

### *Rosebud*

*Rosebud* es la palabra que, pronunciada por Charles Foster Kane en su lecho de muerte, dispara la trama de *Ciudadano Kane*. Palabra sobre cuyo sentido girará la investigación que ocupará buena parte del metraje del asombroso primer film de Orson Welles.

Pero antes de que esa palabra, de que su enunciación por parte del protagonista del film, emerja, han sucedido en éste ya varias cosas.

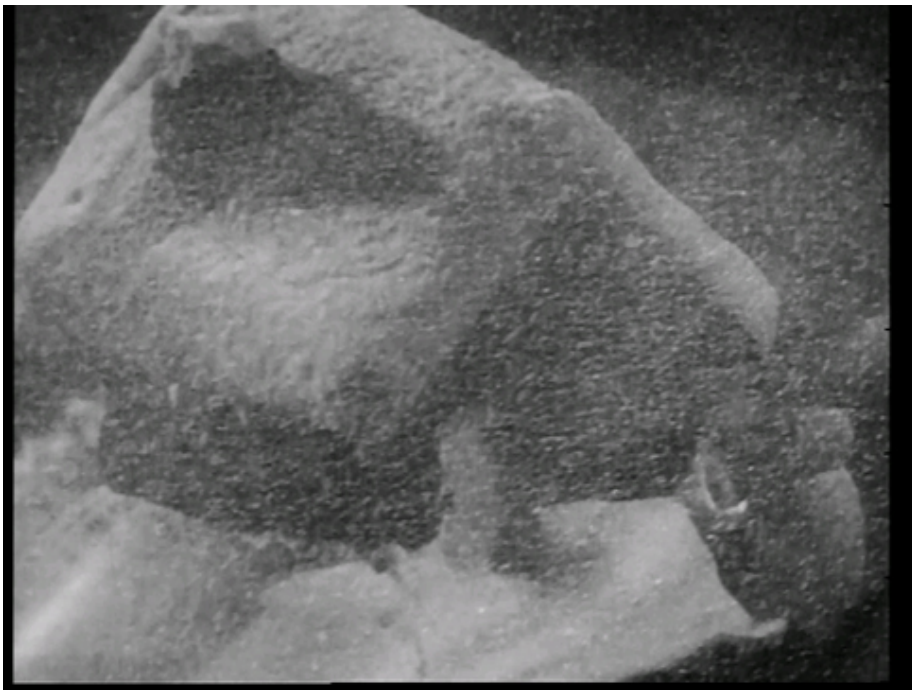
En el comienzo verjas de todo tipo se van encadenando sin que ninguna de ellas consiga detener realmente el avance de una cámara que lo que hace es adentrarse más y más en Xanadú, la finca en la que se levanta la mansión de Charles Foster Kane.



La cámara encuadra finalmente un gran ventanal a través del cual se dibuja la silueta de de un hombre tumbado en la cama.



Comienza a nevar. La imagen encadena con otra de una casa cubierta de nieve. Comprobamos a continuación que dicha casa se halla en el interior de una bola de cristal que reposa sobre la palma de una mano.



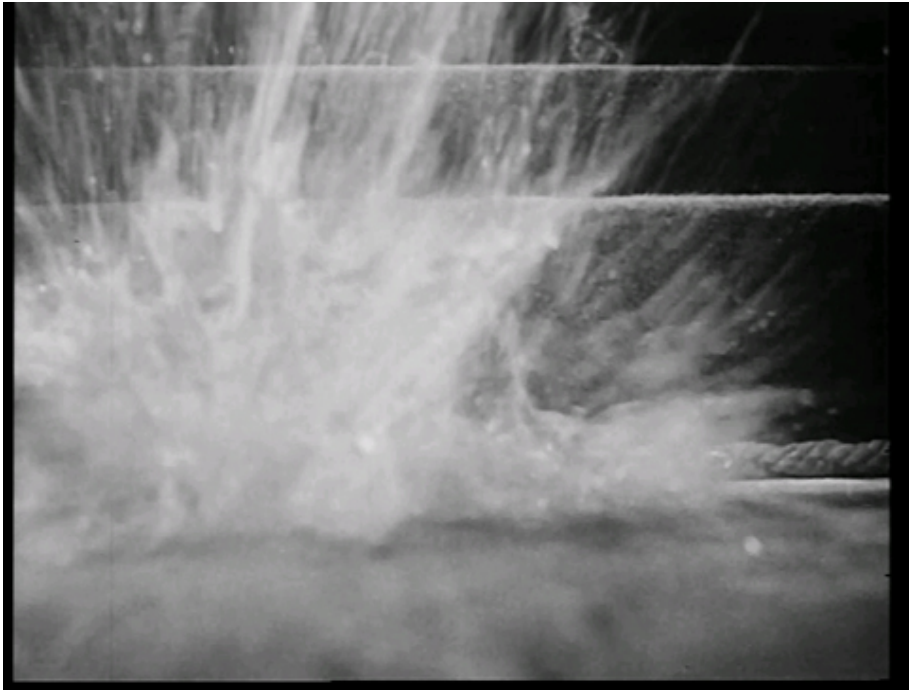


La nieve cae, y lo hace no sólo en el interior de la bola, sino también fuera de ella, en el exterior.



A continuación aparece en imagen un gran plano detalle de unos labios que se mueven ligeramente para, siempre con la nieve como telón de fondo, pronunciar una palabra, *Rosebud*, antes de expirar.

Al mismo tiempo una bola de cristal cae de esa mano ya inerte y después de rodar por unos escalones, se hace añicos contra el tercero de ellos.



*Rosebud*: la última palabra de un hombre, su, por así decir, último aliento.

Una palabra que aparece asociada desde el principio a varios elementos: la nieve, una casa y la bola de cristal que contiene a ambos –y a la que hemos visto estrellarse contra el suelo. Elementos todos que comparecen en ese momento decisivo –momento de la verdad- en la vida de un hombre que es el momento de la muerte.

## La casa de la señora Kane



En medio de un paisaje nevado que llena todo el plano vemos a Kane niño deslizarse, diminuto, en un trineo

El niño se pone en pie, hace una bola con la nieve y la lanza contra la parte superior de la fachada de una casa cuya imagen aparece por segunda vez en el film –la primera, recordemos, había sido instantes antes de morir Kane. La bola va a estrellarse justo contra el letrero que reza *Mrs. Kane's boarding house*. El lugar exacto al que va a parar la bola de nieve es entre las palabras *Señora* y *Kane*, entre las que se escribe, de esta manera, un inesperado signo de puntuación.





En el interior de la casa de la señora Kane se encuentran tres personas. A la izquierda de imagen el padre de Kane, a cuyo hijo vemos a través de la ventana que se abre al fondo; a la derecha Thatcher, el representante del banco, con un documento en la mano; a su lado, a la derecha de cuadro, la madre de Kane.

Esta se dispone a firmar, desoyendo las protestas de su esposo, la escritura por la que el hijo de ambos pasa bajo la tutela de un banco, que se hará cargo de su educación –y de su fortuna– hasta que cumpla veinticinco años. El padre insiste, rogando, a su mujer que no firme dicho documento, pero ella no le hará el menor caso. Es más: tildará a su esposo de tonto, ya que por dos veces le conmina a dejar de decir tonterías.

Sabemos que ella –la señora Kane– es la única propietaria de la mina que a partir de ahora gestionará el banco. Ningún “papel” relevante, pues, para el padre, como la propia puesta en escena del film se encargará de anotar. En el momento decisivo en que la madre de Kane estampa su firma en el documento, el padre quedará fuera de cuadro, expulsado literalmente de la escena.



¿Qué hace mientras tanto el pequeño Kane? Disparar. En el preciso instante en que su madre firma, el hijo dispara.

Refunfuñando, el padre ha ido a bajar el bastidor de la ventana que no ha dejado de aparecer al fondo –y a través de ella, el joven Kane jugando en la nieve. Pues bien, nada más acabar aquel su acción, su esposa hará justo lo contrario; es decir, levantar el bastidor.



Desde la ventana la señora Kane, a la que vemos en un gran primer plano, llama a su hijo. Fuertemente iluminado, podemos apreciar ahora toda la dureza y frialdad que su rostro exhibe. Un rostro de ama de llaves de una película de Hitchcock (*Rebeca*, por ejemplo).



Al fondo, y como flanqueando a la mujer, las caras de estupefacción de los dos hombres, reducidos así a la condición de meros espectadores: sus diminutas figuras contrastan con el tamaño del rostro de ella.

¿Y qué dice a continuación la mujer? Que el equipaje estaba listo ya hace una semana.

Todo el protagonismo de la secuencia es, entonces, para la madre. Todo gira en torno a ella, mientras vemos a un padre débil, absolutamente derrumbado, sin ningún peso dentro de la escena.

Y bien, si la madre fue quien dio su consentimiento al poner su firma en el documento bancario, ahora sin embargo comparecerá como la única valedora del hijo, al que dice proteger, alimentando así el odio de éste hacia su padre y hacia el hombre que, en nombre del banco, ha venido a llevárselo.

Cuando el pequeño Charles responde a la llamada de su padre y se dirige hacia él para abrazarlo, es la madre quien, gritando el nombre de Charles, aborta dicho encuentro.



Una de los elementos más sorprendentes de esta escena es la presencia de ese triángulo sobre la cabeza del pequeño Kane. Un triángulo que nombra con precisión el que es el más importante de los triángulos, ese triángulo decisivo en la constitución de la subjetividad humana que es el triángulo edípico.

Y en el Edipo, en la estructura triangular edípica, el padre es el tercero: el tercero que, llegado el momento, prohíbe a la madre, separando al niño de ella. Es el padre ahí, entonces, quien adquiere todo el protagonismo.

Pues bien: todo lo contrario de lo que sucede en *Ciudadano Kane*, donde el padre, ese vértice tercero del triángulo edípico, no cumple de hecho función alguna. Aquí el padre no sólo no separa al

hijo de la madre, no la prohíbe, sino que es ella, la madre, quien por el contrario acaba alejando al hijo de su padre.



Tal es así que el vértice superior de ese triángulo no lo ocupa aquí el padre, ese tercero que, como decíamos, aparece mediando en la relación horizontal –imaginaria- madre-hijo, sino la propia madre. En el vértice superior de ese triángulo que no es tal, está la madre de Kane.

El niño, en fin, intentará agredir con su trineo al hombre que ha venido a llevárselo. La madre sujeta ahora a su hijo intentando protegerlo de un padre que, impotente, ha querido abofetearlo. El rostro de Kane, encuadrado en gran primer plano, muestra todo el odio que puede ser capaz de sentir un niño –y que es sobre todo el odio que su madre le ha transmitido.



El padre de Kane intenta intervenir aquí como quien otorga, como quien destina una tarea al hijo, es decir, como Destinador. Trata pues de construir para su hijo, pese a todo, un camino, un trayecto, es decir, un futuro. Sin embargo, nada de eso será posible en *Ciudadano Kane*, porque la función del padre de Kane en el film en tanto que Destinador será un total y absoluto fracaso. Y la razón principal de ese fracaso es que su esposa no cree a su marido, no concede crédito, ni valor alguno a sus palabras.

Al contrario: es la madre quien niega la función de Destinador del padre haciendo ella misma de Destinadora, es decir, suplantando su lugar y su función. Y lo que esa madre va a conseguir poniendo a su hijo en manos de un banco es congelar la relación entre él y su padre, congelando con ello también todo futuro, todo trayecto para el niño.

Por eso el trineo con el que el pequeño Charles había estado deslizándose por la nieve habrá de quedar sepultado para siempre por aquélla.



Ese trineo no podrá cumplir ya nunca más su función, erigiéndose finalmente en metáfora de la vida, congelada también ella para siempre en ese instante, de Charles Foster Kane.

Mas no, como se ha dicho innumerables veces, porque el pequeño Kane haya sido separado de los brazos de su madre, sino porque ésta, una madre tan fría como ese paisaje nevado que la rodea, hace lo posible y lo imposible por desacreditar a su esposo y por alejar a su hijo de él, rompiendo así todo vínculo simbólico entre padre e hijo.

No hay pues tarea alguna para Charles Foster Kane, o no otra que esa, envenenada, que su propia madre le dicta. Derrumbada pues la función paterna, la madre cobra entonces un protagonismo absoluto, avasallador, convirtiéndose así en una especie de diosa.

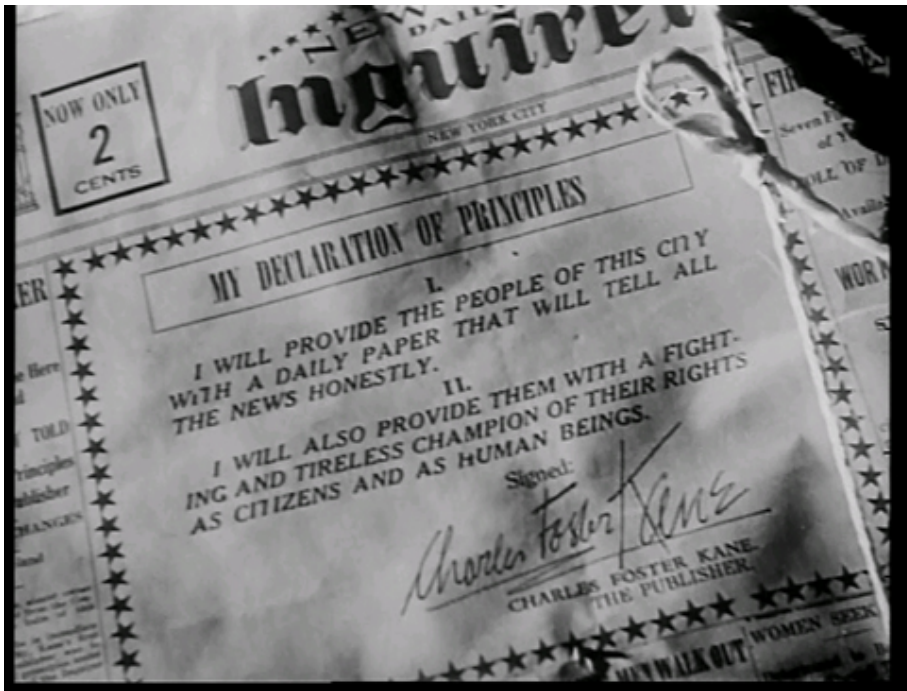
## **El *Inquirer***

De todas las posesiones que Kane, ya adulto, tiene, sólo una le interesa realmente: el *Inquirer*, un periódico de escasa tirada editado en la ciudad de Nueva York. En la redacción del periódico vemos a Kane escribir la declaración de principios que abrirá, a modo de editorial, el periódico. Kane lee dicha declaración ante sus amigos Leland y Bernstein; la lee primero y luego la firma.



Una precisa iluminación se encarga de subrayar ese acto –el de la firma–, dejando el rostro de Kane a oscuras. Más adelante, un plano detalle se encargará de mostrarnos la primera plana del *Inquirer* en su nueva andadura.





Reparemos un instante en la firma de dicha declaración. Lo que desde luego más llama la atención es, sin duda, el tamaño de la primera letra del apellido materno. Una “K”, la de Kane, en verdad descomunal, sobre todo si la comparamos con las otras mayúsculas que aparecen en la firma. Pues bien, ¿no rima dicha letra, su desproporcionado tamaño, con el tamaño del rostro de la madre de Kane en el plano ya comentado de la cabaña? Y la diminuta, casi ridícula, figura del padre en dicho plano, ¿no es del todo comparable al también diminuto tamaño de las letras que su apellido –el Nombre del Padre– tienen al lado de las del apellido materno?

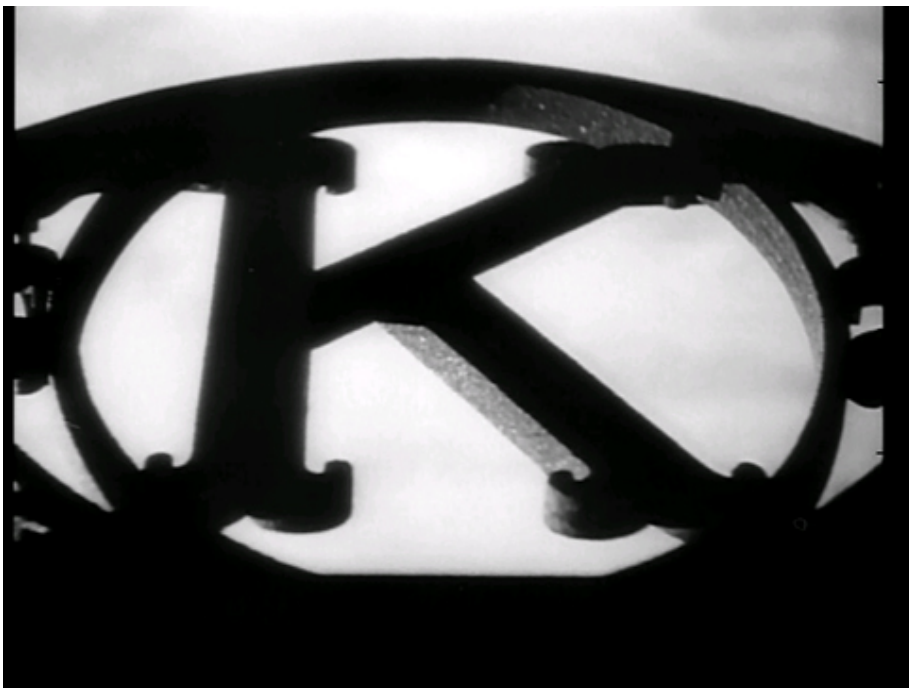
Esto tendrá, como no podía ser de otra manera, sus consecuencias. Por ejemplo en la estructura misma de la *declaración de principios* de Kane, dividida en dos párrafos, y los dos encabezados por una misma palabra: el pronombre personal Yo.

Pues bien, ese Yo enunciador que aquí se repite además dos veces es quien habrá de protagonizar, como único soberano, el relato fílmico. Soberano de sus enunciados -a través de su protagonista, Charles Foster Kane-, pero también, y sobre todo, de su enunciación. Un yo, el del autor, que no dejará de hacerse presente una y otra vez protagonizando totalmente el relato, e impidiendo con ello que éste adquiera el estatuto de auténtico trayecto simbólico.

Otra imagen del film describe con absoluta precisión esa ausencia de trayecto de la que hablamos: la imagen de Kane multiplicada en uno de los muchos espejos que pueblan Xanadú.



O ese círculo que envuelve la K, letra inicial de su apellido materno, que preside, también ella soberana, la entrada a su mansión.



Pero insistamos en ello: esa estructura especular -y por ello circular- es también la del film mismo, la de su escritura, puesto que ese yo que firma como Kane, es también, después de todo, ese cuya firma no es otra que Welles.

Volvamos pues a la *escena primordial*, aquélla en que una madre fría, que no conoce la compasión, hacía también, antes de ceder a su hijo a un banco, toda una declaración de principios.

Podremos oír entonces esa voz omnipotente que, soberana, protagoniza el film de principio a fin. Una voz, la de la madre -la de su yo- que niega la del padre, su palabra, y que enuncia y dicta a la vez el que habrá de ser el destino de Charles Foster Kane:

Padre: *¿Olvidáis que soy su padre?*

Madre: *Las cosas se harán como lo decida yo.*

### **Declaración de principios, firma**

Y bien, *Rosebud*, la última palabra de Kane, no vale nada porque la palabra del padre no tiene valor alguno, no tiene ningún peso para la madre. Sólo tendrá peso, entonces, la palabra autoritaria de ésta. Autoritaria decimos, pero por ello mismo aniquiladora para el hijo.

¿No constituye la declaración de principios que Kane escribiera para el *Inquirer* el más claro ejemplo de ello?

Que esa declaración es nada, que no tiene valor alguno, lo demuestra el hecho de que al serle devuelta una copia de la misma por el que otrora fuera amigo suyo, Leland, Kane la rompe en pedazos dejándola reducida a lo que siempre fue: una declaración hecha en el vacío, un vacío que intentara llenar inútilmente el Yo que la había enunciado.



Y es que después de todo, la firma de Kane -de quien firmara Kane- no era sino una copia de otra firma, ésta letal, aniquiladora: la que realizara su propia madre.



Pero aún habrá una tercera firma, la segunda de Kane que el film muestra, aquélla en la que éste renuncia definitivamente a controlar su periódico -el *Inquirer*- en beneficio del banco al que su madre, cuando todavía era un niño, lo había entregado -¿vendido?-, despreciando con ello la voluntad del padre.



Al firmar ahora la renuncia definitiva a su única posesión, Kane no hace sino reeditar, a una edad ya avanzada, aquel gesto -ahora advertimos hasta qué punto aniquilador para él- realizado por su madre.

Al final del film, *Rosebud*, revela su verdadera condición: la de palabra congelada –como congelada quedó para siempre la vida de Charles Foster Kane- que ahora arde, consumida por las llamas, hasta quedar reducida a puro humo.



**Bibliografía:**

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, 1984: “La modernidad (?) de *Ciudadano Kane*”, en *Contracampo* n° 34, Madrid.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, 1999: “Casablanca: La cifra de Edipo”, en *Trama y Fondo*, n° 7, *Cine y Psicoanálisis*, Madrid.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, 2005: “Dios”, en *Trama y Fondo 19, Reconstrucción / Reconstrucción*, Madrid.