

Por medio de un análisis del sentido de las imágenes del poema "Estudio" de Carlos Pellicer y la película *El ciudadano Kane* de Orson Welles, González Dueñas nos habla del mecanismo que unifica a esas dos artes, la poesía y el cine: la capacidad de crear imágenes que nos muestren el sentido oculto de la realidad visible.

LA METÁFORA Y LA IMAGEN



DANIEL GONZÁLEZ DUEÑAS ESTUDIÓ DIRECCIÓN DE CINE Y HA DIRIGIDO VARIAS PELÍCULAS. ENTRE OTROS LIBROS, HA PUBLICADO *A LO MEJOR TODAVÍA* (TEATRO, 1985), *LAS VISIONES DEL HOMBRE INVISIBLE* (ENSAYO, 1988), *PARA RECONSTRUIR A GALATEA* (POESÍA, 1989) Y *SEMEJANZA DEL JUEGO* (NOVELA, 1990).

Bastan dos espejos opuestos para construir un
laberinto.

Jorge Luis Borges

Dios mismo, que no puede ser visto ni por el
cuerpo ni por el alma, se deja contemplar en un
espejo.

Porfirio de Tiro

LA IMAGEN DE LA METÁFORA

De entre todas las formas posibles de ver, el arte es la mirada que tiene el privilegio de volverse hacia sí misma; no sólo "ve": puede mirarse *ver*, puede verse mirando. El ojo artístico, tras su odisea, se recoge, retorna a su ámbito primigenio; expresa lo que vio en aquello que le permite ver, o más bien, en aquello que es *ver*. Visión privilegiada y privilegiante, la del artista, a fuerza de contemplarse contemplando, encarna la mirada del mundo, la visión de las cosas desde y hasta su reino intocado.

El territorio artístico, ya en sí especular, incluye un ulterior espejo: la poesía. Eje y no género, mirada a la última potencia, lo poético conjura los excesos (la mirada que ve el mundo y a la vez se ve mirándolo podría extraviarse en el juego de espejos), mantiene viva la llama que alimenta a todo quehacer (tras la multiplicación de niveles aguarda no el espejismo sino la Unidad). El tema de la poesía en la modernidad, afirma Wallace Stevens, es la poesía misma. Pero el ojo vuelto mil veces hacia sí mismo encarna la mirada fundamental. El juego de espejos no se diluye en la multiplicidad ni disuelve la visión: la afina. De este modo, la poesía recorre todos los campos artísticos: de ella dependen los clímax, las altas cimas, los arrebatos pictóricos, dancísticos o incluso literarios. La poesía dice lo que mira porque su tema es la poesía; sin embargo, desde el momento en que su entretela es lo primigenio, aquello que dice el poema es lo que dice —lo que mira— el universo.

Así este poema de Carlos Pellicer, "Estudio":

Esta fuente no es más que el varillaje
de la sombrilla
que hizo andrajos el viento.
Estas flores no son más que un poco de
|agua
llena de confeti.
Estas palomas son pedazos de papel

El cine, hecho de imágenes, es la búsqueda de la imagen fundamental, que es la base de todas las demás

en el que no escribí hace poco tiempo.
Esa nube es mi camisa
que se llevó el viento.
Esa ventana es un agujero
discreto o indiscreto.
¿El viento? Acaba de pasar un tren
con demasiados pasajeros. . .
Este cielo ya no le importa a nadie;
esa piedra es su equipaje. Léveselo.
Nadie sabe dónde estoy
ni por qué han llegado así
las asonancias y los versos.¹

La lectura de un poema como éste únicamente resulta venturosa desde lo especular; lo entiende Gabriel Zaid al asmirlo según el propio juego de espejos de Pellicer:

El final, que parece un *non sequitur*, una forma cualquiera de terminar, es sin embargo la desembocadura natural del poema. Se trata de un poema sobre la creación poética. Casi un poema creacionista, si no fuera por la humildad de ese final: nadie sabe dónde, ni por qué, llegan así los versos.

Ese corte aparente del tema aparente (la fuente, las flores) subraya el verdadero te-

ma (la creación). Es como si viéramos en cine una sombrilla que se vuelve una fuente; y al retirarse la cámara, viéramos una mano pintando esa transformación; y luego toda-vía al camarógrafo que filmó la mano.

Es una mano dictadora. Donde pone el dedo pone otra realidad. Da órdenes, desprecia, reduce. Las flores "no son más que" . . . , la fuente "no es más que" . . . Pero el desdoblamiento (del camarógrafo: pintor que pinta la mano pintando), la ironía sobre el acto creador-dictador, lo lleva más allá de sus pretensiones mágicas y las rebasa: la mano hace milagros. Es como si el dictador le diera órdenes al sol de retirarse. . . y oscureciera.

Así, la realidad reducida remite a una realidad milagrosa en la mismísima reducción: el milagro metafórico. Así invierte el sentido de la reducción.²

Subrayemos que la gran capacidad metafórica del poema encuentra un eco perfecto en el ensayo y que Zaid, para bordear sobre ese milagro sin trastocar su lucidez, lúcidamente recurre a un símil con el cine.

En efecto: la esencia del poema es la imagen, así como la del cine es la metáfora. Universos complementarios, o mejor, dimensiones complementarias de un mismo universo —ya que a esta altura no cabe hablar de divisiones sino de integraciones. La poesía es la coordenada exacta, matemáticamente precisa, donde brota el milagro; el cine es la trama, el orbe y el horizonte de la disponibilidad y apertura a ese milagro.

La esencia del poema es la imagen, pero una imagen única, sin precedentes ni referentes —que sin embargo pertenece a una figura eterna. La esencia del cine es la metáfora, pero una metáfora única, sin antecedentes ni referentes —que sin embargo pertenece a un lenguaje eterno. El cine, hecho de imágenes, es la búsqueda de la imagen fundamental —y el reconocimiento de ella como base de todas las demás. La poesía, hecha de palabras, es la búsqueda de la palabra fundamental —y el reconocimiento de ella como base de todas las demás. En ambos procesos se da un desbrozo, un proceso eliminatorio: del todo a la única par-

1. Carlos Pellicer: *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979.

2. Gabriel Zaid: "Siete poemas de Carlos Pellicer", en *Textual*, año 2, vol. 2, núm. 15, México, 15 de julio de 1990.

te que contiene al todo. En ambos casos (que son un único caso), la reducción es multiplicación, un juego de espejos. El reconocimiento es la base.

Continúa Zaid:

Después de una fiesta, queda confeti en un charco y nos parece basura: Pellicer ve un ramo de flores. Vemos una sombrilla que hace andrajos el viento y vemos un despojo: Pellicer ve brotar una fuente. Vemos una piedra: Pellicer ve equipaje, viaje, cielo.

El momento culminante de esta flexión del acto dictador-reductivo que lo muestra dictador-creador es una frase magistral, que consta de una sola palabra: "Lléveselo". Es una frase inusitada, que está en el centro del poema y lo divide en tres partes: primero, una serie de metáforas (A no es más que B; A es B; ¿A? B); luego esta frase imperativa; por último, la afirmación final, que se opone a las dos partes anteriores y las cierra, como vimos.

Toda la gracia irónica del poema está en ese desplante dictador, en esa orden terminante, que se opone a la serie de metáforas, al mismo tiempo que la continúa y la hace desembocar en la humildad final. La serie avanza hacia este "Lléveselo", que rompe

el molde de la serie con libertad suprema. En vez de hacer una comparación entre dos términos, el poeta dictador da una orden que es una metáfora de otro tipo, una especie de colmo metafórico. La mano de Pellicer muestra la mano dictadora dando órdenes absurdas, con una gracia que rebasa al dictador y transmuta la orden. Si la distinción de Austin puede aplicarse a las metáforas, pudiéramos decir que Pellicer pasa de las enunciativas a este caso rarísimo de metáfora ejecutiva.

El poema de Pellicer es fundamentalmente cinematográfico, no tanto porque "podría filmarse", como porque *es* cine. Y es cine precisamente porque es fundamentalmente poesía, o más bien: poesía fundamental.

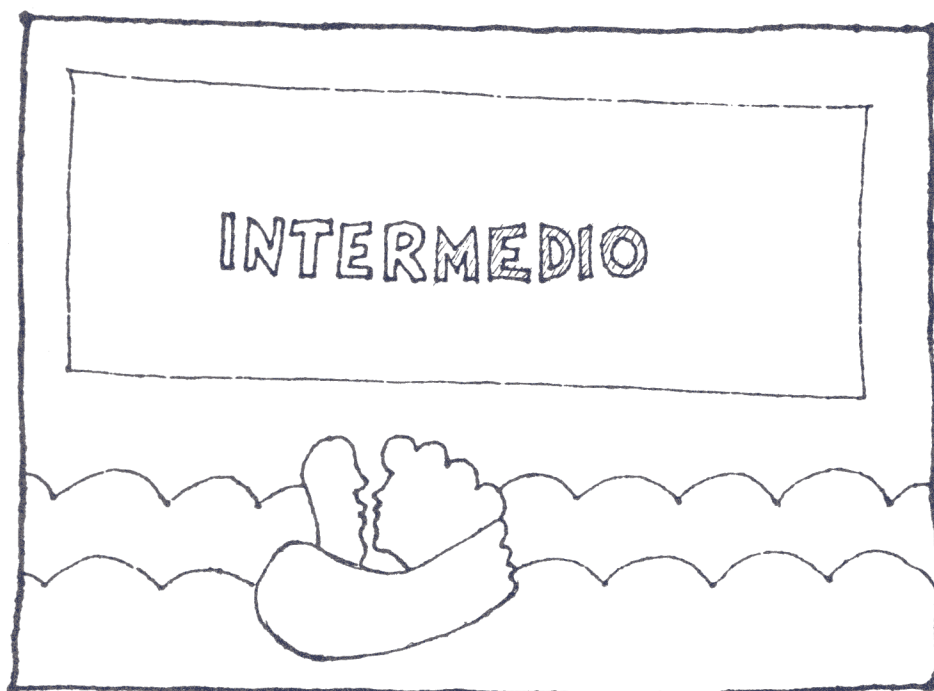
El cine, en efecto, es un "Lléveselo", una metáfora ejecutiva: impone sus imágenes, las incorpora al acervo icónico del espectador, obliga a éste a mirar una fuente *en* un paraguas, convirtiendo tales objetos en parte de su experiencia visual. No importa que haya visto esos objetos en la "realidad" o en la "pantalla": el fin último del cine es, justamente, entender y percibir la realidad *como una pan-*

talla —no en el sentido seudoplatónico de "proyección de ilusiones" sino a la inversa, proyección de realidades.

Las imágenes fílmicas no sólo se suman a la experiencia visual del espectador: catalizan esa suma; el objeto filmado se vuelve mirada capaz de iluminar todos los demás objetos. El "Lléveselo" del cine es un imperativo de mirar la cosa en su exacta dimensión, esto es, en el punto de vista de la mirada misma.

"La escena cambia tres veces", señala Zaid en el análisis del poema pelliceriano, "por retiro del punto de vista (es decir: incluyendo y transformando la escena anterior). La primera es tan amplia que parece el verdadero tema, desde la fuente hasta el equipaje: toda la serie de metáforas enunciadas por un narrador que no aparece en escena hasta la escena dos, cuando aparece dando órdenes, como un autor pirandelliano frente a su obra (o como una mano pintada pintando). La escena tres recoge las escenas anteriores, al mostrar al poeta frente a tales escenas, que no sabe bien cómo escribió".

La escena climática de *El ciudadano Kane* podría ser la trasposición fílmica del



**El arte es la
mirada que puede
volverse hacia sí
misma: no sólo
"ve": puede
mirarse ver, puede
verse mirando**

juego de Pellicer en "Estudio". Susan (Dorothy Comingore), la cantante de ópera que Charles Foster Kane (Orson Welles) intentara enclaustrar en su castillo de Xanadú como otro objeto precioso de su colección casi infinita, acaba de abandonarlo en definitiva; Kane entra en el pequeño cuarto de la cantante (espacio eloquente por sus mínimas dimensiones en comparación con las del castillo indescriptible) y destroza el lugar. He aquí la descripción de los sucesos consecuentes, según el libreto del filme:

[El mayordomo] Raymond [Paul Stewart] se acerca despacio, así como otros criados y algunos invitados. Se les ve al fondo. Primer plano de Kane, *mirando a la cámara*, los ojos llenos de lágrimas. Música. Avanza lentamente hacia la cámara, que le sigue en travelling mientras atraviesa la puerta de la habitación. Tras él aparece la habitación destrozada. Con andar rápido pasa ante Raymond. La cámara retrocede para mostrar el grupo que le mira. Kane se vuelve hacia la izquierda; *parece no ver a nadie*. Sale de campo, mientras le vemos *reflejado en un espejo*.

Plano alejado de Kane avanzando lentamente hacia la cámara con aire ensimismado. El grupo, en el pasillo, continúa observándole. Música.

Panorámica siguiendo el movimiento de Kane. Imagen de Kane *reflejándose hasta el infinito en dos espejos opuestos*, mientras se dirige hacia la derecha y sale de campo. La música se detiene. Fundido.³

El profundo conflicto de Kane, la abismal soledad que estalla al irse su único verdadero contacto con lo humano (Susan), el sinsentido que lo lleva a encerrarse en sí mismo (poco antes ha tomado la esfera de cristal que contiene un paisaje nevado, murmurando "Rosebud", la palabra clave del filme), parecen el centro mismo de la secuencia.

Welles invierte entonces la relación y las polaridades: Kane mira a cámara antes de iniciar el que será su recorrido más profundo en la película, el más "simbólico" y ulterior; luego, un espejo anuncia el gran juego que vendrá a continua-

ción, puente entre la mirada de Kane y aquella otra que se hace patente con la escena capital de esta secuencia (y acaso de toda la cinta, lo que casi es decir de todo el cine): la mirada que cae sobre Kane —cuando él "parece no ver a nadie". Si fuera un solo espejo, nadie miraría a este hombre sino el impersonal "ojo de la cámara"; tratándose de dos espejos enfrentados que multiplican hasta el infinito esa imagen devastada, es justamente la mirada del infinito la que se registra con una apabullante concreción e inmediatez.

Welles escribe, dirige y actúa: el "Lléveselo" de esta imagen esencial no se diluye; Kane se multiplica al infinito no para disolverse en la nada sino para que intuyamos el todo, la mirada superior que es nuestra mirada. Como en el poema de Pellicer, el infinito nos mira porque somos metáforas del infinito.

LA METÁFORA DE LA IMAGEN

Esos juegos de espejos (el de Welles, el de Pellicer) no son meros recursos técnicos que se vuelcan mecánicamente sobre sí mismos: son la reflexión de un espejo hacia la mirada fundamental. Pellicer causa una extrañeza con el reconocimiento ulterior de no saber cómo escribió, o por qué; Welles procede de manera análoga, dejando que los espejos muestren su propia elocuencia y que el cine se cree a sí mismo.

Kane está devastado, sí, pero al abrir las dimensiones, al dar tan magno paso atrás en la contemplación de ese individuo (no retroceso sino alejamiento para observarlo *más allá* de lo individual, es decir, en un insuperable acercamiento a su totalidad), Welles muestra las magnitudes que han destruido a Kane —¿una autodestrucción?—, al mismo tiempo que muestra todas las magnitudes. La gran pregunta "Por qué?" atraviesa las instancias, desde "¿por qué el poder?, ¿por qué la avidez sin fin?, ¿por qué la sed demencial?", hasta "¿por qué el cine?, ¿por qué la creación?, ¿por qué las llamadas de lo invisible?", en una serie que no comienza en ese "desde" ni termina en ese "hasta", sino que se conecta con una línea infinita donde la pregunta sigue indagando aunque deje de haber nombres para lo indagado.

Sigue Zaid:

Todas las imágenes de la primera escena [de "Estudio"] encajan en este posible escenario: una estación de ferrocarril al aire libre, donde hay una fuente, palomas, restos de confeti, equipaje y un poeta absorto ante un cielo espléndido, que ya no le importa a nadie, porque hay que irse: porque el tiempo del tren se impone al tiempo de la eternidad. En esas circunstancias, hablar de piedras al cargar las maletas es un lugar común, una metáfora ya hecha. También es una broma hecha la metáfora de bajar del cielo o de las nubes al absorto, que no ve que se le va el tren. Así se establece la ecuación $\text{piedra} = \text{equipaje} = \text{viaje} = \text{cielo}$.

Hay una oposición de equivalencia entre piedra y cielo (y no sólo en ese caso: Jung la ha documentado en la cultura universal; aunque ninguno de sus ejemplos, muchos de los cuales tienen que ver con viaje, implican viaje con maleta, rasgo de humor pelliceriano). El cielo es la ligereza, la vastedad, la libertad, el espíritu. La piedra es el peso, la limitación, el arraigo, la materia. El cielo es viaje: la piedra es negación del viaje. Pero esta oposición resulta reconciliada con audacia y humor, al revirar dos burlas ordinarias. La frase hecha (estas maletas pesan como piedras) invertida se vuelve inédita (esta piedra es equipaje). La burla consabida (bajar de las nubes) se vuelve de una ambigüedad entre derogativa y prometeica (cargar con el cielo). La oposición piedra/cielo se resuelve a través de otra oposición: viaje/viaje. Hay que dejar el viaje absorto, para emprender el viaje en tren. Hay que llevarse el viaje absorto al tren. Hay que llevarse el cielo en la maleta. Cargar con el equipaje del cielo. "Esa nube es mi camisa", arrastrada por la inspiración del viento.

Welles transfigura el espacio, lo hace expresivo, desde el momento en que plantea la pequeña habitación de Susan en Xanadú, último refugio de una mujer que sufría agorafobia, cueva temerosa ante la vastedad de esa mansión lóbrega e inhabitable por seres humanos. Luego, lo hace con la propia conducta de Kane: éste rompe los objetos ahí concentrados, la huella de Susan (la huella del ser humano) y lleva entre los dedos la esfera nevada como único objeto de conciliación consigo mismo. Cabe preguntarse: ¿qué hacía en la habitación de Susan ese objeto invaluable para Kane (puesto que representa su infancia)? Acaso el magnate se lo había regalado, símbolo de la hon-

3. Orson Welles: *Citizen Kane*. Avant Scène du Cinéma, París, 1962. [*Ciudadano Kane*, Aymá, col. Voz Imagen, núm. 11, Barcelona, 1975; pról. y trad. de Ricardo Díaz-Delgado. Subrayados nuestros.]

dura de un sentimiento que este hombre era incapaz de expresar de otra manera, y ahora ese regalo es símbolo del desprecio: Susan no lo lleva consigo al abandonar Xanadú —muestra de la profunda aversión que tuvo por Kane es el dejar atrás el único signo transparente.

Los lugares comunes —las imágenes comunes— también se desarticulan en el pasaje de Kane a través de los espejos (estar solo se multiplica hasta lo intolerable) y se convierten en una manifestación de la inmensidad que desconoce este coleccionista de inmensidades (el infinito lo atisba en su etapa de mayor "ensimismamiento", distracción, olvido de sí mismo; pero la imagen exclama: el infinito lo recuerda, es parte de sí aunque no haya sabido encontrarlo).

El sinsentido que baña toda la secuencia se convierte en otro sentido ante esa imagen concluyente: Kane no está solo porque lleva en la mano otro espejo, la esfera de cristal con un paisaje nevado, imagen de la infancia, de ese tiempo en el que no tenía nada, es decir, en que lo tenía todo. Los abismos de su interioridad quedan ante el espectador: como la ventana a que éste se asoma es un espejo, el abismo interno le pertenece también. Hemos reprobado el extravío de este hombre en un laberinto en donde resuenan nuestros pasos.

Las ambigüedades gramaticales [prosigue Zaid] enriquecen la metáfora. ¿A qué se refiere "Lléveselo"? Puede ser "Este cielo" o puede ser "su equipaje". ¿De quién es "su" equipaje? Puede ser del cielo o puede ser de usted, a quien le digo "Lléveselo". ¿Cómo llevarse el cielo? En los ojos, sin duda alguna; pero también como transparencia reducida a carga, en las manos del absorto que baja de las nubes y carga con las nubes almidonadas y petrificadas. ¿Quién le dice a quién "Lléveselo"? El poeta dictador al poeta absorto (ambos pintados por el poeta irónico, que sabe que la dictadura no es creadora, que la creación es un misterio que rebasa la voluntad de creación, como decía nuestro padre Ayocuan: "del cielo vienen las bellas flores, los bellos cantos. Los afea nuestro anhelo, nuestra inventiva los echa a perder"). Y ¿qué le dice, al decirle "Lléveselo"? Cargue con su éxtasis, que no le importa a nadie.

Tampoco importa a nadie la honda y

casi infinita soledad de Kane, quizá ni a él mismo (de igual modo que la esfera de cristal no ha importado a Susan; es de suponerse que Kane se la haya regalado sin narrarle su significado: pero Susan la tiene en su mínimo refugio: no se trata de un objeto más). El ocaso de este hombre se transfigura, sin embargo, por algo que sí le importa y además en exclusiva: una palabra, una metáfora: *Rosebud*. Este nombre que Kane lleva en su interior toda la vida, se va con él sin que nadie sea capaz de desentrañarlo; el filme será el rastreo que hace un periodista, entre los que fueran "allegados" al magnate, del sentido de la palabra *Rosebud*, la última que se le oyó pronunciar antes de morir; nadie sabrá lo que significa, nadie se habrá dado cuenta de lo que había en un nombre.

No obstante, Welles se da cuenta y nos hace percatarnos en la secuencia final de la película, cuando la cámara recorre desde lo alto las innumerables cajas en que se han inventariado las "piezas valiosas" en la colección de Kane, y se detiene ante un pequeño horno en donde se incineran los "objetos sin valor". La lente se aproxima todavía más hasta descubrir un humilde trineo para la nieve, ya comido por las llamas, que tiene una inscripción: *Rosebud*. La memoria del espectador vuelve entonces a examinar un *flash back* presentado con anterioridad, en donde se veía al niño Charles Foster Kane jugando con ese trineo.

¿Dónde estuvo ese objeto mágico? Es de suponerse que Kane lo buscó por cielo, mar y tierra, en cada objeto que coleccionó a lo largo de los años. Juntos, la esfera de cristal y el trineo habrán conformado el Signo de la recuperación: la transparencia. Acaso el trineo siempre estuvo ahí, olvidado en un sótano húmedo, mientras el hombre, buscándolo, recorría las esferas de poder. Y al mismo tiempo que todos esos lujosos sucedáneos se apilan en los miles de cajas, en la caldera se convierte en humo la única solución a un enigma que también fue humo.

Rosebud no le importa a ninguno de los personajes de la película. La escena final de *El ciudadano Kane* muestra una imagen significativa que nadie capta (el humo que escapa de la chimenea), entre un cúmulo de imágenes vacías (las cajas, el arduo catálogo de "piezas valiosas"). La

pérdida es total y, sin embargo, contiene un "Lléveselo" imperecedero: el espectador rescata ese objeto, lo carga de sentido —de su sentido más personal, de aquello que "no le importa a nadie" sino a él mismo— y lo compara con los demás objetos lujosos e inútiles —la belleza vacía por ausencia de contemplador. Al final de la película —desenlace iluminado por el juego de espejos que lo sustenta—, hay ya un nombre, un objeto, que sólo importa a cada uno de los espectadores de la cinta, lo que es decir, de un modo indirecto, a todos.

Misteriosamente, lo que sólo importaba a Charles Foster Kane importa ahora a todos: lo más frágil y secreto de lo individual no es, pues, intransmisible a los demás individuos. Cada espectador ha aplicado el nombre *Rosebud* a lo que llevaba más oculto, y ha descubierto que es *lo mismo* que añoraba Kane. En efecto, esa nostalgia no se enuncia en ningún momento de la película, pero *se ve*; donde la palabra no puede llegar, llega la imagen; donde la imagen se detiene porque su carga no parece transmisible, nace la metáfora.

Hay secretos que no pueden decirse: la palabra los reduce. Pueden, sin duda, mostrarse: la imagen respeta su tamaño. Pero sólo la metáfora es capaz de conectarlos en la gran trama del sentido (la metáfora vuelve a la palabra y la posibilita para decir ciertos secretos: es lo poético; la metáfora vuelve a la imagen y la hace *contemplar* su propio sentido y no sólo reflejarlo: es lo cinematográfico). *El ciudadano Kane* es la historia de ese algo indecible que se muestra y luego se metaforiza para encarnar, en el juego de espejos, el magno secreto de los secretos: todos éstos son *uno solo*, por más que haya uno por individuo —y quizá por ello—; tienen un solo nombre, una sola imagen y (lo que da un carácter eterno a la película de Welles) una sola metáfora. Si cada quien lleva su secreto "almidonado y petrificado", ponerlos en contacto unos con otros sería acceder a la soltura y flexibilidad del Gran Flujo.

El "tiempo de la eternidad" no le importa a nadie: apenas hay tiempo para pensar en lo eterno a mitad de la avalancha del presente ("el tiempo del tren"). Pero "la piedra es equipaje" y puede llevarse auestas, aunque sólo le importe al que la porta. "Cargar con el cielo", lle-

var en todo viaje la eternidad, no es imposible. Cada quien tiene su nube, su piedra, su Rosebud, y acaso la suma de estos objetos, sujetos, recuerdos que a nadie sino a su añorante importan, son la única realidad, una trama secreta. Todo lo demás es irreal, como lo es ese mar de objetos que se empaquetan y catalogan tras la muerte de Kane, y que saturaban el inmenso castillo-mausoleo; todos ellos, sumados, no conforman ni una gota de la realidad que posee ese pequeño trineo que va a dar a la hoguera no sin antes haber incendiado la mirada de cada espectador.

Si cada quien mostrara su Rosebud, la piedra individual se transformaría en piedra filosofal colectiva. Rosebud es irrepitible, fugaz, personalísimo, y no obstante es universal. Más aún: es el universo.

EL VIAJE ABSORTO

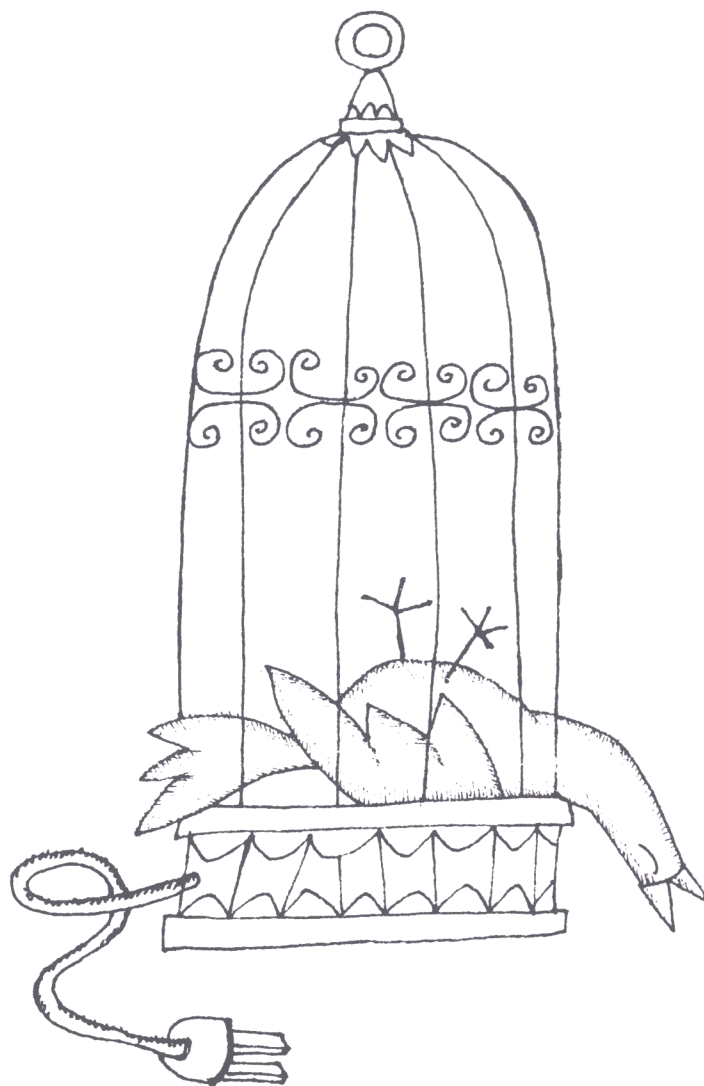
Zaid marca el tema de "Estudio": la creación, el misterio que sin embargo debe acompañar no menos al artista que al espectador. Las líneas finales de su comentario parecen también, desde el otro extremo de una escala, dibujar la secuencia central de uno de los filmes capitales de la historia del cine:

El viaje absorto se convierte en piedra, por órdenes del poeta dictador. Pero la realidad reducida y despreciada remite a una realidad milagrosa en la misma reducción. Las nubes se petrifican de verdad. La piedra resulta cielo, viaje, equipaje: piedra filosofal que reconcilia opuestos: metáfora ejecutiva de una equivalencia que, en el mismo acto, cambia su sentido reductivo; milagro de ese "Lléveselo", que ni el poeta sabe cómo escribió, en otro viaje absorto, después del cual hay como un despertar en otra parte; "Nadie sabe dónde estoy".

Hay una humildad irónica en el poema. Humor sobre el misterio de la propia creación.

El poeta (irónico sobre su propia *híbris* creacionista) le toma la palabra, la mano dictadora, al poeta "como un pequeño dios", y, con arte de judo (dejándolo seguir el movimiento dictador hasta sus últimas consecuencias), hace que dé una voltereta.

Redonda, milagrosamente, todo lo que no es más que... se convierte en nada menos que...



En el extremo opuesto de esa escala, Welles desencadena otro juego de espejos que transfigura el primer nivel de significación de la secuencia (la soledad abismal como único destino del hombre sediento de respuestas; o bien, la soledad como castigo del ambicioso que se ahogó en el inmenso poder que obtuvo por sustitución y olvido de su verdadera respuesta como ser humano), y lo logra por medio de dos espejos enfrentados: antes que la decadencia de Kane está su cuestionamiento vital (el hombre lleva en una mano la esfera de cristal y ésta también se multiplica al pasar entre los espejos —la esfera encierra una reproducción del ámbito natural del trineo para la nieve llamado Rosebud: origen desencadenado—); antes que el "castigo" a un individuo poderoso que es símbolo de una cultura de conquistadores —en cuyo caso se mitifica el poder y no la punición al poder—, queda su dibujo como ser humano multiplicado, aunque todo indique reducción y caída —caen las mitificaciones y brota el mito. Los espejos no multiplican el vacío o la decadencia sino la pregunta y el ensimismamiento:

no es una dispersión hacia el exterior sino una concentración hacia el interior.

También Welles exclama "Nadie sabe dónde estoy", y lo dice desde el juego de espejos, lo dice como Kane y como Welles. Ello no implica lamentarse por un extravío o añorar el estado previo, donde "alguien" o "todos" sabían: es aludir al secreto y también a su transmutación (el "secreto de todos" es la ausencia de nadie). Nadie sabe dónde está nadie hasta que la soledad individual ("nada más") se transforma en el enigma de cada uno ("nada menos"), suma de elementos que, sin dejar de ser irrepetibles y preciosos, se integran en un solo viaje absorto. En el poema de Pellicer y en la película de Welles, "Lléveselo" y "Rosebud" son facetas de la misma gema, de la piedra filosofal que en efecto convierte un "nada más" en nada menos. La lucidez de mirarse al espejo desde la palabra visual y la imagen metafórica, redondea la expresión: nada menos es *todo más*. La equivalencia entre poesía y cine es la equivalencia entre el hombre contemplando el infinito y la mirada del infinito sobre sí mismo. 