una portada de estilo plateresco, unos jardines similares a los del barroco francés o austriaco, vistas desde arriba que muestran construcciones en planta similares a los palacios del renacimiento, un exótico zoológico o algunas fachadas inspiradas en edificios barrocos hispanoamericanos, que quizá como argumenta Carmen Aguayo sean debidos a la situación geográfica de Xanadú, localizada en la costa de Florida⁴⁶. Como se ve en las imágenes de esta hoja, la variedad de construcciones y de estilos arquitectónicos que aparecen en el noticiario es abrumadora, esto lo atestigua una voz en off que acompaña al reportaje, y que vincula a Kane con los reyes del antiguo Egipto debido a la relación que existe entre la mansión de Xanadú con los monumentos fúnebres de las pirámides.

[35] Arquitecturas reales que aparecen en el noticiario de *Ciudadano Kane*. 0H 03' 10" a 0H 04' 50"



⁴⁵ Versos que aparecen en el minuto 3 de la película *Ciudadano Kane* y que están inspirados en el poema de Samuel Taylor Coleridge

⁴⁶ AGUAYO, C. (1991). “Xanadú como símbolo material de Ciudadano Kane” en *Laboratorio de Arte*, núm 4, p. 279-290. <<http://bddoc.csic.es:8080/de-talles.html?id=260508&bd=ISOCART&tabla=docu>> [Consulta: 14 de febrero de 2015].

Gracias a este reportaje hemos conocido el aspecto que tiene el castillo durante el día, en contraste con la nocturna secuencia inicial. No obstante, es fácil percatarse que las imágenes del noticiario no se corresponden de ninguna manera con las del inicio de la película, donde veíamos un solitario castillo en lo alto de una colina sin ninguna construcción a su alrededor. Todo esto tiene varias explicaciones, la primera y más importante es que el noticiario tiene el objetivo de engrandecer la figura de Kane, por ello cuanto más variedad de edificios y elementos arquitectónicos veamos en pantalla más nos asombrará el poder y la riqueza de este personaje, la exageración de estas imágenes causará la admiración del público hacia Kane, aunque en el camino se caiga en repetidas incongruencias visuales. La otra explicación se podría deducir del escaso presupuesto para la película, Welles se las ingenió para reducir costes y uno de ellos podría ser en este fragmento del film, ya que le saldría más rentable utilizar imágenes de edificios reales que tener que construir decorados o maquetas para unas tomas que aparecen sólo unos segundos.

Con todo esto, nos encontramos con un inicio de película en el que Orson Welles ha sido capaz de relatarnos notablemente la fachada del protagonista, es decir, la vida pública de Kane, a través de los exteriores de la mansión de Xanadú que aparecen en la primera secuencia y en el reportaje periodístico. Y, por otra parte, deja también informado al espectador de la relación entre el protagonista y William Randolph Hearst.

Interior de Xanadú

Después de este inicio tan revelador donde hemos conocido la imagen pública del poderoso empresario, estamos en disposición de adentrarnos en su interior. Para ello, comienza la investigación sobre la vida privada de Kane a través de las entrevistas a los personajes que le acompañaron en vida. En ellas, aparecerá el interior de Xanadú, debido a que la mansión refleja perfectamente la excéntrica personalidad de su propietario. Es como otro personaje entrevistado que nos habla a través de sus espacios y su arquitectura del interior de Kane.

Los espacios interiores de la mansión que podremos visitar los espectadores son el gran salón, donde el matrimonio pasa la mayoría del tiempo, la habitación privada de Susan Alexander y los espacios de transición que esencialmente son largos corredores.

Antes de comenzar a analizar estos diferentes espacios, vamos a explicar brevemente los trabajos artísticos preliminares que fueron necesarios para la construcción de los espacios escenográficos de *Ciudadano Kane*. Una vez se tuvo el guión, Welles se reunía con Perry Ferguson⁴⁷, el

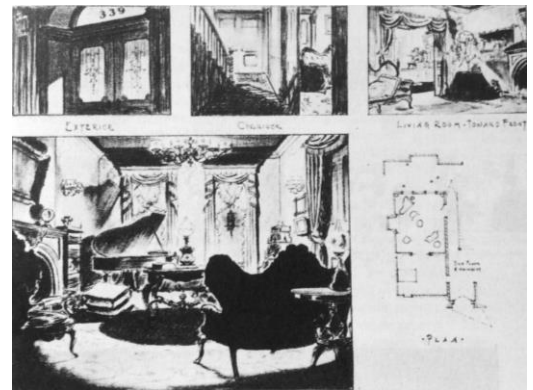
⁴⁷ Director artístico de cine estadounidense (1901-1963), que a sus 41 años y tras trabajar en muchas otras películas le llega este duro desafío, suplido gracias a su gran capacidad para comunicarse, su temperamento tranquilo y la rapidez con la que hacía su trabajo.



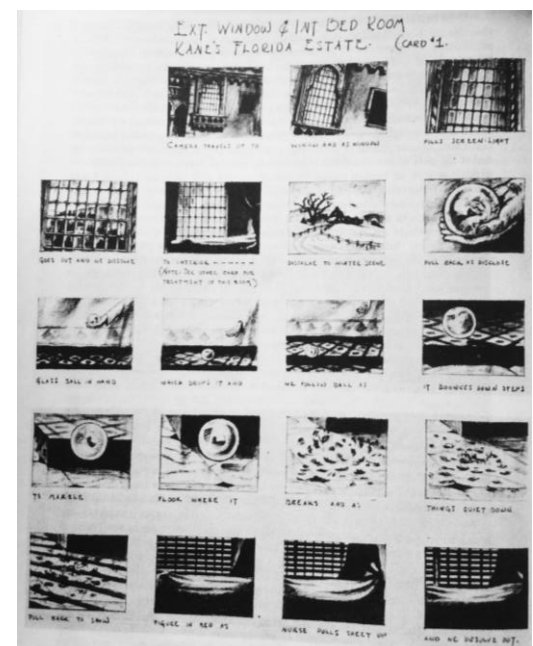
[36] Welles y Perry Ferguson comentando un boceto de la película *Ciudadano Kane*.

director artístico de la película⁴⁸, para discutir detenidamente cada una de las escenas. Este se encargaba de tomar notas que serían la base de las instrucciones dadas a los bocetistas. En ocasiones, añadía pequeños dibujos a sus anotaciones para aportar más información como la situación del atrezzo, pero en ningún caso se ocupaba del tratamiento visual, eso era labor del equipo del departamento de arte. Él sólo se encargaba de mostrarle los bocetos preliminares a Welles y de dar las órdenes claras a los ilustradores hasta que se consiguiera el decorado adecuado. Durante este fase, hubo dos momentos decisivos: el problema presupuestario de la película, que acarrió un gran desafío al departamento artístico para la realización de los decorados y la incorporación del director de fotografía Gregg Toland, que añadió a las escenas un especial estilo visual que afectaría irremediabilmente a los decorados. El trío formado por Welles, Ferguson y Toland fue el centro creativo de la producción. Todas las mañanas estudiaban la manera de abordar las secuencias que aparecían en el guión y trataban cuestiones como el aspecto de los decorados, la colocación del mobiliario y atrezzo o el movimiento de los personajes y la cámara.⁴⁹

Los primeros trabajos del departamento de arte consistían en realizar dibujos en planta donde se veía la superficie necesaria del decorado a partir del encuadre de la cámara sugerido por Ferguson. Posteriormente el bocetista preparaba un *storyboard*⁵⁰ a partir de la lectura del guión, de las instrucciones del director artístico y de algunos ejemplos ya existentes. Mientras otros compañeros probaban otras alternativas posibles, como la situación de la cámara o variaciones en los elementos decorativos. Ferguson se los mostraba a Welles, que decidía el mejor boceto y señalaba que partes decorativas o arquitectónicas tenían que ser desarrolladas más en detalle. Una vez aprobado el boceto definitivo, se fabricaban pequeñas maquetas del decorado que ayudaban a Welles y Toland para ver qué aspecto podrían tener una vez grabados a escala normal y si debían hacer algún cambio en la posición de las cámaras o de los objetos. Aclaradas y resueltas todas las dudas, Ferguson daba luz verde a realizar los bocetos de trabajo definitivos, que tendrían un tamaño mayor (75x100cm) y estarían más elaborados y detallados. Estos se fotocopiaban y se enviaban a los diferentes departamentos de construcción, que se encargaban de construir los decorados desnudos. Posteriormente se realizaban otros trabajos complementarios como pintar o empapelar, y por último, el equipo encargado de decorar y añadir el atrezzo aplicaba los últimos retoques y dejaba todo listo y preparado para que pudiese comenzar el rodaje.⁵¹ Todo este trabajo



[37] Boceto del apartamento de Susan Alexander.



[38] Storyboard del comienzo de la película de Ciudadano Kane.

⁴⁸ En los títulos de crédito también aparece el nombre de Van Nest Polglase como director artístico, pero este sólo se ocupaba de administrar y gestionar el departamento de arte.

⁴⁹ CARRINGER, R. (1987). *Cómo se hizo Ciudadano Kane*. Barcelona: Fundación Ultramar Editores. pp.59-63

⁵⁰ Conjunto de dibujos que se realizan previamente a la realización de una película y que sirve para visualizar la historia a través de la ilustración de los encuadres necesarios.

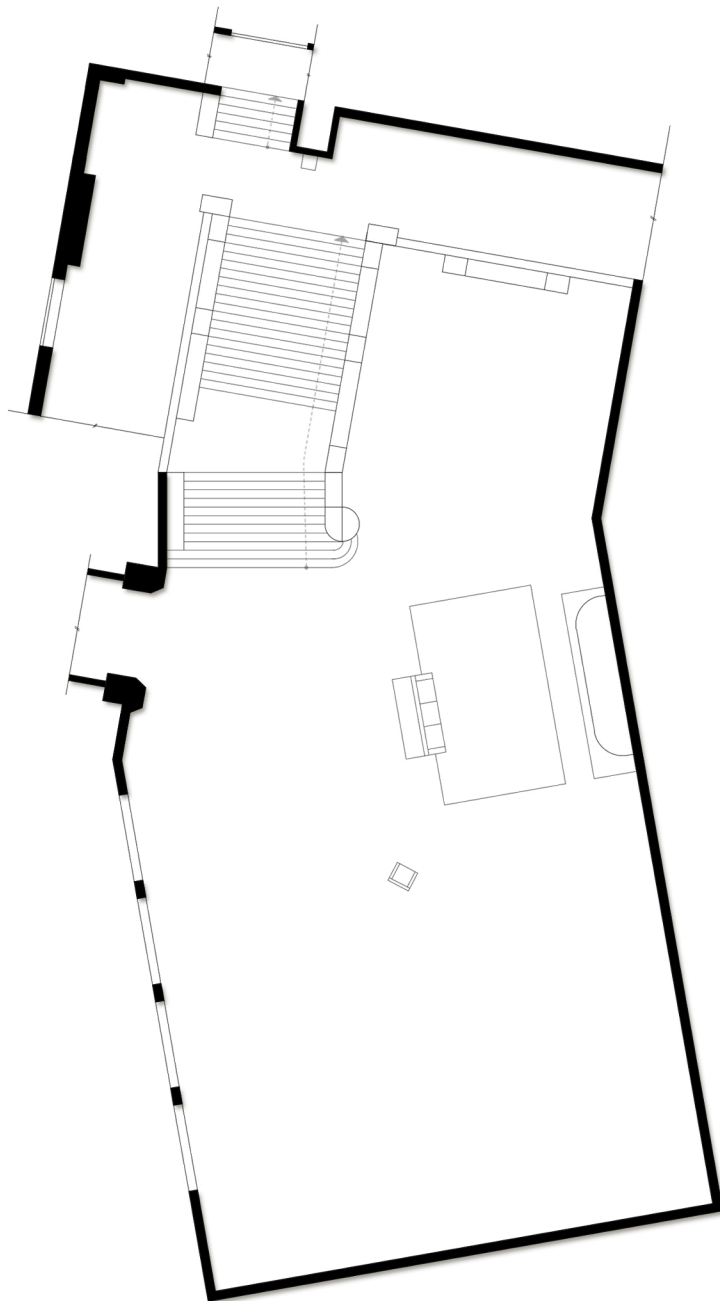
⁵¹ CARRINGER, R. (1987). *Cómo se hizo Ciudadano Kane*. Barcelona: Fundación Ultramar Editores. pp.63-65

muestra el complejo proceso que llevaron a cabo Orson Welles y su equipo técnico y artístico para desarrollar los decorados de la película. Además, la falta de presupuesto dificultó aún más los trabajos, solventados finalmente con ideas innovadoras e ingeniosas.

El Gran Salón

[39]

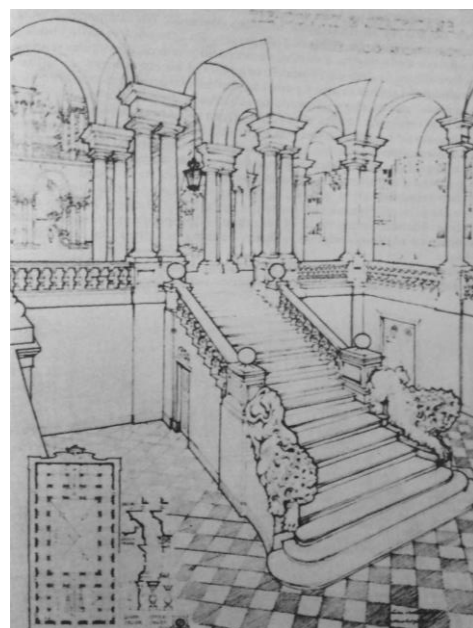
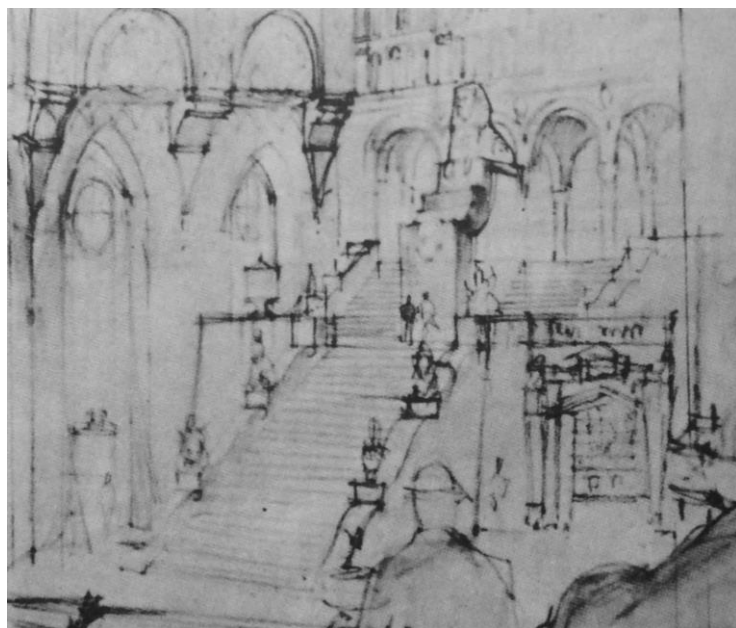
Representación gráfica en planta del gran salón de Xanadú realizado por el autor del TFG



Uno de los espacios más destacados de la película es sin duda el gran salón de Xanadú, donde tienen lugar dos escenas muy reveladoras de la vida del matrimonio de Kane y Susan Alexander. Para llegar a la solución que acabamos de ver en la representación gráfica, los bocetistas partieron de las fotografías y la documentación disponible de la Mansión de San Simeón. Observando la imagen de la derecha vemos muchas similitudes entre ambas, como la gran mesa de roble situada al fondo, el sofá tapizado de respaldo o la chimenea de enormes dimensiones. Sin embargo, es evidente que la sensación general de apiñamiento que se aprecia en la imagen no se corresponde con lo visto en el gran salón. Esto se debe principalmente por dos razones: necesidades impuestas por el guión y requerimientos en el desarrollo de la producción. En los primeros bocetos ya se aprecia las diferencias con el salón de Hearst, pues observamos un espacio mucho más amplio e imponente. El departamento de arte se encargó de buscar modelos visuales de diferentes estilos arquitectónicos en los archivos del estudio para tomarlos como punto de partida en sus primeros bocetos y que hicieran contraste con el exterior ecléctico de la mansión. Por ejemplo, un dibujo del libro *La arquitectura del Renacimiento en Italia*, de William J. Anderson pudo haber inspirado al boceto de abajo, pues la distribución del espacio es muy similar. Las dos tienen una escalera con esculturas decorando sus barandillas, una galería abovedada en el piso de arriba y un considerable patio. No obstante, el ilustrador se encargó de añadirle algunos elementos que lo vincularan con Hearst como la mezcla de estilos arquitectónicos: gótico en la pared de la izquierda, barroco veneciano en la galería, o incluso egipcio en el rellano de la escalera con la monumental esfinge situada en el centro.⁵²



[40] Fotografía del interior de la mansión de San Simeón.



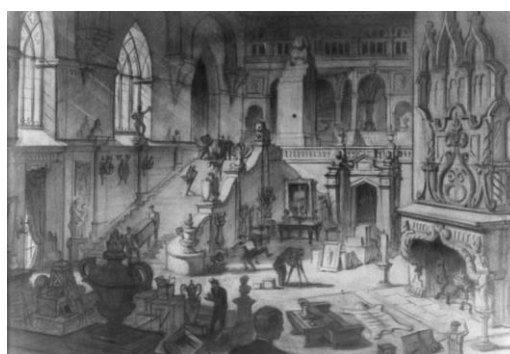
↑[41] Dibujo del libro *La arquitectura del Renacimiento en Italia*.

←[42] Uno de los primeros bocetos de la película de *Ciudadano Kane*.

⁵² CARRINGER, R. (1987). *Cómo se hizo Ciudadano Kane*. Barcelona: Fundación Ultramar Editores. p.73-76

El boceto anterior con la suma de estas partes es capaz de resumir visualmente el guión de la película: la gran variedad de objetos que podemos encontrar subiendo las escaleras simbolizan la vida de Kane y su afán de poseer o la esfinge del rellano que representa el misterio y el enigma que envuelve al protagonista. Aunque esto provoque incongruencias visuales e imposibles combinaciones arquitectónicas no importa, ya que lo que interesa es utilizarlos en función de lo que exija el guión.⁵³

Cuando vemos el resultado final del gran salón, percibimos que algunos elementos del boceto han cambiado de posición o directamente se han eliminado, la explicación puede ser por motivos de presupuesto. La limitación económica obligó a Welles y Ferguson a ingeniárselas para buscar las soluciones adecuadas. Por una parte, se reelaboraron partes del guión en el que aparecían nuevos escenarios. De este modo, aunque el gran salón estuviera pensado como su fuente original, que sólo se utilizaba para los actos sociales o ceremonias, cambió de uso y algunas escenas de la película que se iban a rodar en la sala de estar de Xanadú se trasladaron a este⁵⁴. Solución que como veremos más adelante no pudo tener mejor resultado. La otra solución fue reutilizar partes del decorado de otras películas que se encontraban almacenadas en los estudios de la productora. Si nos percatamos en el boceto de la derecha vemos una clara evolución del decorado del gran salón. El cambio que más se aprecia es la escalera que ya no tiene un papel tan protagonista al situarse pegada a la pared. El resultado de esta decisión vino del reaprovechamiento de una escalera construida para otro film que les propició un importante ahorro. Otras partes del decorado como la gran esfinge de la escalera no tuvieron la misma suerte y tuvieron que ser eliminadas por sus elevados costes. Volviendo a observar el último boceto, vemos que entra en escena un nuevo elemento del decorado, la chimenea, que adquiere un gran protagonismo en el salón. Su fuente inspiradora la podemos encontrar en la chimenea de la mansión de San Simeón que tenía unas características muy distinguidas. Labrada en piedra y con tres metros y medio de altura, era de estilo gótico francés y en la parte superior de la repisa aparecían esculpidos reyes visigodos⁵⁵. Si las comparamos detenidamente, vemos que el parecido es indudable, sólo varía en ciertos detalles para protegerse legalmente el bocetista de la fuente de inspiración. Aunque de todas formas, durante el proceso de construcción evolucionó al igual que el gran salón para abaratar coste, alejándose de este modo de la copia original.⁵⁶



[43] Boceto original de Ciudadano Kane

[44] Chimenea de la mansión de San Simeón

⁵³ CARRINGER, R. (1987). *Cómo se hizo Ciudadano Kane*. Barcelona: Fundación Ultramar Editores. p.77

⁵⁴ Aparte de la sala de estar, también se eliminaron otros espacios de la mansión de Xanadú como una capilla, donde se iban a rodar escenas de la película.

⁵⁵ La parte labrada en piedra de la chimenea de los Hearst se cree que podría estar inspirada en un original que formaba parte de la colección del arquitecto Stanford White.

⁵⁶ CARRINGER, R. (1987). *Cómo se hizo Ciudadano Kane*. Barcelona: Fundación Ultramar Editores. pp.78-81

Por otra parte, los decoradores y atrezzistas se encargaron de llenar los grandes vacíos del salón con esculturas y objetos de decoración, probablemente de copias de originales bastante conocidos. Cerca de la chimenea, a ambos lados, vemos dos esculturas de corte clásico, una figura femenina y otra que recuerda al Hércules de Farnese, encima de la chimenea encontramos una escultura ecuestre de claro estilo gótico y a su izquierda un motivo náutico que quizás haga referencia al emplazamiento de la mansión en la costa de Florida. A pesar de todos estos objetos, seguimos viendo el gran salón muy vacío. Para camuflar ese defecto y que diera la sensación de monumentalidad sin que ello supusiera un gran coste, Ferguson ideó dos ingeniosas soluciones. La primera fue construir sólo los elementos más destacados del decorado, como la chimenea y la puerta a su izquierda y el resto fue reutilizado de otras películas, como la escalera que ya hemos comentado o la puerta gótica a la izquierda de esta. La otra solución fue usar la iluminación y la colocación estratégica de las estatuas y demás elementos del atrezzo para ayudar a camuflar las enormes paredes desnudas y la utilización de rollos de terciopelo negro en los espacios vacíos para que diera el efecto de extrema profundidad.⁵⁷

El resultado final visto en la película, se puede resumir en un enorme espacio vacío en el que casi no hay mobiliario ni objetos decorativos, lo que resulta paradójico si tenemos en cuenta la riqueza de Kane y la enorme extensión de la mansión. Sin embargo, esto potencia aún más la espacialidad del salón, consiguiendo crear un espacio frío y poco acogedor que refleja el distanciamiento de Kane con Susan y con el mundo.

En cuanto a los detalles arquitectónicos que aparecen finalmente en el gran salón, vemos que hay una gran variedad de estilos al igual que ocurría con el exterior de la mansión. Una chimenea que recuerda a la de los palacios manieristas franceses, una escalera de dos tramos que podría tener su inspiración en los modelos de escalas barrocas del arquitecto italiano Filippo Juvara, una portada gótica u otra con forma trapezoidal y con estípites que es imposible clasificarla en un estilo concreto, son algunas muestras del eclecticismo que impera en el gran salón de Xanadú.⁵⁸

En algunos estudios sobre la película, se han visto algunas cualidades del Barroco reflejadas en el gran salón de Xanadú como la monumentalidad, la espacialidad y el gusto por lo grandioso visto en el propio salón, el gusto por lo caprichoso, lo extravagante y lo extraño en la variada colección de objetos que decoran el salón, el gusto por la



[45] Plano de *Ciudadano Kane*.

01H 37' 17"

⁵⁷ CARRINGER, R. (1987). *Cómo se hizo Ciudadano Kane*. Barcelona: Fundación Ultramar Editores. pp.82-84



⁵⁸ AGUAYO, C. (1991). "Xanadú como símbolo material de Ciudadano Kane" en *Laboratorio de Arte*, núm 4, p. 279-290. <<http://bddoc.csic.es:8080/talles.html?id=260508&bd=ISOCART&tabla=docu>> [Consulta: 14 de febrero de 2015].

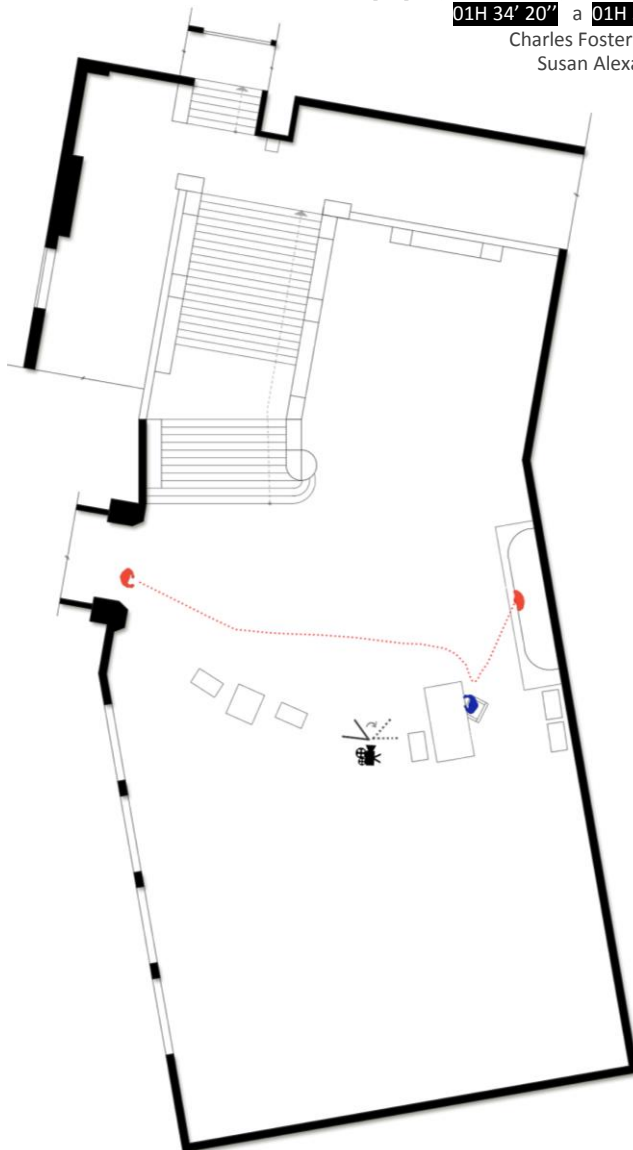
exageración representado en la chimenea y la búsqueda de la perspectiva, que aquí se obtiene mediante la profundidad de campo, la iluminación y rollos de terciopelo negro colocados en el fondo, consiguiendo engañar a la vista del espectador.⁵⁹

En este espacio escenográfico se van a desarrollar dos escenas que nos describirán la monótona y aburrida vida que lleva la pareja en la mansión, además de observar el distanciamiento del matrimonio.

Escena I

[46] Representación gráfica Escena 1
01H 34' 20" a 01H 36' 05"

Charles Foster Kane 
Susan Alexander 



⁵⁹ AGUAYO, C. (1991). "Xanadú como símbolo material de Ciudadano Kane" en *Laboratorio de Arte*, núm 4, p. 279-290. <<http://bddoc.csic.es:8080/dealles.html?id=260508&bd=ISOCART&tabla=docu>> [Consulta: 14 de febrero de 2015].

Esta escena, que viene precedida del fracaso de Susan como cantante de ópera y su posterior intento de suicidio, es la primera vez que vemos aparecer en la película el interior de Xanadú. Suponemos que la mansión fue un obsequio de Kane hacia Susan para que esta recuperará el autoestima y las ganas de vivir, sin embargo, como veremos en esta escena y la siguiente, el protagonista no consigue su objetivo, ya que ella no quería lujosos regalos, sólo deseaba el amor y la atención de Kane que nunca llegó a obtener.

Tras un fundido a negro, una vista general de la mansión por la noche, seguido de otra más cercana donde se aprecia que Xanadú está aún en construcción, nos llevan al interior del gran salón donde vemos en primer plano a una aburrída Susan haciendo un puzle detrás de una mesa situada muy cerca de la enorme chimenea. Posteriormente un travelling lateral que va siguiendo a Kane, nos muestra su entrada al salón a través de la puerta gótica y el recorrido que hace hasta situarse cerca de Susan y la chimenea. Durante este trayecto, la esposa le comenta que quiere salir y disfrutar, cansada ya de estar encerrada en el mismo sitio:

*“En este agujero puede una volverse loca, sin nadie con quien hablar, sin nadie con quien divertirse. Veinte mil hectáreas donde no hay más que paisaje y estatuas. Me siento muy sola.”*⁶⁰

Kane, no hace caso a sus peticiones y mientras se coloca en el interior de la chimenea, justo en su eje de simetría, le sentencia que la mansión es el lugar donde deben estar, ya que para él se ha convertido en el único refugio para evadirse del resto del mundo. La posición de Kane dentro de la chimenea, nos da la sensación que este ha empequeñecido, que ha perdido todo su poder debido a las descomunales dimensiones de la chimenea. Otros elementos como las estatuas o el puzle que está montando Susan también aportan más matices y simbolismos a la película; la gárgola medieval en primer plano da la sensación de amenazar a la escultura femenina del fondo. Lo que podría ser una simple colocación de estatuas se convierte en una metáfora de la forma intimidadora que tiene Kane de tratar a Susan⁶¹. En relación con el puzle, su presencia no es la del simple juego solitario de una mujer abandonada, al igual que con la arquitectura de Xanadú que es un rompecabezas de diferentes estilos, nos evoca al complejo enigma que envuelve a la personalidad de Kane.

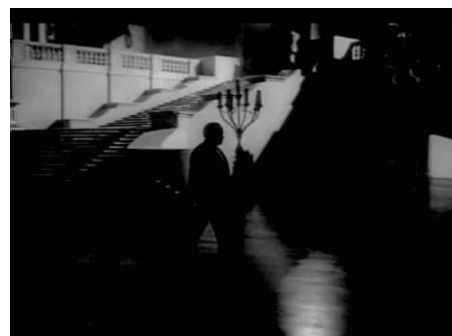
En cuanto al espacio escenográfico en general, es definido gracias al correcto uso de la luz que va iluminando los elementos que interesan como la puerta gótica, la escalera, la chimenea o las estatuas estratégicamente colocadas, que cambian de posición en las dos escenas dependiendo del encuadre, dejando el resto de la escena bajo una profunda sombra. Otro factor importante dentro de la película para



[47] Plano de *Ciudadano Kane*. 01H 34' 21"



[48] Plano de *Ciudadano Kane*. 01H 34' 24"



[49] Plano de *Ciudadano Kane*. 01H 34' 49"



[50] Plano de *Ciudadano Kane*. 01H 35' 50"

⁶⁰ Palabras del personaje de Susan Alexander en la película.

⁶¹ CARRINGER, R. (1987). *Cómo se hizo Ciudadano Kane*. Barcelona: Fundación Ultramar Editores. pp.82-84

averiguar las dimensiones reales del espacio es el tratamiento del sonido⁶², ya que se escucha una gran reverberación, que aunque no llega al eco, nos da pistas de que estamos ante un espacio de considerables dimensiones.⁶³

Para enlazar una escena con otra, Welles emplea varios planos fundidos de Susan reconstruyendo distintos puzles de innumerables piezas, que nos informan por un lado el paso del tiempo entre ambas escenas (podrían ser semanas o incluso meses) y la vida monótona y sin emoción que se vive en Xanadú.

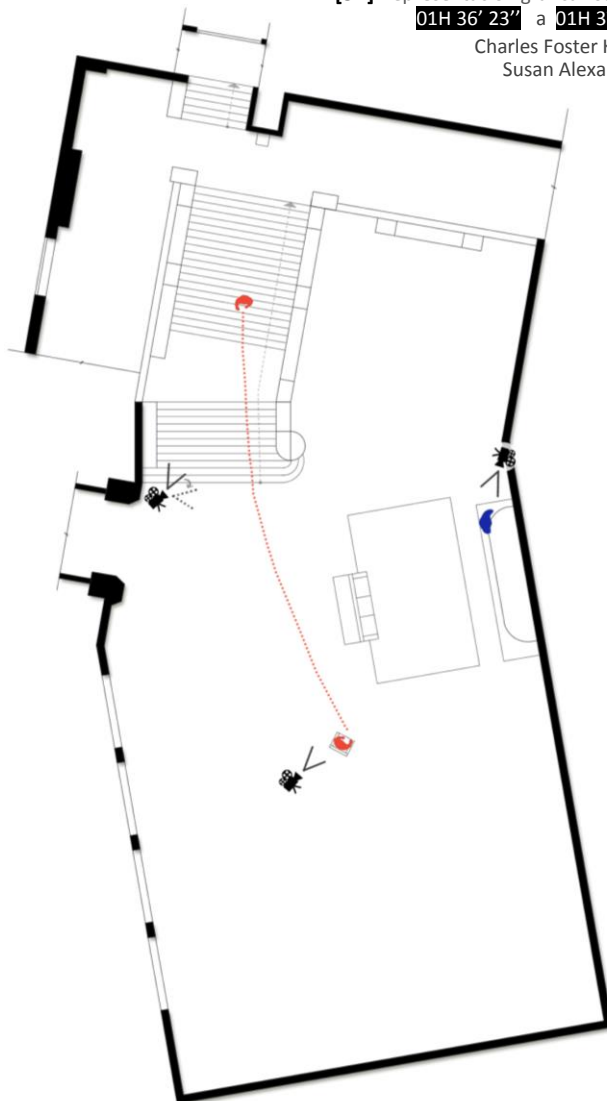
Escena 2

[51] Representación gráfica Escena 1

01H 36' 23" a 01H 37' 20"

Charles Foster Kane

Susan Alexander



⁶² Otros directores posteriores, como Jacques Tati, utilizaran brillantemente este recurso en sus películas.

⁶³ MARZAL, J. (2004). *Guía para ver y analizar cine: Ciudadano Kane*. Valencia: Nau Llibres. p.58

La escena comienza con un contrapicado que nos muestra a Kane bajando los interminables escalones y donde vemos una iluminación que produce sombras a Kane y a todo cuanto le rodea. Cuando llega a la cota del salón se detiene y la cámara que lo acompañaba enfoca a Susan al fondo, que se encuentra tumbada en el suelo junto a la chimenea haciendo un puzle. Kane le critica su hobby y continúa su largo camino hasta que llega al sillón. Durante esos momentos, la cámara capta un primer plano de la mujer que cada vez tiene el ánimo más alterado, agotada ya de vivir aislada en la mansión. A continuación se utiliza la técnica plano-contraplano⁶⁴ para seguir la conversación de la pareja, aunque aquí se hace de una manera peculiar, ya que la distancia entre ambos es muy grande. Tras un breve diálogo, en el que Susan llega a pedirle que repita una frase debido a la fuerte reverberación que hay en el salón, deciden finalmente salir de excursión al día siguiente.

Esta vez, llegamos a ver todo el espacio que ocupa el salón principal de Xanadú y algunos detalles que antes no podíamos apreciar como la altura de la sala, de enormes dimensiones cuyos techos no somos capaces de ver y unos grandes ventanales góticos situados en el muro lateral de piedra. Respecto al mobiliario, algunas piezas han cambiado de lugar y otras aparecen por primera vez. Ahora sólo vemos un sillón, un sofá con una mesa de madera pegada a su respaldo y las estatuas que rodean la chimenea. Por otra parte, la iluminación al igual que en la anterior escena se encarga de definir el salón, resaltando las áreas que están detalladas y ocultando en sombras los espacios vacíos.

Esta escena nos termina por confirmar que la pareja hace su vida cotidiana en un espacio que fue concebido inicialmente para celebrar grandes actos. Para ellos, el área de la chimenea cumple la función de sala de estar. Es más, se podría decir que Susan toma los ocho metros de longitud de la chimenea como su refugio, su hogar. Un espacio más agradable y acogedor, dentro de otro gigantesco, frío y sin vida. Por eso, frases como la que dice Kane en la primera escena desentonan o se hacen incomprensibles:

*“Nuestro hogar es éste, Susan”*⁶⁵

Si realizamos un análisis rápido del salón vemos que Kane tiene que caminar más de veinte metros para sentarse en su sillón preferido o que no somos capaces de encontrar ningún objeto de carácter personal o íntimo a excepción de los rompecabezas de Susan, lo que nos lleva a pensar que vivir en Xanadú resulta poco acogedor y habitable. Como ya hemos visto anteriormente las circunstancias que provocaron esto fueron fruto de las necesidades de la producción, aunque sin duda este

⁶⁴ Un plano-contraplano es una técnica cinematográfica que consiste en filmar en dos planos opuestos en los cuales se narra una acción, siendo muy habitual emplearlo en conversaciones, ya que posibilita ver los rostros completos de los personajes según van hablando.

⁶⁵ Frase que dice Charles Foster Kane situado justo debajo de la chimenea del gran salón de Xanadú



[52] Plano de *Ciudadano Kane*. 01H 36' 24"



[53] Plano de *Ciudadano Kane*. 01H 36' 37"



[54] Plano de *Ciudadano Kane*. 01H 36' 50"



[55] Plano de *Ciudadano Kane*. 01H 37' 17"

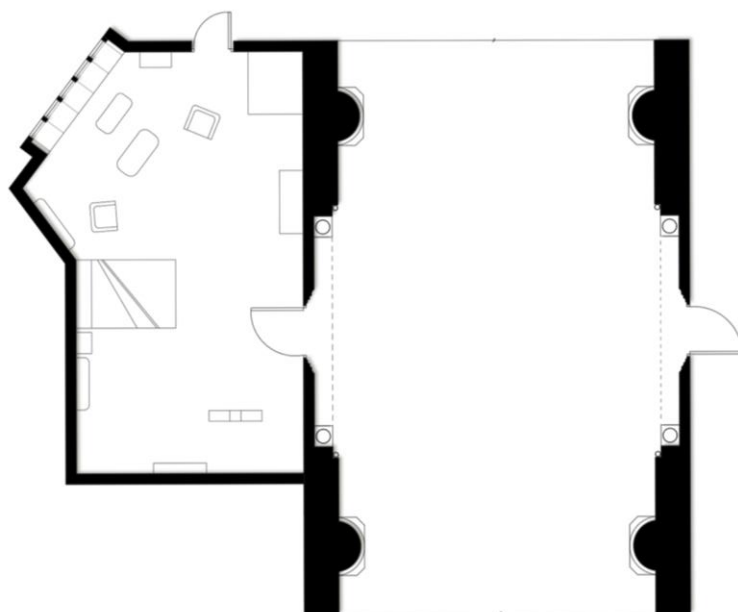
nuevo aspecto le otorgó al film uno de los efectos más espectaculares y misteriosos.⁶⁶ Welles y sus colaboradores supieron sacar del defecto una virtud. La falta de presupuesto jugó en beneficio de la expresividad.

La parte del relato de Susan representada en estas dos escenas anteriores nos da información suficiente para hacernos una idea de cómo era su día a día en la mansión de Xanadú. La puesta en escena con el empleo de la profundidad de campo, ya sea mediante el tratamiento visual o de sonido, nos han descrito un espacio fastuoso e inhóspito que nos refleja el estado del alma interior del protagonista, cada vez más retirado del mundo exterior y de su esposa. Kane se ha construido una burbuja inhabitable, en la que Susan se ha visto atrapada, siendo un objeto más en su inagotable colección.⁶⁷

Totalmente diferente a cualquier otro rincón que hayamos observado de la mansión de Xanadú, es la habitación privada de la mujer de Charles Foster Kane, donde presenciamos el abandono de esta. Curiosamente, tiene más presencia este espacio dentro de la película que el dormitorio privado del protagonista, que sólo lo vemos aparecer al inicio del film con la muerte de Kane. Aunque en esa breve escena es imposible definir el espacio de la habitación, es suficiente para apreciar que va en consonancia con el ambiente frío y la mezcla de estilos arquitectónicos del resto de la mansión.

Dormitorio privado de Susan Alexander

Representación gráfica en planta [57]
del dormitorio de Susan.



[56] Plano de *Ciudadano Kane*.

00H 02' 32"

⁶⁶ CARRINGER, R. (1987). *Cómo se hizo Ciudadano Kane*. Barcelona: Fundación Ultramar Editores. p.85

⁶⁷ MARZAL, J. (2004). *Guía para ver y analizar cine: Ciudadano Kane*. Valencia: Nau Llibres. p.66

Este espacio escenográfico está totalmente repleto de variados objetos y piezas de mobiliario y en sus claras paredes aparecen muchos animales pintados. Además, la habitación incorpora un techo que es uno de los elementos más importantes y característicos de esta, ya que de él cuelgan unas vigas de madera con motivos de animales, que simulan una reinvención de los techos medievales. Todo lo que vemos se contrapone a lo visto en el gran salón: oscuridad frente a claridad, vacío contra lleno, inhóspito en vez de acogedor...

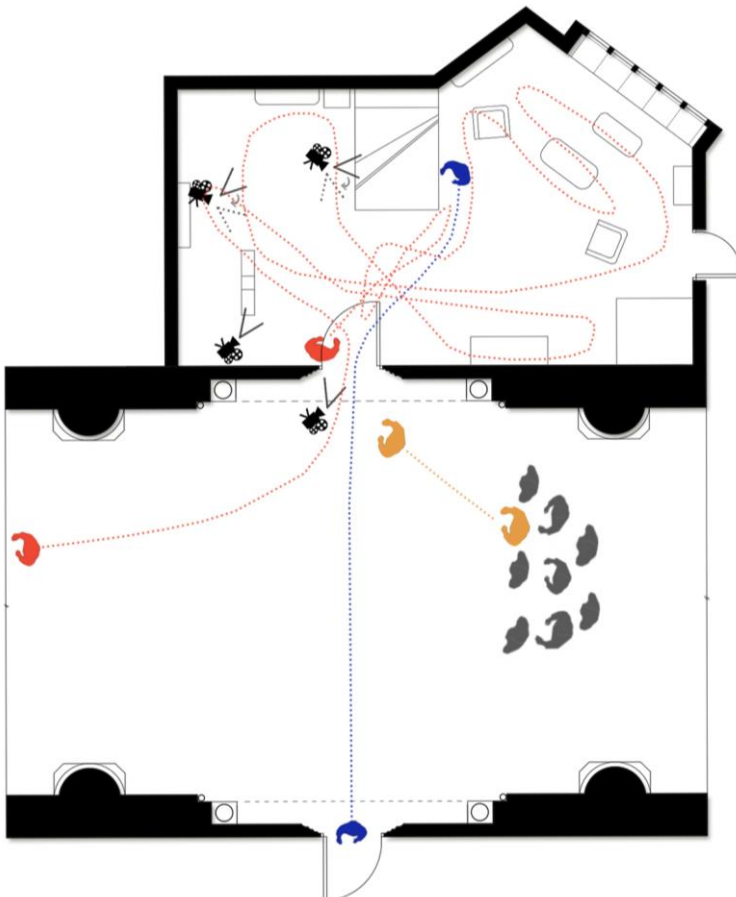
La habitación de Susan aparece dos veces en la película: una primera narrada desde el punto de vista de Susan que cuenta la marcha de esta de la mansión y otra desde la mirada subjetiva del mayordomo que narra los hechos justamente posteriores al abandono de Susan. En este análisis lo trataremos como si de una sólo escena se tratara. Por ello, en la representación gráfica se ve el movimiento de Kane sin cortes.

Escena

[58] Representación gráfica Escena

01H 39' 47" a 01H 41' 45"
01H 43' 45" a 01H 46' 00"

- Charles Foster Kane ●
- Susan Alexander ●
- Ravmond ●



La primera parte, contada por Susan, comienza con Raymond, el mayordomo, avisando a Kane que su mujer está haciendo las maletas. Kane que se encontraba en el corredor superior del gran salón se dirige a al dormitorio de Susan y, después de entrar se cierra la puerta. En el interior, Kane intenta por todos los medios que Susan no se marche. A pesar de su acto de contricción, unas palabras que pronuncia terminan por convencer a ella:

*“No puedes hacerme esto”*⁶⁸

Harta por la actitud que ha mantenido Kane hacia ella, observa una vez más en sus palabras que a este lo que le preocupa más es su imagen pública, mostrándose ofendido por su marcha. Tras esto, Susan abandona la habitación y recorre un largo pasillo hasta llegar a la salida, mientras Kane observa hierático desde el umbral de la puerta.

El siguiente fragmento de la película en el que está presente la habitación está narrado por Raymond, y cuenta los hechos inmediatamente posteriores a la marcha de Susan, cuando Kane empieza a destrozar los muebles de la habitación y a tirar todos los objetos que están sobre los estantes con una interpretación muy notable de Welles, que imita a la perfección los movimientos tambaleantes de Kane, comunes de una persona corpulenta avanzada en años. El ataque de frustración y de violencia descontrolada hacia los objetos del dormitorio termina cuando encuentra de forma casual una bola de nieve que aparece en la primera secuencia de la película y que apacigua sus ánimos destructivos. En este instante, Kane pronuncia en voz baja “Rosebud”, con el rostro casi cubierto por las sombras y sale de la habitación, mientras Raymond y el personal de servicio lo observan expectantes.

La puesta en escena del dormitorio de Susan resulta muy convincente y expresiva. El decorado de la estancia es totalmente opuesto a la sobriedad del resto del palacio, y es capaz de describir el contraste de personalidades que existe en la pareja protagonista. La habitación está masificada de variados objetos, esto no debe parecer extraño, ya que la propia mujer era otro de los objetos que Kane acumulaba. Esta sensación la acentúa Welles con la muñeca que coloca en primer plano y en la misma posición que Susan, y que simboliza a la protagonista como objeto de posesión de Kane. También, en las paredes y en las vigas de cuelgue de los techos aparecen multitud de pinturas de animales, sugiriendo que Susan se encuentra prisionera en la mansión como lo estarían los animales enjaulados u otro significado que se podría dar sería la actitud de fiera encerrada que tiene el magnate cuando destroza la habitación⁶⁹.

⁶⁸ Frase de Charles Foster Kane pronunciada en el dormitorio de Susan ante su inminente abandono.

⁶⁹ GOROSTIZA LÓPEZ, J. (2002). *Cine y arquitectura*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. < <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/cine-y-arquitectura-0/html/>> [Consulta: 12 de febrero de 2015].



[59] Plano de *Ciudadano Kane*. 01H 39' 48"



[60] Plano de *Ciudadano Kane*. 01H 40' 04"



[61] Plano de *Ciudadano Kane*. 01H 40' 31"



[62] Fotograma de *Ciudadano Kane*. 01H 44' 13"

Por otra parte, la cámara que se va situando en varios puntos estratégicos del lado izquierdo del dormitorio, nos muestra el espacio con una composición con profundidad de campo, y en contrapicado, lo que nos permite ver los techos de la estancia que tienen un gran valor dramático en la escena, ejerciendo una fuerte opresión sobre el protagonista. Incluso, podríamos decir que los objetos de la estancia también proyectan sobre Kane algún tipo de presión, de agobio, que sumado a las malas noticias de la marcha de su mujer terminan por provocar su violento ataque físico al interior del dormitorio.⁷⁰

Lo que queda claro al ver las imágenes es que estamos ante un espacio mucho más acogedor, más habitable y con unas dimensiones más confortables. Respecto a la decoración tan peculiar y personal de la habitación, vamos a citar un fragmento escrito por la pareja de arquitectos inglesa, Alison y Peter Smithson que viene al caso:

“la casa ideal es la que uno puede hacerla suya sin alterar nada. Hacerla suya de manera habitual, es decir, dentro de los límites de la moda del momento y sin sentir presión alguna por comunicar la trivial singularidad de cada uno o por acomodarse de manera absurda.”⁷¹

Al contrario que en el gran salón, donde no vemos nada personal o de carácter íntimo, aquí encontramos infinidad de objetos que identifican a Susan con ese lugar como las fotografías en la pared, sus libros preferidos en la estantería o pequeñas piezas de colección por toda la habitación. Ha sido capaz de acomodarse y de hacer el dormitorio suyo, independientemente de que nos gusta más o menos su cargante decoración llena de variados objetos y mobiliario.

Espacios de transición

Para completar nuestro análisis, estudiaremos los espacios de transición de la mansión de Xanadú que vemos a lo largo de la película. Aunque a priori pensemos que no valga la pena analizar unos simples corredores, caeríamos en el engaño de creer que no tienen interés, pues los dos enormes pasillos que vemos del palacio tienen detalles muy interesantes, además de que sirven también de recurso metafórico dentro del lenguaje cinematográfico para expresar la actitud del protagonista de la película.

En ellos, seguiremos percibiendo el eclecticismo dominante que envuelve toda la mansión. Una vez más los estilos arquitectónicos se pondrán al servicio de la narración cinematográfica, aunque vuelvan a caer en incongruencias visuales. De esta manera nos terminará de reforzar la idea de lo extravagante y enigmática que es la personalidad de Charles Foster Kane.



[63] Fotograma de *Ciudadano Kane*. 01H 44' 56"

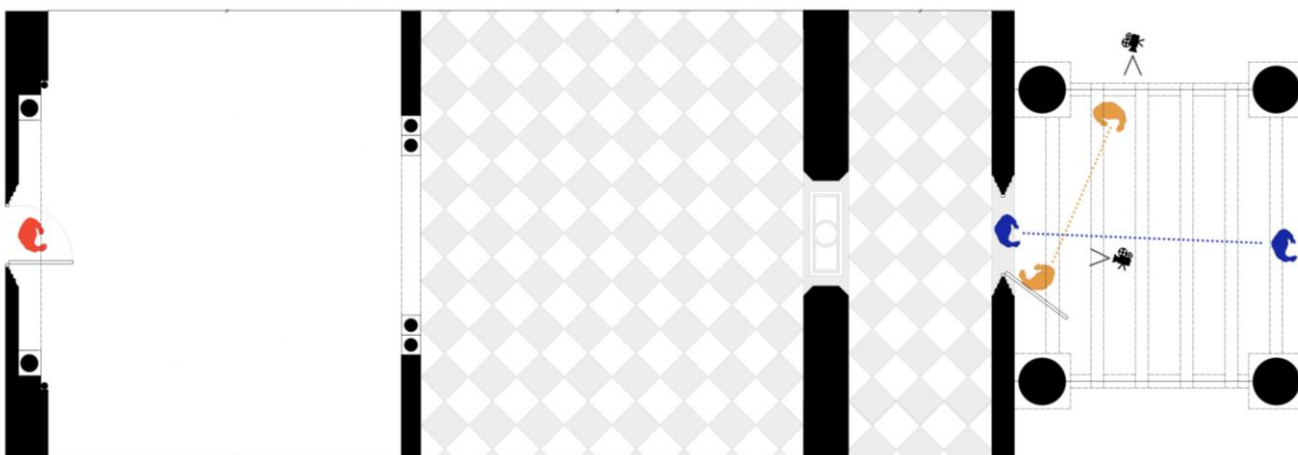


[64] Fotograma de *Ciudadano Kane*. 01H 45' 14"

⁷⁰ MARZAL, J. (2004). *Guía para ver y analizar cine: Ciudadano Kane*. Valencia: Nau Llibres. pp.67-68

⁷¹ SMITHSON, A., SMITHSON, P. (2001). *Cambiando el arte de habitar*. Barcelona: Gustavo Gili.

Corredor I



[65] Representación gráfica Escena
01H 43' 32" a 01H 43' 50"

Charles Foster Kane ●
Susan Alexander ●
Raymond ●

Este pasillo se ve por primera y única vez en la película a través del *flashback* de Raymond, el mayordomo que se encarga de relatar lo que sucede justo después de la marcha de la mujer de Kane. La escena comienza con un rápido fundido encadenado a un plano de conjunto de éste y Susan en el exterior de la mansión, donde se aprecia la imagen del mar al fondo mientras Susan abandona la mansión. Raymond se acerca al umbral de la puerta y mira hacia el interior de la casa, en un plano general con gran profundidad de campo. Al fondo del largo corredor somos capaces de observar a Kane que se mantiene petrificado unos segundos hasta aceptar amargamente la marcha de su esposa

La puesta en escena de este corredor no es un decorado al uso, ya que lo que estamos viendo, en verdad es un efecto especial, una ilusión óptica. Este está compuesto de tres elementos fotográficos diferentes. En el centro está la imagen de Kane en el umbral de la puerta, mostrado mediante un proceso de reducción de la imagen, popularmente conocido como *miniature projection*. Lo que vemos que le rodea es un detallado *matte painting* que llega a mostrar incluso un realista reflejo de Kane en el pavimento. La arquitectura que se muestra en este espacio está inspirada de varios estilos: la puerta que vemos en primer plano es de estilo español con una jamba neoclásica, las columnas más próximas tienen partes victorianas, y la parte central que recuerda a una foto de archivo de una perspectiva de la Alhambra de Granada. Una vez más el eclecticismo arquitectónico domina la pantalla.⁷²



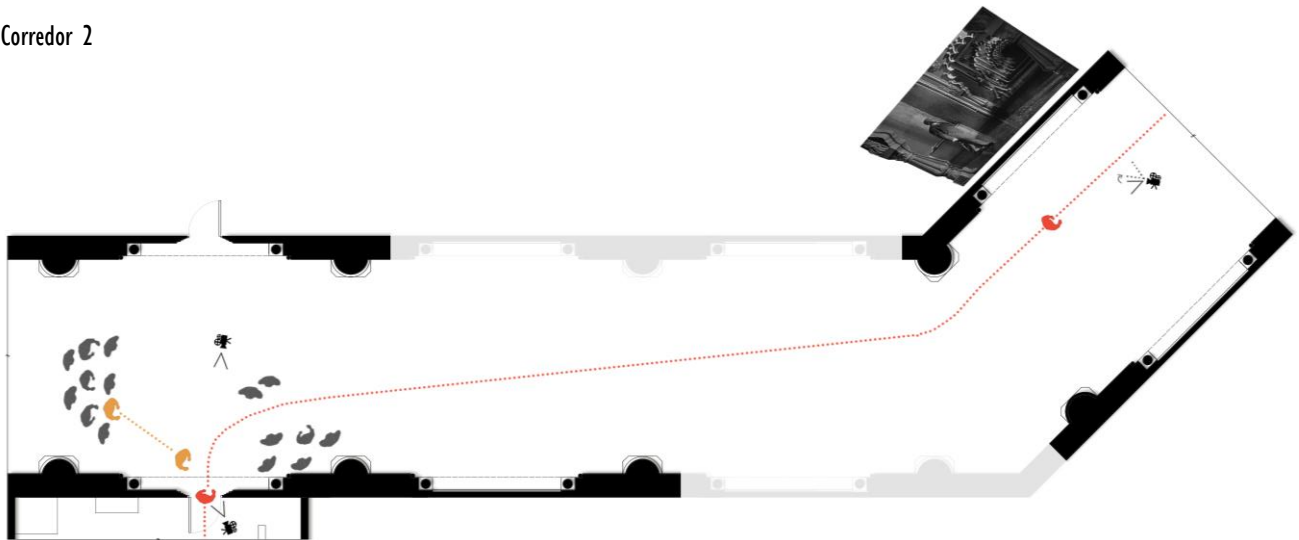
[66] Plano de Ciudadano Kane. 01H 43' 34"



[67] Plano de Ciudadano Kane. 01H 43' 40"

⁷² CARRINGER, R. (1987). *Cómo se hizo Ciudadano Kane*. Barcelona: Fundación Ultramar Editores. p.118

Corredor 2



[68] Representación gráfica Escena (la parte seccionada que está en gris claro no se llega a visualizar en la película).
01H 45' 50" a 01H 46' 42"

Charles Foster Kane ●
Raymond ●
Personal de servicio ●

Tras expresar su ira y frustración en el dormitorio de Susan, Kane sale al corredor mientras la mayoría de sus empleados esperan fuera expectantes. Sin mediar palabra, el protagonista camina entre ellos y recorre el largo pasillo pasando por unos espejos que proyectan su figura hasta el infinito.

El espacio escenográfico del pasillo está en consonancia a lo visto en el gran salón: espacios sobredimensionados y mezcla de elementos arquitectónicos. También apreciamos una modulación a lo largo de este marcada por unas columnas enormemente altas y que entre ellas se encuentran unos grandes arcos lobulados que enmarcan las puertas y los espejos. Centrándonos en estos últimos, podemos decir que son utilizados inteligentemente como un recurso metafórico⁷³, aportándonos varias lecturas diferentes al plano de Kane reflejado infinitamente en los dos espejos. Por una parte, podría expresar su propia escisión y fragmentación interior producida por su vida abocada al fracaso, ya que nunca conseguirá llenar el vacío sentimental que tiene. Otro significado podría ser el recalcar la completa soledad a la que ha llegado Kane: el largo pasillo en sombra, donde únicamente deambula él y la imprevista visión de su figura en el espejo que se repite hacia el infinito, da la sensación de ser un eco reverberando en el enorme espacio vacío.⁷⁴

En este tramo final de la película, existe un esfuerzo por parte del director y su equipo técnico de transmitirnos los sentimientos de un Kane solitario y frustrado en el ocaso de su vida, al que únicamente le



[69] Plano de Ciudadano Kane.

01H 46' 24"



[70] Plano de Ciudadano Kane.

01H 46' 33"

⁷³ Orson Welles utilizará este recurso tan espectacular seis años más tarde, en su película *La dama de Shanghai* (1947).

⁷⁴ MARZAL, J. (2004). *Guía para ver y analizar cine: Ciudadano Kane*. Valencia: Nau Llibres. pp.67-68

aguarda la muerte. Si enfocamos Xanadú desde esta visión, podríamos equipararla metafóricamente a una tumba. Hay muchos elementos dentro de la película que refuerzan esta idea como el potente uso de la luz, que recae sobre la arquitectura y las esculturas consiguiendo crear una atmósfera espectral y el rostro maquillado y la postura hierática del protagonista que con los brazos pegados a su cuerpo, mientras deambula muy despacio por los pasillos recuerda a una de sus figuras egipcias. Los egipcios erigieron enormes construcciones en piedra donde reposaban sus cuerpos rodeados de sus riquezas antes de ganarse la vida eterna. En el caso de Kane, su mansión es el mausoleo donde acompañado de todas sus posesiones habita antes de pasar a mejor vida. Una vez muerto, Xanadú al igual que una pirámide, se cerrará, guardando para siempre en su interior el enigma de “Rosebud” y la compleja y misteriosa identidad de Charles Foster Kane.⁷⁵

La escena que cierra el film, nos muestra el gran salón de Xanadú lleno de innumerables objetos y obras de arte que estuvieron en posesión de Charles Foster Kane. Mientras un grupo de personajes camina entre muchas cajas apiladas, uno dice:

“Si se pusiera todo esto junto: palacio, cuadros, juguetes... ¿Cuál sería el resultado?”⁷⁶

El periodista encargado de la investigación le responde que sería Charles Foster Kane. La respuesta que ofrece es muy acertada, ya que la mansión ecléctica de Xanadú y todos los objetos que se encuentran en ella forman un conjunto de piezas sueltas y estilos diferentes imposibles de combinar que están en contraste con el intrincado interior de Kane que hemos ido averiguando a lo largo de la película a través de las entrevistas. Por último, la cámara se aleja de la mansión pasando otra vez por el cartel de “No trespassing” simbolizando que nos salimos de la vida privada y del interior de Kane sin llegar a conocerle de verdad. Como si de un rompecabezas imposible se tratará, nunca llegaremos a unir los diferentes fragmentos que nos hubieran ayudado a entender la verdadera personalidad del protagonista.



[71] Plano de *Ciudadano Kane*.

01H 49' 48"



[72] Plano de *Ciudadano Kane*.

01H 51' 52"

⁷⁵ AGUAYO, C. (1991). “Xanadú como símbolo material de Ciudadano Kane” en *Laboratorio de Arte*, núm 4, p. 279-290. <<http://bddoc.csic.es:8080/de-talles.html?id=260508&bd=ISOCART&tabla=docu>> [Consulta: 14 de febrero de 2015].

⁷⁶ Frase que dice un periodista al ver la descomunal colección que tenía Charles Foster Kane.

5

“(...) Xanadú ocupa un lugar predominante en la mitología cinematográfica frente a los no menos míticos: Shangri-la, Manderley, Tara o Dragonwick” ⁷⁴ Carmen AGUAYO ZARRACAYO



⁷⁴ AGUAYO, C. (1991). “Xanadú como símbolo material de Ciudadano Kane” en *Laboratorio de Arte*, núm 4, p. 279-290. <<http://bddoc.csic.es:8080/detalles.html?id=260508&bd=ISOCART&tabla=docu>> [Consulta: 14 de febrero de 2015].

Plano de *Ciudadano Kane* (1941) [73]

CONCLUSIONES

Con la realización de este trabajo y gracias al estudio en detalle de los diferentes espacios y arquitecturas presentes en Xanadú, podemos deducir, en general, que el uso de estos en el cine no se basa únicamente en una simple distribución de elementos, texturas y colores que decoren las áreas de rodaje. Van más allá, se convierten en recursos expresivos dentro del lenguaje cinematográfico para potenciar el significado de la narrado o incluso añadir otras lecturas a la película. Este acompañamiento de la trama se percibe en momentos importantes de la narración cinematográfica, en el que el espacio escenográfico trabaja como metáfora. Ese es el caso de Xanadú, símbolo material de la vida y personalidad del protagonista.

Por una parte, el tipo de arquitectura de gigantescas dimensiones y su situación, en lo alto de una montaña aislada por la naturaleza de cualquier otra construcción, nos dan datos reveladores de la imagen pública de Kane. Sólo un hombre poderoso con una gran fortuna se podría construir semejante palacio. Además, el contexto urbano donde está ubicado Xanadú nos simboliza su actitud frente a la sociedad, huyendo por completo de ella.

Por otra, a través de la ecléctica y abrumadora arquitectura de Xanadú y sus espacios interiores fríos e inhóspitos somos capaces de averiguar visualmente el complejo y extravagante lado íntimo de Charles Foster Kane. Caso parecido ocurre en el caso de su mujer, Susan Alexander. Si observamos su dormitorio en la mansión, vemos como ha sabido hacer suyo su espacio privado, más amable y acogedor que el resto de la mansión. De esta manera, a través de la representación del espacio

escenográfico vemos como hay un claro contraste de personalidades entre los dos protagonistas a la vez que se refuerza la extendida idea de que una casa es el reflejo de su propietario.

También, puede haber simbolismos ocultos en los elementos del decorado que descubrimos después de varios visionados y que aportan nuevas lecturas al film. En el caso de Xanadú, la propia mansión prometía ser una monumental e imponente construcción. Sin embargo nunca terminó de construirse, al igual que el protagonista, que llegó a tener una gran fama y popularidad y luego fracasó tanto en su vida pública como privada. Otros simbolismos podrían ser los espejos del corredor que tratan de remarcar la soledad del protagonista o los motivos de animales de la habitación de Susan que sugieren que esta se encuentra apresada en la mansión de Xanadú como lo podrían estar los animales enjaulados. Como vemos, estos detalles necesitan de la colaboración activa y despierta del espectador para poder identificarlos y saber buscarle una interpretación.

Otro de los mecanismos que vemos en esta película es la producción de analogías entre la acción y el ámbito en el que se desarrolla. Aunque en este caso resulte metafóricamente, vemos como Xanadú se podría equiparar a una especie de tumba o mausoleo. Esto lo podemos deducir a través del uso de la luz potenciada por el color en blanco y negro y que refleja destellos y sombras sobre la arquitectura y las esculturas, creando una atmósfera fantasmagórica o también la actitud del protagonista, que con rostro pálido, camina lento y hierático con las manos pegadas al cuerpo simulando una de sus estatuas egipcias. Xanadú se convierte en el mausoleo donde Kane acompañado con todas sus posesiones habita antes de su muerte.

Por último, a través de la arquitectura también podemos destacar en *Ciudadano Kane* una crítica a la sociedad, concretamente a las ricas y poderosas personas que se construyen desproporcionadas edificaciones donde vivir. Para ello, Orson Welles utiliza la mansión de Xanadú como una herramienta donde parodiar y reflexionar sobre la condición humana, en concreto del instinto innato que tienen algunos millonarios para demostrar su poder al resto del mundo mediante gestos ostentosos como la construcción de una descomunal mansión.

En la actualidad, podemos encontrar por todo el mundo infinidad de “xanadus”. Propiedades de los nuevos ricos del momento, cada vez más grandes, más caras pero con menos gusto e interés arquitectónico... Podrán llegar a ser monumentales, pero nunca llegarán a ser un monumento, y, por supuesto, no se guardarán en los recuerdos de tantas personas como sí lo hizo la mansión de Xanadú.



Orson Welles grabando con su cámara [74]

FILMOGRAFÍA

CITIZEN KANE (Ciudadano Kane, 1941)

EEUU. Productor: Orson Welles. **Productor ejecutivo:** George Schaefer. **Productores asociados:** Jack Moss, Richard Bauer. **Producción:** Mercury Productions, RKO Radio Pictures Inc. **Guión:** Orson Welles, Herman J. Manckiewicz y John Houseman (no acreditado). **Fotografía:** Gregg Toland, en b/n. **Música:** Bernard Herrmann. **Dirección artística:** Van Nest Polglase y Perry Ferguson. **Montaje:** Robert Wise. **Duración:** 119 minutos. **Intérpretes:** Orson Welles (Charles Foster Kane), Joseph Cotten (Jedediah Leland/Newsreel Reporter), Dorothy Comingore (Susan Alexander Kane), Agnes Moorehead (Mary Kane), Ruth Warrick (Emily Monroe Norton Kane), Ray Collins (Jefe James 'Jim' W. Gettys), Erskine Sanford (Herbert Carter, editor Inquirer/Newsreel Reporter), Everett Sloane (Sr. Bernstein), William Alland (Jerry Thompson), Paul Stewart (Raymond), George Coulouris (Walter Parks Thatcher), Georgia Backus (Bertha), Harry Shannon (Padre de Kane), Sonny Bupp (Charles Foster Kane III), Buddy Swan (Kane, con ocho años), Fortunio Bonanova, Gus Schilling, Philip Van Zandt.

Edición consultada: BAZIN, A. (1991). *Orson Welles*. Valencia: Fernando Torres Editor

Otras películas de Orson Welles:

THE MAGNIFICENT AMBERSONS (El cuarto mandamiento, 1942)

EEUU. Productor: Orson Welles. **Productor ejecutivo:** George Schaefer. **Productor asociado:** Jack Moss. **Producción:** Mercury Productions, RKO Radio Pictures Inc. **Guión:** Orson Welles, basado en la novela de Booth Tarkington. **Fotografía:** Stanley Cortez y Russell A. Cully, Jack MacKenzie, Russell Metty, Nicholas Musuraca, Orson Welles y Harry J. Wild (no acreditados), en b/n. **Música:** Bernard Herrmann y Roy Webb (no acreditados). **Diseño de producción:** Albert S. D'Agostino (no acreditado). **Montaje:** Robert Wise y Jack Moss y Mark Robson (no acreditados). **Duración:** 88 minutos. **Intérpretes:** Joseph Cotten (Eugene), Dolores Costello (Isabel), Anne Baxter (Lucy), Tim Holt (George), Agnes Moorehead (Fanny), Ray Collins (Jack), Erskine Sanford (Roger Bronson), Richard Bennett (Mayor Amberson), Orson Welles (voz en off).

JOURNEY INTO FEAR (Estambul, 1942)

EEUU. **Directores:** Norman Foster (y O. Welles, no acreditado). **Productor:** Orson Welles (no acreditado). **Productor asociado:** Jack Moss. **Producción:** Mercury Productions, RKO Radio Pictures Inc. **Guión:** Joseph Cotten, según la novela de Eric Ambler. **Fotografía:** Karl Struss, en b/n. **Música:** Roy Webb. **Dirección artística:** Albert S. D'Agostino y Mark-Lee Kirk. **Montaje:** Mark Robson. **Duración:** 71 minutos. **Intérpretes:** Joseph Cotten (Howard Graham), Dolores del Río (Josette Martel), Ruth Warrick (Stephanie Graham), Agnes Moorehead (Sra. Mathews), Jack Durant (Gogo Martel), Everett Sloane (Kopeikin, Bainbridge & Son Armaments Representative), Frank Readick (Matthews), Edgar Barrier (Kuvetli) Jack Moss (Peter Banat, agente nazi), Stefan Schnabel, Hans Conried, Robert Meltzer, Richard Bennett, Orson Welles, Eustace Wyatt.

THE STRANGER (El extraño, 1946)

EEUU. **Productor:** S.P. Eagle. **Producción:** Haig Corporation, International Pictures Inc. para RKO Radio Pictures Inc. **Guión:** Anthony Veiller, sobre una adaptación de Victor Trivas y Decla Dunning. **Fotografía:** Russell Metty, en b/n. **Música:** Bronislaw Kaper. **Diseño de producción:** Perry Ferguson. **Dirección artística:** Albert S. D'Agostino. **Montaje:** Ernest Nims. **Duración:** 95 minutos. **Intérpretes:** Edward G. Robinson (Wilson), Loretta Young (Mary Longstreet-Rankin), Orson Welles (Charles Rankin/Franz Kindler), Philip Merivale (Juez Longstreet), Richard Long (Noah Longstreet), Konstantin Shayne (Konrad Meinike), Byron Keith (Dr. Jeff Lawrence), Billy House (Mr. Potter), Martha Wentworth (Sara).

THE LADY FROM SHANGHAI (La dama de Shanghai, 1948)

EEUU. **Productor:** Orson Welles. **Productores asociados:** William Castle y Richard Wilson. **Producción:** Columbia Pictures Corporation, Mercury Productions. **Guión:** Orson Welles, basado en la novela *If I Die Before I Wake de Sherwood King*. **Fotografía:** Charles Lawton Jr. y Rudolph Maté y Joseph Walker (no acreditados). **Música:** Heinz Roemheld. **Dirección artística:** Sturges Carne y Stephen Goosson. **Montaje:** Viola Lawrence. **Duración:** 87 minutos. **Intérpretes:** Rita Hayworth (Elsa 'Rosalie' Bannister), Orson Welles (Michael O'Hara), Everett Sloane (Arthur Bannister), Glenn Anders (George Grisby), Ted de Corsia (Sidney Broome), Erskine Sanford (Juez), Gus Schilling (Goldie), Carl Frank, Louis Merrill, Evelyn Ellis, Harry Shannon.

MACBETH (Macbeth, 1948)

EEUU. **Productor:** Orson Welles. **Productor asociado:** Richard Wilson. **Producción:** Mercury Productions para Republic Pictures. **Guión:** Orson Welles. **Argumento:** La obra teatral homónima de William Shakespeare. **Fotografía:** John L. Russell. **Música:** Jacques Ibert. **Dirección artística:** Fred Ritter. **Montaje:** Louis Lindsay. **Duración:** 86 minutos. **Intérpretes:** Orson Welles (Macbeth), Jeanette Nolan (Lady Macbeth), Dan O'Herlihy (Macduff), Roddy McDowall (Malcolm), Edgar Barrier (Banquo), Alan Napier (Friar), Erskine Sanford (Duncan), John Dierkes (Ross), Keene Curtis (Lennox), Peggy Webber (Lady Macduff/Bruja), Lionel Braham (Siward), Archie Heugly (Joven Siward), Jerry Farber (Fleance), Lurene Tuttle (Bruja), Brainerd Duffield (Bruja).

BLACK MAGIC (Cagliostro, 1949)

EEUU-Italia. **Directores:** Gregory Ratoff (y O. Welles, no acreditado). **Productor:** Gregory Ratoff. **Producción:** Edward Small Productions. **Guión:** Charles Bennett y Richard Schaye, basado en la novela *Mémoires d'un médecin: Joseph Balsamo de Alexandre Dumas*. **Fotografía:** Ubaldo Arata y Anchise Brizzi, en b/n. **Música:** Paul Sawtell. **Dirección artística:** Ottavio Scotti y Jean d'Eaubonne. **Montaje:** Fred R. Feitshans Jr. y James C. McKay. **Duración:** 105 minutos. **Intérpretes:** Orson Welles (Cagliostro), Nancy Guild (Marie Antoinette/Lorenza), Akim Tamiroff

(Gitano), Frank Latimore (Gilbert de Rezel), Valentina Cortese (Zoraida), Margot Grahame (Mme. du Barry), Stephen Bekassy (Viscount de Montagne), Berry Kroeger (Alexander Dumas, padre), Gregory Gaye (Chambord/Monk), Raymond Burr (Alexander Dumas, hijo), Charles Goldner (Doctor Mesmer), Lee Kresel (Rey Louis XVI), Robert Atkins (Rey Louis XV), Nicholas Bruce (De Remy), Franco Corsaro (Chico), Annielo Mele (Joseph Balsamo), Ronald Adam, Bruce Belfrage, Alexander Danaroff, Leon Lenoir, Tamara Shayne, Joop van Hulzen, Peter Trent.

THE TRAGEDY OF OTHELLO: THE MOOR OF VENICE (Otelo, 1952)

EEUU-Italia-Francia-Marruecos. Productores (no acreditados): Walter Bedone, Patrice Dali, Rocco Facchini, Giorgio Papi, Orson Welles. **Producción:** Mercury Productions. **Guión:** Jean Sacha y Orson Welles (no acreditados), basado en la obra de teatro *Othello* de William Shakespeare. **Fotografía:** Anchise Brizzi, George Fanto, Alberto Fusi, G.R. Aldo, Oberdan Troiani, en b/n. **Música:** Alberto Barberis y Angelo Francesco Lavagnino. **Dirección artística:** Luigi Scaccianoce y Alexandre Trauner. **Montaje:** John Shepridge, Renzo Lucidi, William Morton y Jean Sacha. **Duración:** 90 minutos. **Intérpretes:** Orson Welles (Otelo), Micheál MacLiammóir (Yago), Robert Coote (Rodrigo), Suzanne Cloutier (Desdemona), Hilton Edwards (Brabantio), Nicholas Bruce (Lodovico), Michael Laurence (Miguel Cassio), Fay Compton (Emilia), Doris Dowling (Bianca).

MISTER ARKADIN/CONFIDENTIAL REPORT (1952)

España/Suiza. Productor: Louis Dolivet. **Producción:** Filmorsa-Cervantes Films, Sevilla Film Studios, Mercury Production. **Argumento y Guión:** Orson Welles según su novela *Mister Arkadin*. **Fotografía:** Jean Bourgoïn. **Música:** Paul Mizraki. **Dirección artística:** Gil Parrondo y José L.P. Espinosa. **Montaje:** Antonio Martínez, Renzo Lucidi. **Duración:** 95 minutos. **Intérpretes:** Akim Tamiroff (Jacob Zouk), Gregoire Aslan (Bracco), Patricia Medina (Mily), Jack Watling (Rutleigh), Orson Welles (Gregory Arkadin), Mischa Auer (domador de pulgas), Peter Van Eyck (Tadeus), Michael Redgrave (Burgomil Trebitsch), Suzanne Flon (Baronesa Ángel), Frédéric O'Brady (Oskar), Katina Patxinou (Sophie Radzineicky), Tamara Shane (mujer del apartamento), Paola Mori (Raina Arkadin), Robert Arden (Guy Van Stratten).

TOUCH OF EVIL (Sed de mal, 1958)

EEUU. Productor: Albert Zugsmith. **Producción:** Universal Pictures. **Guión:** Orson Welles según la novela *Badge of Evil* de Whit Masterson. **Fotografía:** Russell Metty. **Música:** Henry Mancini. **Dirección artística:** Robert Clatworthy, Alexander Golitzen. **Montaje:** Virgil W. Vogel, Aarón Stell. **Duración:** 95 minutos. **Intérpretes:** Orson Welles (Hank Quinlan), Charlton Heston (Mike Vargas), Janet Leigh (Susan Vargas), Josep Calleia (Pete Menzies), Akim Tamiroff (Joe Grandi), Valentín de Vargas (Pancho), Ray Collins (Fiscal del distrito Adair), Dennis Weaver (portero del motel), Joanna Moore (Marcia Linnekar), Mort Mills (Schwartz), Marlene Dietrich (Taia), Victor Millan (Manolo Sánchez), Lalo Ríos (Risto), Mercedes McCambridge (chica morena), Zsa Zsa Gabor (propietaria boîte).

LE PROCÈS/THE PROCESS (El proceso, 1962)

Francia/Italia/Alemania. Productor: Alexandre y Michel Salkind y Yves Laplanche. **Producción:** Mercury Production para Paris Europa Productions, Hisa Films Munich, Fi-C-It Roma. **Guión:** Orson Welles según la novela *El proceso* de Franz Kafka. **Fotografía:** Edmond Richard. **Música:** Jean Ledrut. **Dirección artística:** Jean Mandaroux. **Montaje:** Ivonne Martín. **Duración:** 120 minutos. **Intérpretes:** Anthony Perkins (Joseph K), Jeanne Moreau (Mlle Burnster), Elsa Martinelli (Hilda), Romy Schneider (Leni), Suzanne Flon (Miss Pittl), Madeleine Robinson (Mme Grubach), Orson Welles (abogado Hastler), Akim Tamiroff (Bloch), Arnaldo Foá (inspector), Fernand Ledoux (vedel de la corte), Maurice

Teynac (subdirector), Billy Kearns (primer subinspector), Jess Hahn (segundo subinspector), Raoul Delfosse (primer verdugo), Katina Paxinou (adivina), Wolfgang Reichman (ujier), Thomas Holtzmann (Bert).

CAMPANADAS A MEDIANOCHE/CHIMES AT MIDNIGHT (1965)

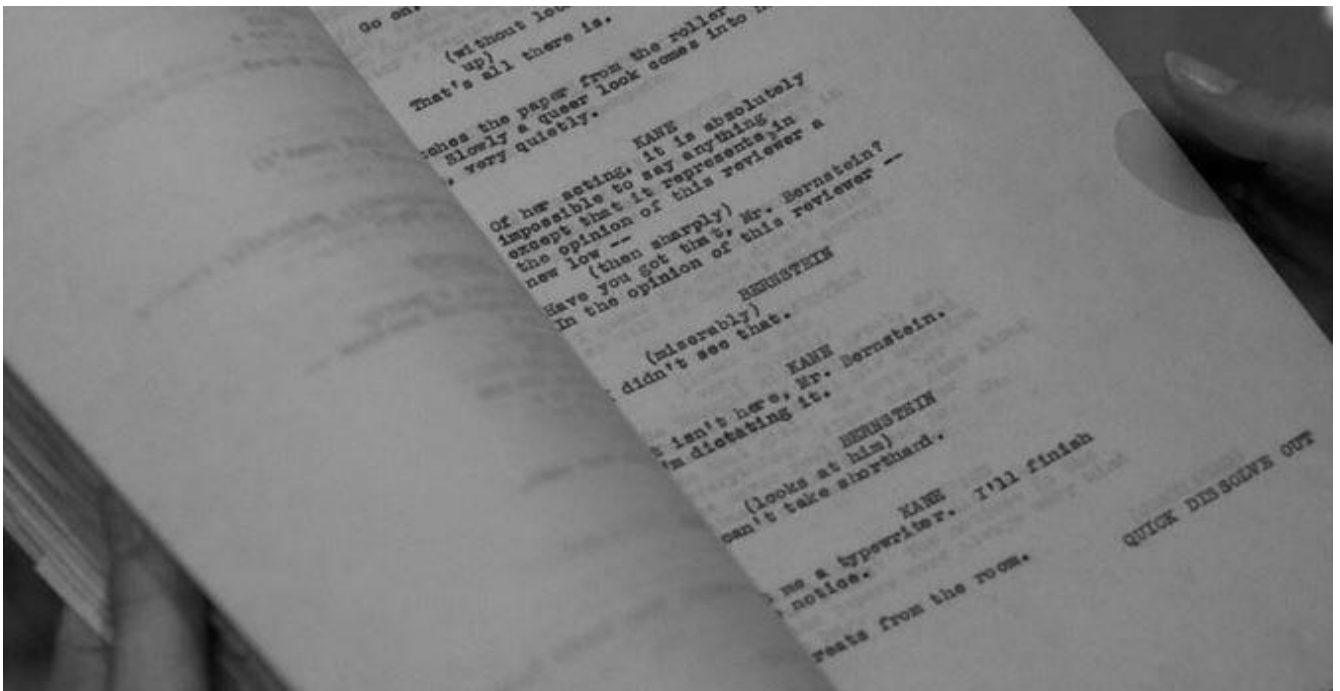
España/Suiza. Productor: Emiliano Piedra, Angel Escolano. **Producción:** International Films Española (Madrid), Alpine Film Productions (Basilea). **Guión:** Orson Welles según *Ricardo II*, *Enrique IV*, *Enrique V*, *Las alegres comadres de Windsor* de William Shakespeare y *The chronicles of England* de Raphael Holinshed. **Fotografía:** Edmond Richard. **Música:** Alberto Lavagnino. **Dirección artística:** José Antonio de la Guerra. **Montaje:** Fritz Mueller, Elena Jaumandreu. **Duración:** 119 minutos. **Intérpretes:** Orson Welles (Falstaff), Keith Baxter (Príncipe Hal), John Gielgud (Enrique IV), Jeanne Moreau (Doll Tearsheet), Margaret Rutherford (Mistress Quickly), Norman Rodway (Henry Percy), Marina Vlady (Kate Percy), Alan Webb (Justice Shallow), Walter Chiari (Silence), Michael Aldridge (Pistol), Tony Beckly (Poins), Fernando Rey (Worcester), Andrew Faulds (Westmoreland), José Nieto (Northumberland), Jeremy Rowe (Príncipe John), Beatrice Welles (paje de Falstaff).

UNE HISTOIRE IMMORTELLE/THE IMMORTAL STORY (Una historia inmortal, 1968)

Francia. Productor: Micheline Rozan. **Producción:** ORTF, Albina Films. **Guión:** Orson Welles según Una historia inmortal de Isak Dinesen. **Fotografía:** Willy Kurant. **Música:** Erik Satie. **Montaje:** Yolande Maurette, Marcelle Pluet, Françoise Garnault, Claude Farny. **Duración:** 58 minutos. **Intérpretes:** Orson Welles (Mr Charles Clay), Jeanne Moreau (Virginie Ducrot), Roger Coggio (Elishama Levinsky), Norman Eshley (Paul), Fernando Rey (comerciante).

VÉRITÉS ET MENSONGES / F FOR FAKE/ NOTHING BUT THE TRUTH (Fraude, 1973)

Francia/Alemania/Irán. Productor: Dominique Antoine. **Producción:** Saci (Teherán), Les Films de L'Astrophore (París), Janus Film und Fernsehen (Frankfurt). **Guión:** Orson Welles. **Fotografía:** Christian Odasso, Gary Graver. **Música:** Michel Legrand. **Montaje:** Marie-Sophie Dubus, Dominique Engerer. **Duración:** 85 minutos. **Intérpretes:** Orson Welles, Oja Kodar, Elmyr D'Hory, Clifford Irving, Edith Irving, François Reichenbach, Joseph Cotten, Richard Drewett, Laurence Harvey, Jean-Pierre Aumont, Nina Van Pallandt.

Guión original de *Ciudadano Kane* [75]

BIBLIOGRAFÍA

- AGUAYO, C. (1991). "Xanadú como símbolo material de Ciudadano Kane" en *Laboratorio de Arte*, núm 4, p. 279-290. <<http://bddoc.csic.es:8080/dealles.html?id=260508&bd=ISOCART&tabla=docu>> [Consulta: 14 de febrero de 2015].
- ALONSO, J.F. (2014). "El fastuoso Castillo de Ciudadano Kane" en *ABC Viajar*, 27 de marzo. <<http://www.abc.es/viajar/20140326/abci-castillo-hearts-video-lady-201403261613.html>> [Consulta: 28 de junio 2015]
- BAZIN, A. (1973). *Orson Welles*. Valencia: Fernando Torres Editor
- BERNSTEIN, G. (2014). "Sobre la arquitectura y el cine: un cruce de poéticas" en *Clarín*, 10 de febrero. <http://arq.clarin.com/arquitectura/Arquitectura-a-cine-cruce-poeticas_0_1074493091.html> [Consulta: 23 de marzo de 2015].
- BORGES, J.L. (1941). "Un film abrumador" en el periódico *SUR*, Agosto, núm. 83 <http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.ph?p?mod=columnas_detalle&i_d_columna=2050> [Consulta: 20 de julio de 2015]
- BROOKS, C. (1997). *The Gothic Revival*. London: Phaidon
- CARRINGER, R. (1987). *Cómo se hizo Ciudadano Kane*. Barcelona: Fundación Ultramar Editores.
- CASETTI, F., DI CHIO, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Editorial Paidós
- DELTELL, J. (2013). *La mirada única: Un arquitecto piensa el cine*. Tesis doctoral. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- DEVESA, R. (2011). "El cine como pretexto para la arquitectura" en *DC: revista de crítica arquitectónica*, Diciembre 2011, núm. 21-22, p 8-10.
- FONTANELLAS, H. (2012). "Orson Welles: Técnica y estética de la película Ciudadano Kane" en *Detrás de una imagen cinematográfica*, 20 marzo.

- <<http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/fotografiacinematografica/2012/03/20/orson-welles-tecnica-y-estetica-de-la-pelicula-ciudadano-kane-2/>>
[Consulta: 28 de julio de 2015]
- GARCÍA, M., MARTÍ, C. (2007). *La arquitectura del cine, Estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- GOROSTIZA LÓPEZ, J. (1997). *La imagen supuesta, Arquitectos en el cine*. Barcelona: Fundación Caja Arquitectos.
- (2002). *Cine y arquitectura*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/cine-y-arquitectura-0/html/>> [Consulta: 12 de febrero de 2015].
- (2007). *La profundidad de la pantalla: Arquitectura + Cine*. Santa Cruz de Tenerife: Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias.
- MARZAL, J. (2004). *Guía para ver y analizar cine: Ciudadano Kane*. Valencia: Nau Llibres
- NEUMANN, D. et al. (1999). *Film Architecture, Set Designs from Metropolis to Blade Runner*. Munich: Prestel Verlag.
- ORTIZ VILLETÀ, A. (1998). *La arquitectura en el cine: lugares para la ficción*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- PINTO, P. (2006). "Arquitectura e interioridad en Ciudadano Kane de Orson Welles" en *Trance arquitectónico* <http://trancearquitectoni-co.blogspot.com.es/2006_11_01_archive.html> [Consulta: 14 de febrero 2015]
- RAMÍREZ, J.A. (2003). *La arquitectura en el cine: Hollywood, la Edad de Oro*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2008). *Los espacios para la ficción: la arquitectura en el cine*. Valencia: Iseebooks.
- SÁNCHEZ J.L. (s.d.). "Orson Welles: el cineasta que creía en el escenario" en *Cineparaleer*. <<http://www.cineparaleer.com/punto-de-vista/item/1705-orson-welles-el-cineasta-que-creia-en-el-escenario->> [Consulta: 2 de agosto de 2015]
- SMITHSON, A., SMITHSON, P. (2001). *Cambiando el arte de habitar*. Barcelona: Gustavo Gili
- VAQUERO TRIGO, R. (2015). "Un paseo de Cine y Arquitectura" en *CA, Cine y Arquitectura*, Año1, núm. 2, p. 10-11.
- VAN SILL J. (2005). *Cinematic Storytelling*. Michael Wiese Productions
- VILA MUSTIELES, S. (1995). *Clasicismo / Goticismo en la arquitectura y el cine*. Tesis doctoral. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.



Fotografía de Orson Welles [76]

ÍNDICE DE FUENTES DE LAS FOTOGRAFÍAS

CAPÍTULO 1: INTRODUCCIÓN

- [1] http://www.dtb-arquitectos.es/wp-content/uploads/2014/07/5_imagen_2.jpg
 [2-3] http://arq.clarin.com/arquitectura/Arquitectura-cine-cruce-poeticas_0_1074493091.html

CAPÍTULO 2: ARQUITECTURA Y CINE

- [4] <http://www.abadiadigital.com/fotografias-del-rodaje-de-metropolis/>
 [5] Extraída de: GOROSTIZA LÓPEZ, J. (1997). *La imagen supuesta, Arquitectos en el cine*. Barcelona: Fundación Caja Arquitectos. p.13
 [6] <http://www.ferdyonfilms.com/category/silent/page/2/>
 [7] <http://www.attaboyclarence.com/review-the-devil-doll-1936/>
 [8] Extraída de: RAMÍREZ, J.A. (2003). *La arquitectura en el cine: Hollywood, la Edad de Oro*. Madrid: Alianza Editorial. p.114

CAPÍTULO 3: ORSON WELLES

- [9] <http://www.elcineenlasombra.com/fraude-f-fake/>
 [10] <http://queaprendemoshoj.com/orson-welles-y-la-guerra-de-los-mundos/>
 [11] <http://www.wellesnet.com/wondershow.jpg>
 [12] Esquema elaborado por el autor del TFG
 [13-14] Dibujo elaborado por el autor del TFG
 [15] Plano de la película *Ciudadano Kane* (1941) de Orson Welles.

CAPÍTULO 4: CIUDADANO KANE

- [16] Plano de la película *Ciudadano Kane* (1941) de Orson Welles.
 [17] <https://sindromedelvinagre.wordpress.com/2014/04/17/ciudadano-kane/>
 [18] <http://siguealconejoblancos.es/cine/cine-clasico/citizen-kane/attachment/poster-original-ciudadano-kane/>
 [19] <http://listas.20minutos.es/lista/los-personajes-ficticios-mas-ricos-del-planeta-331895/>
 [20] <http://jorgehevia1997.blogspot.com.es/2014/03/ciudadano-kane.html>
 [21] <http://2.bp.blogspot.com/-IINrpB-nTjI/UwDhquoYcbI/AAAAAAAAAmc/wWvtXHeNL2E/s1600/Citizen+Kane+-+Xanadu+Treasures.jpg>
 [22] https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/18/Fonthill_plan.jpg/220px-Fonthill_plan.jpg
 [23] <http://www.fonthill.co.uk/wp-content/uploads/2010/12/Fonthill-Abbey.jpg>
 [24] http://data.greatbuildings.com/gbc/drawings/San_Simeon_Site_Plan_2.jpg

- [25] <http://www.kiaradesigns.com/wp-content/uploads/2013/08/Hearst-Castle-aerial-view.jpg>
- [26] <https://grubstreethack.wordpress.com/category/art/>
- [27-28] Plano de la película *Ciudadano Kane* (1941) de Orson Welles.
- [29] Plano de la película *Rebeca* (1940) de Alfred Hitchcock.
- [30] Combinación de las dos imágenes anteriores elaborado por el autor del TFG
- [31] http://www.gomesphotography.net/wp-content/uploads/2013/06/2013-06-06_0003.jpg
- [32-33] Extraída de: CARRINGER, R. (1987). *Cómo se hizo Ciudadano Kane*. Barcelona: Fundación Ultramar Editores. p.122,123.
- [34] https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/98/Flickr_-_%E2%80%A6trialsanderrors_-_North-east_face,_Mont-Saint-Michel,_Normandy,_France,_ca._1895.jpg
- [35] Plano de la película *Ciudadano Kane* (1941) de Orson Welles.
- [36-38] Extraída de: CARRINGER, R. (1987). *Cómo se hizo Ciudadano Kane*. Barcelona: Fundación Ultramar Editores. p.60,69,62
- [39] Dibujo elaborado por el autor del TFG
- [40] <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/fa/99/15/fa99154b9d146623a3fdc46b781fd755.jpg>
- [41] Extraídas de: CARRINGER, R. (1987). *Cómo se hizo Ciudadano Kane*. Barcelona: Fundación Ultramar Editores. p. 75,74,78
- [44] <http://www.redbubble.com/people/bperkins/works/7978763-grand-fireplace-hearst-castle>
- [45] Plano de la película *Ciudadano Kane* (1941) de Orson Welles.
- [46] Dibujo elaborado por el autor del TFG
- [47-50] Planos de la película *Ciudadano Kane* (1941) de Orson Welles.
- [51] Dibujo elaborado por el autor del TFG
- [52-56] Planos de la película *Ciudadano Kane* (1941) de Orson Welles.
- [57-58] Dibujos elaborados por el autor del TFG
- [59-64] Planos de la película *Ciudadano Kane* (1941) de Orson Welles.
- [65] Dibujo elaborado por el autor del TFG
- [66] Plano de la película *Ciudadano Kane* (1941) de Orson Welles.
- [67-68] <http://nzpetesmattshot.blogspot.com.es/2013/01/citizen-kane-visual-effects-xanadu.html>
- [69-73] Planos de la película *Ciudadano Kane* (1941) de Orson Welles.
- [74] http://img02.lavanguardia.com/2014/03/31/Orson-Welles-con-una-camara-ca_54405306155_54028874188_960_639.jpg
- [75] <http://www.classicmoviefavorites.com/wp-content/uploads/2014/02/citizenkanescript.jpg>
- [76] <http://www.abc.es/Media/201112/13/orson-welles-ciudadano-kane.jpg--644x362.JPG>

