

La dama de Shanghai

JESÚS GONZÁLEZ REQUENA
Universidad Complutense de Madrid

The Lady of Shanghai

Abstract

The textual analysis of *The Lady of Shanghai* explores the latent phantasmatic scene in the work of Orson Welles, makes the phantasm that inhabits it to emerge –once again that cold goddess that reigns the contemporary texts– and it shows the peculiar way in which both scene and phantasm overlap and come together in the very process of filming with the conflictive love relation of its main characters: Welles himself and Rita Hayworth. Simultaneously, we will proceed to analyse the film director's declarations about his own film as emblematic examples of screen memories.

Key words: Textual Analysis. Semiotic. Psychoanalysis. Orson Welles. Screen Memory. Phantasm. Phantasmatic Scene.

Resumen

El análisis textual de *La dama de Shanghai* explora la escena fantasmática latente en la obra de Orson Welles, hace emerger el fantasma que la habita –una vez más esa fría diosa materna que reina en los textos de la contemporaneidad– y muestra el modo peculiar en el que esa escena y ese fantasma vinieron a atravesarse, en el proceso mismo del rodaje del film, con la conflictiva relación amorosa de sus protagonistas: el propio Welles, Rita Hayworth. Simultáneamente, se analizan las declaraciones del cineasta sobre su film como ejemplos emblemáticos de recuerdos encubridores.

Palabras clave: Análisis textual. Semiótica. Psicoanálisis. Orson Welles. Recuerdo encubridor. Fantasma. Escena fantasmática.

ISSN. 1137-4802. pp. 75-137



En los títulos de crédito de *La dama de Shanghai*, tiene lugar una sorprendente omisión: el cineasta aparece primero como actor –tras el

nombre de la actriz que encabeza el reparto y un instante antes del título del film, que remite expresamente al personaje que la actriz interpreta en él-, y aparece de nuevo en el último de los créditos, como guionista y productor; pero no lo hará nunca, sin embargo, como su director.

Y no deja de ser notable que si en su primera aparición el nombre de Orson Welles quede emparedado entre esas dos caras de la estrella femenina, la brillante *-Rita Hayworth-* y la oscura *-La dama de Shanghai-*, en la segunda, una ola, después de todo procedente de ese mar que es sin duda el de la Dama de Shanghai, parece aplastar su nombre hasta hacerlo desaparecer.



De un oscuro, romántico, anacrónico coche de caballos que atraviesa lentamente Central Park, emerge progresivamente la figura blanca, cada vez mejor iluminada por la luz de la luna, de una bella mujer.



Michael: *Si hubiera sabido cómo iba a acabar todo, me habría detenido en el comienzo. Es decir, si hubiera estado en mi sano juicio, pero en cuanto la vi... en cuanto la vi...*



Michael: *mi sano juicio se esfumó durante algún tiempo.*

Michael (voz narradora): *"Buenas noches", le digo, creyéndome un tipo desenvuelto.*

Un hombre, arrobado, la mira: debe levantar la cabeza para contemplar a la mujer que resplandece en un nivel superior, en el interior del alto y elegante coche de caballos. Y es así como el personaje, a la vez narrador y cineasta, se nos presenta como alguien prendado por esa mujer bellísima de la que se nos advierte, desde el primer momento, que es una mujer fraudulenta.

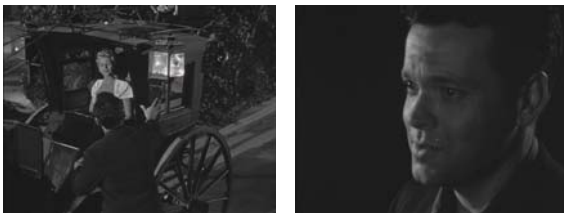


Michael: (voz narradora): *Pero allí había una bella mujer y completamente sola. Y yo con tiempo de sobra. Sin nada que hacer, excepto buscarme líos.*



Michael: (voz narradora): *Hay gente que olfatea el peligro. Yo no.*

Lo que no evita, desde luego, que esa mujer de cabellos plateados como la misma luna quede constituida, desde el primer momento, en objeto de adoración.



Michael: (voz narradora): *Le ofrecí el último cigarrillo que me quedaba. Estaba esperando la ocasión, así que no me diga usted que no.*

El hombre ofrece su último cigarrillo a esa mujer bañada en una luz lunar que sólo de ella misma parece proceder.



—A ello se debe, sin duda la total ausencia de continuidad en la iluminación de estos tres últimos planos. Pues si atendemos al plano conjunto de ambos, resulta evidente que la luz, procedente del lado izquierdo, debería iluminar el rostro del hombre, en el primer plano, de manera semejantemente homogénea a como ilumina el rostro de ella. Lo que sucede, sin embargo, es todo lo contrario. Pues se trata sin duda de producir el efecto de que la luz que él recibe procede sólo de ella. Y así, imperceptiblemente, de introducir la metáfora que hace de esa mujer un ser tan fascinante como inquietantemente lunar.

Tiene lugar entonces un insólito juego de manos por el que el cigarrillo que el hombre ha ofrecido como si fuera la más valiosa prenda de amor desaparece delante de nuestros ojos.



Elsa: *Lo siento, no fumo.*

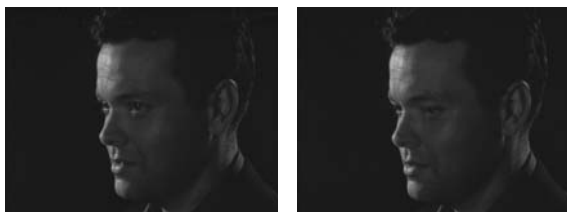
Ella, con una bella sonrisa, rechaza el cigarrillo que el hombre le ofrece. Pero él insiste con su más vehemente mirada.



Entonces ella mira primero a los ojos del hombre. Luego su mirada desciende hasta la cajetilla y, con lentitud, lleva su mano hasta ella. En el instante en que coge el cigarrillo vuelve a mirar al hombre que –desde contracampo– se lo ofrece. Mas este plano, aparentemente muy semejante al anterior de ella, contiene, con respecto a él, dos modificaciones notables que sólo resultan claramente perceptibles cuando ambos son observados en simultaneidad:



Por una parte, la cámara se encuentra ahora ligeramente más baja, devolviéndonos la imagen de la mujer en contrapicado. Por otra, la mirada que ella dirige a los ojos del hombre ya no se desliza, como sucedía en el anterior, por la derecha del eje de cámara, sino que se confunde totalmente con él. O dicho con otras palabras: en el momento en que acepta la oferta y coge el cigarrillo que el marinero le ofrece, mira directamente al objetivo de la cámara. Movilizando, así, sus mejores dotes de hechicera.

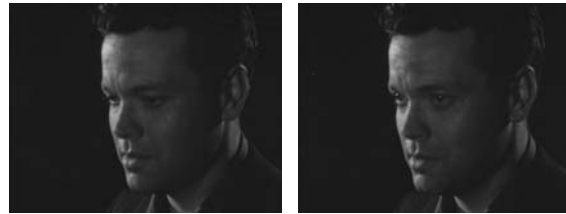


No sin extrañeza, el hombre baja la mirada siguiendo el movimiento de la mano de la mujer que ha aceptado el cigarrillo.

El plano que sigue, subjetivo del hombre, rompe entonces la serie, pues ya no nos muestra el rostro de la mujer, sino sus manos que, recordándose sobre el bolso negro que se halla en su regazo, envuelve cuidadosamente el cigarrillo en un pañuelo blanco para, un instante después, hacerlo desaparecer en el interior de su bolso.



De ese bolso que, parece obligado añadirlo, se encuentra justo sobre su misma cadera. La sorpresa que acusa entonces el rostro de él es la de quien queda desconcertado ante un truco de magia.



Ahora bien, frente a esa maga, frente a esa mujer fascinante que es también una estrella, ¿dónde acaba el personaje y donde comienza el cineasta? Ésta es una pregunta seguramente imprescindible en todo film hollywoodiano, pero especialmente obligada en uno como éste, en el que el actor que interpreta al protagonista se confunde con el mismo cineasta.

Ni que decir tiene que el acto mágico que acaba de suceder se ha desplegado todo él entre la mirada y la cadera de la mujer.



Allí, para pasmo del varón, se ha producido la desaparición de eso que ha sido designado como el último cigarrillo del hombre.

Fascinante escena, sin duda. Y sin embargo Welles insistió siempre en hablar de ella así:

“En la vida, tiendo a olvidar lo peor de los malos momentos. Pero en tus propias películas, los malos momentos son inolvidables. Por ejemplo, la primera escena del parque: cuando pienso en ella, me estremezco. Toda la secuencia es insulsa.”¹

Porque, a diferencia de tantos otros estudiosos del film, nos resulta imposible aceptar las palabras condenatorias del cineasta hacia esta escena que nos parece una excelente obertura, trataremos de demostrar, en lo que sigue, que un desgarró esencial impide al cineasta aceptar –y reconciliarse– con lo que en ella sucede.

1 Declaraciones de Orson Welles a Peter Bogdanovich recogidas en los *Comentarios* incorporados a la versión del film en DVD.

Y no hay mejor vía para ello que hacer patentes las contradicciones que atraviesan las palabras mismas del cineasta. Resulta obligado, así, anotar su extremado énfasis –*lo peor de los malos momentos*–, y, sobre todo, las intensas marcas emocionales que lo acompañan: se trata de un *estremecimiento* todavía vivo –pues descrito en presente–, asociado al carácter *inolvidable* del momento. Tan *inolvidable* que, no hay duda de ello, el *estremecimiento* sigue produciéndose en el presente.

De modo que todo ello contradice el juicio final de la secuencia como *insulsa*. Pues lo *insulso* no deja una memoria imborrable, carece de la fuerza necesaria para producir y mantener vivo el *estremecimiento*.

Welles difundió siempre la idea de que sólo el azar había determinado la elección de la novela *Si muero antes de despertar*, de Sherwood King, como el material de partida del film. Así, por ejemplo, en la versión que ofreció a Peter Bogdanovich:

“Estaba trabajando en *La vuelta al mundo en 80 días*. Estábamos en Boston el día del estreno y no podíamos sacar el vestuario de la estación porque debíamos 50.000 dólares y nuestro productor, el señor Todd, se había arruinado. Sin ese dinero no podíamos estrenar. Llamé a Harry Cohn y le dije: “Tengo una gran historia. Si me

² Orson Welles a Peter Bogdanovich: op. cit.

envías 50.000 dólares por telegrama antes de una hora, firmaré un contrato para hacerla.” “¿Qué historia?”, preguntó Cohn. Yo llamaba desde una cabina. Al lado había un quiosco con libros y le di el título de uno. “Lady from Shanghai”, dije. “Compra la novela y yo haré la película”. Una hora más tarde teníamos el dinero.”²

Sin embargo, sabemos por William Castle, uno de los productores del film, que Welles se mostró muy interesado por la novela desde el primer momento. Y, de hecho, tal debió ser su interés que cuando años más tarde se refiere a ella olvida su título original para adjudicarle el que él mismo decidió dar a la película.

Pero lo que resulta realmente decisivo es constatar cómo la temática de la novela de Sherwood King se alinea con los otros proyectos del cineasta en ese mismo periodo. Pues inmediatamente antes de realizar *La dama de Shanghai*, Welles había intentado sin éxito rodar una nueva versión de la *Carmen* de Merimée. Luego, nada más terminar el film, realizó una versión cinematográfica de *Macbeth*. Y entre sus planes más inmediatos que luego no podría consumir se encontraba el viajar a Europa para dirigir una adaptación de la *Salomé* de Wilde. No hay duda de que la fascinante y letal mujer fatal de *La dama de Shanghai*, puede por derecho propio ocupar un lugar en la serie constituida por *Carmen*, *lady Macbeth* y *Salomé*.

Se mintiera a sí mismo o encubriera conscientemente el origen real de *La dama de Shanghai*, la narración que de ese origen ofrece Welles reúne todos los rasgos de un recuerdo encubridor en el que se atribuye al azar –y, así, se quita importancia a– algo que, desde el primer momento, debió estar cargado de sentido –y de uno intensamente sentido– para el cineasta.

Para comprender este proceso con más claridad, conviene contextualizar el momento en el que Welles rueda *La dama de Shanghai*.

Tras el relativo fracaso comercial de *Ciudadano Kane* y el fracaso comercial absoluto de *Los magníficos Ambersons*, Welles se empantanó totalmente en *It's All True*, un film documental que había comenzado a rodar en Brasil y México y que nunca fue capaz de acabar. Era ésta una cadena de fracasos que comprometían seriamente sus posibilidades profesionales en Hollywood. Mientras esperaba inútilmente en México la llegada del dinero que pudiera permitirle proseguir el film, Welles se topó, en un número atrasado de la revista *Life*, con esta foto:

El propio Welles describió así el impacto que causó en él:

“«Vi en la revista *Life* aquella foto fabulosa», contaría Welles, «en que está arrodillada en una cama. Entonces me dije: ya sé lo que voy a hacer cuando vuelva de Sudamérica.»³

Y lo más notable: sus conocidos de entonces confirmaron por una vez totalmente su versión:

«Orson dijo que iba a volver a los Estados Unidos para casarse con Rita Hayworth. Se lo tomó muy en serio, vaya que sí. Y eso que aún no la conocía. Es más, lo primero que pensaba hacer cuando volviese era buscarla.» (Jackson Leichter)⁴

Así comenzó su relación amorosa con Rita Hayworth, la estrella indiscutible del Hollywood de la época, a la que se conocía popularmente como *la diosa del amor*, y a la que conduciría al matrimonio el año siguiente.

Parece inevitable reconocer, en su decisión de casarse con Rita Hayworth, la más resplandeciente estrella cuyo brillo alcanzaba al recóndito lugar de Brasil en el que él había sufrido el último golpe, su gran revancha contra Hollywood, a la vez que su íntimo deseo de conseguir, a pesar de todo, triunfar allí.

En 1945, un año antes del rodaje de *La dama de Shanghai*, Welles consigue rodar un nuevo film –*The Stranger*– con el que trata de superar la imagen de director incapaz de sacar adelante proyectos cinematográficos viables. Y ello, en buena medida, gracias a Rita Hayworth, pues la productora había impuesto como condición para contratarle que la fortuna de su esposa hiciera de garantía en caso de incumplimiento de los plazos de rodaje.

El caso es que cuando ese contrato fue firmado había comenzado ya la crisis del matrimonio –de hecho se había desencadenado con el embarazo de Rita Hayworth y el consiguiente nacimiento de su hija Rebecca en diciembre de 1944– y Welles había reanudado su habitual promiscuidad sexual –que abarcaba desde prostitutas a grandes actrices de Hollywood– lo que terminaría por empujar a Rita Hayworth a separarse de él a finales de 1945.



3 LEAMING, Barbara: 1989: *Si aquello fue felicidad... La vida de Rita Hayworth*, Tusquets, Barcelona, 1990, p. 85.

4 LEAMING, Barbara: 1989: op. cit., p. 85.

Es en esa conflictiva situación en la que Welles inicia la puesta en pie de una costosa producción teatral basada en la adaptación musical de *La vuelta al mundo en 80 días*. Así pues, Welles atribuyó a esta producción teatral el origen azaroso de *La dama de Shanghai*: necesitaba dinero para sacarla adelante y Harry Cohn, el ejecutivo de la Columbia, había aceptado contratarle.

No es difícil, en tales circunstancias, localizar un primer motivo de este recuerdo encubridor. ¿Cómo no intentar presentar la historia que el film narra como algo sin relación alguna con la propia vida emocional si su tema central versaba sobre una desgraciada relación amorosa interpretada por el propio cineasta con su propia esposa de la que, además, acababa de separarse?



Ahora bien, si la pareja había roto, ¿por qué Rita Hayworth llegó a interpretar a la protagonista de *La dama de Shanghai*? Welles contó siempre que su intención era rodar una película de bajo presupuesto con una joven y desconocida actriz francesa, *Barbara Laage*. Sin embargo, Rita Hayworth ansiaba el papel. Así lo cuenta Barbara Leaming, la biógrafa oficial, siguiendo siempre la versión de Welles:

“Cuando Rita se enteró de que Orson quería a otra actriz, se puso a batallar activamente por el papel, aunque también por muchísimo más, ya que en el fondo deseaba que el cineasta se fuera a vivir con ella y con Becky a la casa que la actriz acababa de comprar en Brentwood. La había terminado de decorar Wilbur Menefee, decorador escénico de la Columbia [...] Cuando Rita dijo a Menefee que su marido ocuparía con ella el dormitorio principal y que había que instalar una cama en condiciones, el decorador construyó una cama «gigante» [...]

“Welles no sabía nada de aquellas maniobras. Al llegar a Los Ángeles se inscribió en el Bel-Air Hotel. Rita le invitó a cenar, Orson fue a su casa y «mientras me decía que quería actuar en la película me sugirió que me quedase a vivir allí. Así fue como nos reconciamos».⁵

⁵ LEAMING, Barbara: 1989: op. cit., p. 131.

¿Orson quería a otra actriz? ¿Y no sabía nada de aquellas maniobras? Evidentemente este párrafo forma parte del desarrollo del recuerdo encubridor que nos ocupa. Lo que por lo demás no puede extrañar, dado que la principal fuente de la biografía fue su propio biografiado, hacia el que sentía la más palpable admiración. Seguramente Welles se había interesado en la entonces absolutamente desconocida Barbara Laage, pero es un hecho evidente que no tenía posibilidad alguna, en los tiempos del star-system, de levantar en Hollywood el proyecto con ella.

Y por lo demás, es realmente fantástica esa historia más arriba citada según la cual Welles, con sólo levantar el teléfono, habría conseguido del tiburón por antonomasia de la industria hollywoodiana de entonces, Larry Cohn, el dinero para hacer *La dama de Shanghai*. Como es absolutamente inverosímil, en un diálogo con tal personaje, el enunciado imperativo por parte del cineasta –*Compra la novela y yo haré la película*– y más aún el brevísimo plazo que la acompaña –*Una hora más tarde teníamos el dinero*–, dada la meticulosidad de los contratos que era costumbre realizar entonces, máxime en el caso de cineastas considerados conflictivos como era el caso de Welles.

Por otra parte, si ya el propio Larry Cohn había rechazado la propuesta de Welles de producir una obra tan conocida como *Carmen*, ¿por qué habría de aceptar a ciegas producir una historia que desconocía?

Así pues, resulta imposible que Welles no supiera que su única baza para lograr rodar *La dama de Shanghai* era Rita Hayworth. Y no sólo porque ella era la gran estrella de la Columbia que dirigía Larry Cohn, sino también porque hacía ya mucho tiempo que éste estaba enamorado de ella.

Imposible, en suma, que Welles *no supiera nada de aquellas maniobras*. Más bien parece evidente que él hubo de proveerlas, sopesarlas y facilitarlas, sabiendo que la voluntad de Rita Hayworth de participar en el film era el factor decisivo de su viabilidad.

Y, de hecho, desde este punto de vista, resulta perfectamente posible pensar *La dama de Shanghai* como una suerte de *performance*, de puesta en escena en directo, ante la cámara, de este espeso entramado de relaciones económicas, personales y amorosas que rodearon su producción y su rodaje. Tal es lo que haremos en las páginas que siguen y lo que nos permitirá constatar hasta qué punto el film, lejos de ser esa ficción fracasada e inverosímil que aparenta a primera vista –y en la que insistió tantas

veces el propio Welles-, nos devuelve la verdad más vívida y desolada de la aventura amorosa y artística de sus creadores. Y lo hace, al mejor modo manierista, de una forma que conducirá a que los pliegues de la representación terminen por confundirse totalmente con los de la vida real.

Esto es, en todo caso, lo que el film nos dice: que no es Orson Welles quien dirige, sino ella, la dama de Shanghai.



Y así, si el film mismo se confunde durante buena parte de su recorrido con un viaje en barco, su protagonista, en él, es explícitamente presentado como una suerte de perrito faldero, totalmente sometido al deseo de la mujer.



Michael: (voz narradora): *¿Y qué hacía yo, Mike O'Hara, navegando en un yate de lujo en un crucero de placer por el soleado mar Caribe? Pues está claro, iba detrás de una mujer casada. Pero yo no quería verlo así, no. Para lograr un grado de estupidez como el de Mike O'Hara.*

No hay duda, entonces, de quién está al mando en ese barco: la gorra de capitán que coronaba la cabeza de Elsa en la escena en la que Michael llevó al barco a Bannister, su marido, completamente borracho, lo acredita con total precisión. Y eso sucedió un instante después de presentar a su perrito faldero contemplando esa misma llegada.



Bannister: *Oye Michael, te agradezco mucho que te hayas portado así conmigo.*



Bannister: *Completamente borracho. Cariño.*



Elsa: *No estaba segura de que vendría*
Michael: *No voy a quedarme.*
Elsa: *Tiene que quedarse.*

Y por eso mismo, tampoco hay duda alguna de quién lleva el timón en todo momento:



Elsa: *¿Quieres ayudarme?*
Michael: *Um. Amor. ¿Crees en el amor, señora Bannister?*



Elsa: *Dame el timón.*

De hecho, la ecuación de equivalencia entre el perro faldero y el marinero es meticulosamente establecida por la puesta en escena en esta misma secuencia. Para confirmarlo basta con atender al fragmento inmediatamente anterior a éste en el que Elsa ordena a Michael que le entregue el timón. En ese momento, Michael pilotaba, mientras Elsa le contemplaba sosteniendo al perro en sus brazos.



Anotemos la constelación visual conformada por la mujer sentada en la popa del barco con el pequeño perro oscuro en su regazo. El plano que sigue hace visible la plena semejanza de color entre la piel del perro y la ropa que viste el marinero.



Y el arco del fondo, en uno de cuyos laterales se encuentra la mujer, parece destinado a subrayar la transformación que, a lo largo de la escena, ha de producirse de esa primera constelación inicial conformada por la mujer y su perro.

Basta con reunir las imágenes de los dos polos extremos de esa transformación para constatar la ecuación que anunciábamos:



Ha tenido lugar la sustitución del uno por el otro, del perro por el marinero, como *complementos* de la mujer –entiéndase la palabra en el sentido codificado por El Corte Inglés.

Como señalábamos, al modo plenamente manierista, los pliegues de la representación se multiplican, a la vez que el film pone en escena el proceso de su génesis en forma de viaje –y resulta obligado anotar que la producción del film exigió la realización de ese mismo viaje por las costas mexicanas– que la estrella comanda y protagoniza.



De modo que, insiste el film, ella está al mando. Y frente a ella, Welles se pone en escena como ese marinerito o marinerote bueno e ingenuo –incluso políticamente correcto– que, seducido por la estrella, se deja arrastrar por la maquinaria hollywoodiana.

Y así incluso, más allá de la presencia de la estrella y de su fulgurante belleza, emerge también al fondo el productor que, en la sombra, maneja perversamente los hilos.



Bannister: *Elsa, ¿no te alegras de que haya convencido a Michel para que venga con nosotros? ¿Eh? Dime.*

Elsa: *Debe haber cambiado de opinión sobre mí.*

Michael: *Créame, señor Bannister, ya se lo he dicho a su esposa. No me gusta juzgar sin conocer el desenlace. Es siempre mi norma.*

Y bien: ella, Elsa, está al mando; su otro nombre es el de su barco: Circe.



Y como es sabido, Circe era una diosa hechicera que convertía a los hombres en animales.

En animales de todo tipo, no sólo en cerdos como hizo con los marineros de Ulises. Pero, en cualquier caso, también hay cerdos en *La dama de Shanghai*. Emergen, inesperadamente, cuando termina la carrera de Michael en persecución de Elsa por las calles de Acapulco. El blanco absoluto del vestido de la mujer, que tan acentuadamente contrasta con las sucias callejuelas de la ciudad, parece emanar un aroma de hechizo.



A la puerta del café en el que se introduce Elsa –y que por ello, en cierto modo, se constituye en palacio de Circe– aguardan los cerdos que consignan el destino del marino enamorado que la persigue.

De hecho es muy estrecha la relación de Elsa con el mundo animal:



Ni siquiera se inmuta ante las serpientes que rodean su canoa en la excursión por la selva mexicana –de hecho, su displicente giro de cabeza, por obra del montaje, participa en cierto modo del sinuoso –y oscuro– movimiento de la serpiente.

Los varones que la acompañan, en cambio, se sienten inquietos, fuera de lugar en el universo primario y animal de la selva.





Ella es, también, una sirena intocable cuyo canto, en las largas noches de la travesía marina, les hace enloquecer de deseo:



Elsa (cantando): *No me ames, por favor. Pero si lo haces.*



Elsa (cantando): *No retires tus labios, ni tus brazos, ni tu amor de mí.*

Y además de la selva, como sirena, habita también las profundidades marinas, donde reina entre todos los animales.



Michael: *Dicen que este acuario es único.*

Elsa es por eso, en cierto modo, ese pulpo que, desde el fondo del acuario, parece atrapar a Michael. Y porque ella reina en ese universo tan extraño para él a pesar de su condición de marino, le pide que se lo muestre.



Michael: *¿Quieres enseñármelo?*

Y no hay duda de cuál es el reverso oscuro de ese bello rostro fascinante:



Perfil con perfil, la horrisona fealdad del pez morena lo devuelve en su aspecto más letalmente amenazante.

Pero si la morena, como es sabido, permanece estática entre las rocas, Elsa posee también el sinuoso poder deslizante de los tiburones.



Ella es también un hada incandescente que sobrevuela la noche de Acapulco.



Pero lo es en tanto que es la *estrella* –y es precisamente el nombre del *Hotel La Estrella* el que puede leerse al fondo del plano en el que Elsa se reúne con Michael.



Elsa: *Michael.*

O'Hara: *¿Qué? Hablaste con George ayer.*

Elsa: *¿Dijo algo sobre nosotros?*

O'Hara: *Tiene miedo de que el mundo explote. Me habló del suicidio.*

La palabra *suicidio* resuena sobre esa figura negra, en contraluz, de Michael. Y así el suicidio pasa a convertirse en el tema del paseo de los enamorados.



Las inscripciones prosiguen: tras el Hotel *La Estrella* un cartel bien visible nos obliga a constatar que nos encontramos en la *Calle del Mercado*. Y no hay duda de que la yuxtaposición entre las palabras *estrella* y *mercado* obliga a localizar, como referencia implícita pero precisa, a Hollywood, el gran mercado del cine.



Elsa: *A veces he pensado en ello.*
O'Hara: *¿En suicidarte?*

No deja de ser notable, a ese propósito, que el rostro de la mujer se superponga estrictamente sobre el de una actriz de una película mexicana –*Resurrección*, de Gilberto Martínez Solares, 1943– cuyo cartel publicitario se encuentra junto a aquel otro que identifica la *calle del Mercado*.

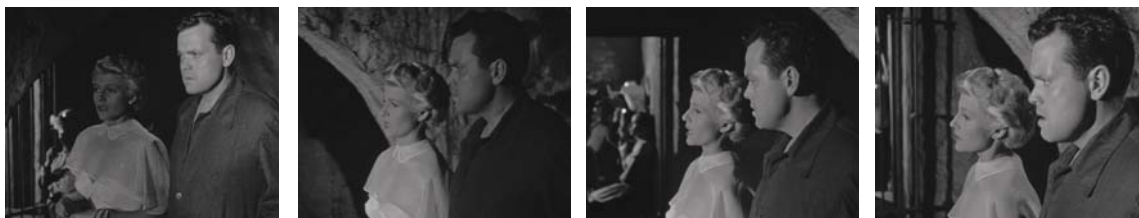


Elsa: *¿Crees que está mal, Michael?*
O'Hara: *No lo sé.*



Elsa: *¿Te matarías si no te quedara más remedio?*
O'Hara: *No lo sé.*

Progresivamente, una cada vez más palpable ambigüedad se instala entre el tema del suicidio y el del asesinato.



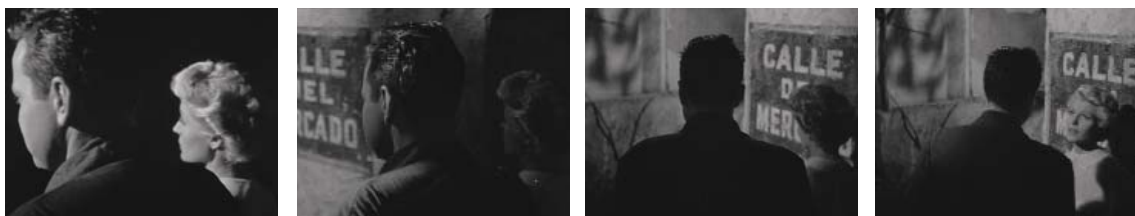
Elsa: *He mirado esas píldoras tantas veces.*
O'Hara: *¿Qué píldoras?*
Elsa: *Las que toma mi marido para el dolor. Y me he preguntado si una cantidad suficiente acabaría con el mío.*



O'Hara: *¿El dolor de estar viva? El señor Grisby quiere curarse ese dolor y me ha elegido a mí. El señor Grisby quiere que mate al señor Grisby.*

Extraño, resonante enunciado: *El señor Grisby quiere que mate al señor Grisby.* En él se confunden totalmente el asesinato y el suicidio, el sujeto y el predicado. Así como en esta película –y en todo el cine de Welles– se funden y confunden una y otra vez el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado.

Un instante después de que ese enunciado sea pronunciado, como si en él se nombrara la clave de todo, se proclama la locura generalizada.



O'Hara: *Es evidente que ha perdido el juicio.*
Elsa: *Está enfermo. Y Arthur también.*
O'Hara: *Tu marido puede cuidarse solo.*

Y, a la vez, ella queda total, expresa, subrayadamente identificada con el mercado en cuya calle se encuentra. De hecho, una suerte de jeroglífico hace que la combinación del cartel identificador de la calle y el rostro de la mujer que tapa su nombre, devuelva algo que debe leerse como *calle de la estrella/mercado* y a ella misma como *la mujer/estrella que hace la calle vendiendo su imagen en el mercado*. Es suma: es nombrada como prostituta.

Pero Rita Hayworth no eligió el papel de Elsa Bannister; tan sólo se empeñó en ser la protagonista de la nueva película de Welles. Pues tal era para ella la única vía, por lo demás desesperada e inútil, de intentar recuperar su amor. Y, de hecho, la huella de ese amor puede percibirse netamente en el film, con sólo atender a su dimensión propiamente documental.



Elsa: *Llámeme Rosalie.*
(Michael la abofetea)



Hay demasiadas imágenes en *La dama de Shanghai* que no cuadran con la imagen letal de Circe y que presentan, por el contrario, a una mujer enamorada y frágil, aferrada al cigarrillo excepcional que él le ofreciera.



Elsa: *No creí que me haría eso.*

Welles, el gran director de actores, no podía dejar de percibirlo –y de utilizarlo– durante el rodaje del film.



¿No se ve aquí a una mujer feliz, natural, sin dobleces? ¿Una que se siente mirada –filmada– con amor?



Mientras la película no estuvo concluida, Rita Hayworth llegó a convencerse de que estaba consiguiendo recuperar a su amado. No sólo ella y Welles habían vuelto a vivir juntos, sino que, mientras el rodaje proseguía, el cineasta le dedicaba toda la atención que ella deseaba.

No es difícil deducirlo del modo como Bogdanovich –quien además de autor de un libro de entrevistas con el cineasta⁶, trabajó en una ocasión como actor a sus órdenes– describe la técnica de dirección de actores de Welles:



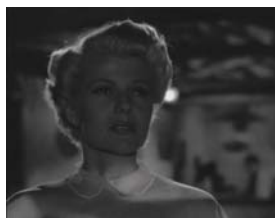
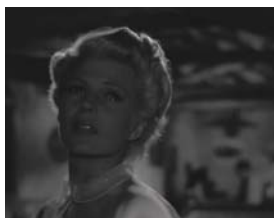
“Los actores quieren agradar. Les gustan los elogios. Quieren que les digas que lo están haciendo bien. No podría haber un público más receptivo y maravilloso que Orson Welles. [...] Se entregaba y animaba tantísimo como director que me resulta imposible pensar en alguien que haya superado a Orson a la hora de trabajar con los actores. Era memorable esa maravillosa calidad de complicidad que transmite, y que hace que los actores se sientan cómodos y arropados [...] En esencia estás haciendo lo que quiere, pero te maneja de un modo tan natural y es tan generoso en sus halagos y te anima tanto a ser tú mismo que lo que sale es una combinación de ti mismo y de lo que quiere Orson.”⁷

⁶ WELLES, Orson y BOGDANOVICH, Peter: *Ciudadano Welles*. Barcelona: Grijalbo, 1995.

⁷ Declaraciones de Orson Welles a Peter Bogdanovich recogidas en los *Comentarios* incorporados a la versión del film en DVD.

Es realmente precisa la descripción que Bogdanovich nos brinda. El cineasta seduce a sus actores hasta apropiarse de ellos, convirtiéndolos en las herramientas de expresión de su mundo personal.

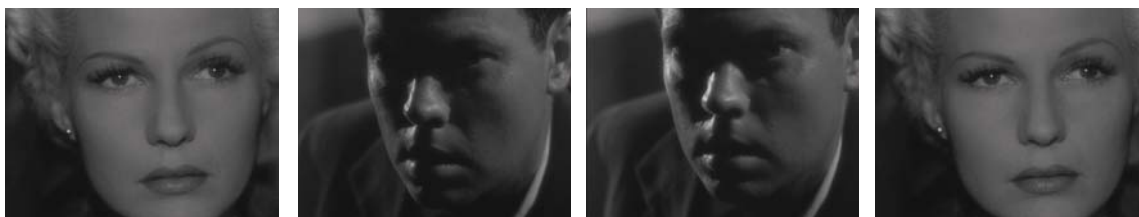
Y así, como actriz, durante el rodaje, Rita Hayworth hubo de sentirse amada, tanto por el actor que ponía en escena a ese marinero irlandés enamorado como por el cineasta que ponía toda su pasión en su trabajo de dirección de actores. Y, por ello mismo, ese sentimiento no pudo sobrevivir al rodaje. Por ello, sólo dos meses después de su finalización se produjo la ruptura definitiva de la pareja.



Son muchos los momentos en los que Rita Hayworth nos ofrece la huella fílmica más convincente de esa mujer enamorada que tan mal casa con la fría asesina que se manifiesta en otros momentos de la película. Y ese hubo de ser, sin duda, el motivo de las malas críticas que recibió la actriz por su interpretación en el film.



Michael: *Te he dicho que no te muevas y hablo en serio. He encontrado el arma.*



Michael: *Tú mataste a Grisby. Tú eres la asesina.*

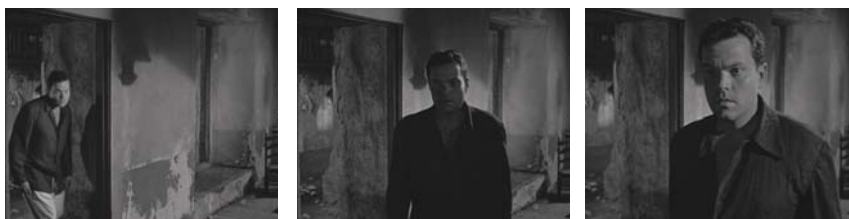
Pero sería un error pensar que Welles habría perdido el control como director de actores.



Pues esas dos caras irreconciliables de *La dama de Shanghai* contribuyen sin duda a esa extrañeza de pesadilla que reina en el film.



Basta con aceptar esta idea, con reconocer que Rita Hayworth encarna en él dos personajes femeninos ya no diferentes sino opuestos, para poder convenir que el film nos ofrece probablemente las dos mejores interpretaciones que la actriz realizara a lo largo de toda su carrera.



Michael: ¿Quieres bailar conmigo?



Michael: Deja de llorar, Elsa, no puedo soportar que llores.

Barbara Leaming no se equivoca cuando ve en esta escena una referencia biográfica directa a la vida real de sus protagonistas. Pues Rita Hayworth padecía crisis de ansiedad que la hacían sumirse en el llanto⁸.

⁸ LEAMING, Barbara: 1989: *Si aquello fue felicidad... La vida de Rita Hayworth*, Tusquets, Barcelona, 1990, p. 134: "«Deja de llorar. No soporto que llores», le dice a Elsa de un modo que nos trae a la memoria la desesperación que sentía Welles ante las frecuentes lágrimas de Rita [...]»"



Elsa: ¿Sabes lo que Broome ha estado haciendo?
Michael: Espiar. Espiarte. Te llevaré a un sitio donde no haya espías.

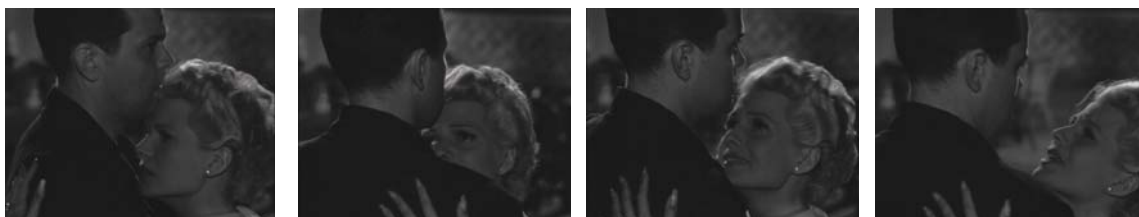
Es sabido que su detestado Larry Cohn, el productor de la Columbia, espiaba a la actriz y la controlaba obsesivamente. Y no es menos cierto que Welles prometió llevarla muy lejos del Hollywood que ella detestaba⁹.

⁹ LEAMING, Barbara: *op. cit.*, p. 134: "y como el mismo Welles hizo a menudo en la vida real, Michael promete a Elsa que se la llevará consigo para huir de un entorno que ella detesta. «Te llevaré donde no haya espías», dice (aludiendo a Harry Cohn y al control obsesivo que ejercía sobre Rita)."



Elsa: *Michael, ¿dónde?*
Michael: *Muy lejos. A algún sitio muy distante.*

Pero en cambio resulta imposible tomar en serio a la biógrafa cuando, en lo que sigue, como veremos en seguida, se deja endosar sin más el mito de caballero andante demasiado ingenuo para hacer frente a la sórdida realidad que les atrapa.



Elsa: *¿Distante? Ahora estamos en él. No sirve huir. Lo he intentado. Todo es malo, Michael, todo. No se puede escapar ni luchar contra las cosas. Eres un loco caballero errante, Michael. Eres grande y fuerte, pero no sabes cuidar de ti mismo. ¿Cómo vas a cuidar de mí?*

De hecho, Leaming detiene en este punto su relación de las huellas biográficas presentes en la escena, pues esa aceptación realista del mal presente en el estado de las cosas no casa ni con la biografía ni con la psicología de Rita Hayworth. Seducida por las narraciones wellesianas, no cae en la cuenta de las resonancias presentes en esta escena de otra de la biografía de la pareja que ella misma narra: precisamente aquella en la que Welles explica cómo llegó a casarse con Rita Hayworth.

Veámoslo. Una vez que Welles conquistó a la estrella, ambos comenzaron a vivir juntos en Hollywood y, al parecer, el cineasta olvidó pronto su decisión de casarse con ella. Por entonces, en plena guerra mundial, Welles preparaba con su compañía teatral un espectáculo para los soldados americanos, el *Mercury Wonder Show*, en el que Rita Hayworth participaba entusiasmada simultaneando esta actividad con su trabajo en las producciones de la Columbia. –Y por cierto que el papel que debía interpretar en el espec-

táculo mantenía cierta relación en la extraña doblez del personaje de Elsa: se trataba de un número de magia protagonizado por el propio Welles en el que éste la cortaba por la mitad.

Pero poco antes del estreno Larry Cohn, su jefe en la Columbia, le prohibió absolutamente participar en el espectáculo.

“Aquella noche Rita dio rienda suelta a su cólera. Dijo llorando que nunca había querido ser estrella de cine, ¿qué mejor momento que aquél para acabar con el cine de una vez por todas? Que Harry Cohn la demandase. Y juró que allí estaría, con Orson y los demás, y que no le importaban las consecuencias. Orson, sin embargo, veía las cosas de otra manera. Por más que ella se empeñase, le dijo que no iba a permitir que pusiera en peligro toda su carrera por una cosa así. Que Cohn se hubiera dejado oír la víspera del estreno demostraba que era un sujeto cruel y sádico y no sabían hasta dónde era capaz de llegar para castigar a Rita si ésta le desafiaba.”

“Pero el cineasta advirtió horrorizado que, al decirle que pensaba sustituirla, ella reaccionaba como si le hubiera dicho que la iba a abandonar. Puede que por primera vez en su vida se sintiera Orson dominado por el deseo de proteger a otra persona; Rita le parecía tan «frágil» que sólo deseaba defenderla del mundo exterior.”

“No había más que una forma de tranquilizarla: devolviéndole la creciente seguridad que Harry Cohn acababa de arrebatarse. «Por eso me casé con ella», explicaría Welles. «La adoraba. Era algo que tenía que hacer; y lo hice por ella.»¹⁰

¹⁰ LEAMING, Barbara: *op. cit.*, p. 94.

No hay duda de que nos encontramos ante una nueva narración de Orson Welles. Siempre fascinada por él, Leaming no ve en la escena que cuenta más que la presencia del caballero andante decidido a proteger a su dama –“Puede que por primera vez en su vida se sintiera Orson dominado por el deseo de proteger a otra persona; Rita le parecía tan «frágil» que sólo deseaba defenderla del mundo exterior”...

Y así permanece ciega a la estrecha semejanza, a la casi identidad de ambas escenas, la biográfica y la fílmica, con sólo invertir los personajes. Pues es Rita Hayworth la que, como O’Hara, reclama romper con las amarras del mercado hollywoodiano que Cohn/Bannister controla –“Rita [...] Dijo llorando [...] ¿qué mejor momento que aquél para acabar con el cine de una vez por todas? Que Harry Cohn la demandase. Y juró que allí estaría, con Orson y los demás, y que no le importaban las consecuencias”. Y es Welles, como Elsa, quien reclama realismo y quien considera incuestionable la carrera hollywoodiana que ella desprecia–“Orson, sin embargo, veía las cosas de otra manera. Por más que ella se empeñase, le dijo que no iba a permitir que pusiera en peligro toda su carrera por una cosa así”.

Por lo demás, no resulta nada convincente afirmar que lo mejor para una mujer emocionalmente *frágil* como ella fuera permanecer indefinidamente bajo el mando directo de un *sujeto* al que se califica de *cruel y sádico*. Salvo, claro está, que lo esencial sea preservar la condición de estrella de la mujer. De modo que es Welles quien, en suma, la empuja a seguir ahí, en la calle del mercado.



Es en ese contexto degradado donde reaparece la promesa de matrimonio olvidada y que, con notable soltura, es endosada a la biografía como un heroico sacrificio –“No había más que una forma de tranquilizarla: devolviéndole la creciente seguridad que Harry Cohn acababa de arrebatarse. «Por eso me casé con ella», explicaría Welles. «La adoraba. Era algo que tenía que hacer; y lo hice por ella.»”

Es decir: como todo lo contrario a un deseo. Y es que, como puede ras- trearse en la biografía de la Leaming por más que ésta sea incapaz de explicitarlo, resulta evidente que cuando logró seducir a Rita Hayworth, Welles se sintió seriamente decepcionado:

“La Rita Hayworth que [Welles] conoció constituyó toda una sorpresa para él. Aunque era punto por punto la fulgurante belleza que había imaginado, se dio cuenta en seguida de que también era muy diferente de la tentadora Circe que esperaba. «Toda aquella imagen perversa, en plan Gilda, era completamente falsa», diría Welles a propósito del símbolo que *La pelirroja* y *Sangre y arena* habían plasmado en la imaginación del público. «Era un papel, una interpretación total; como Lon Chaney haciendo de hombre lobo. Nada que ver con ella. Su erotismo era de otra clase. Aquello lo hacía bien porque le corría la sangre gitana por las venas. Pero su cualidad básica era la dulzura. Poseía una esencia riquísima, muy interesante y a la vez el polo opuesto de lo que suelen ser las estrellas de cine.»¹¹

¹¹ LEAMING, Barbara: *op. cit.*, p. 86. En un voluntarioso gesto de encubrimiento o, cuando menos, de amortiguación de lo que estas frases contienen, la biógrafa las adelanta en el tiempo, situándolas en la parte de su libro en las que el cineasta todavía no había tenido éxito en su aproximación a la actriz. Pero, en tal periodo, ¿cómo habría podido acceder a esa verdad de la mujer que se ocultaba bajo el brillo de la estrella?

Es difícil no percibir el tono de decepción que late bajo el aparentemente nuevo e inesperado entusiasmo –“era muy diferente de la tentadora Circe que esperaba. «Toda aquella imagen perversa, en plan Gilda, era completamente falsa» [...] «Era un papel, una interpretación total; el polo opuesto de lo que suelen ser las estrellas de cine.»”.

La mujer conquistada no responde ya a la imagen de la mujer deseada. De modo que la célebre frase que más tarde acuñaría la actriz –“Los hombres se van a la cama con Gilda, pero se despiertan conmigo”– puede ser aplicada, en todos sus términos, al propio Welles.

Pero lo más llamativo es la dureza de la imagen escogida para expresar esa decepción: "como Lon Chaney haciendo de hombre lobo". Se trata, desde luego, de una comparación, pero una realmente insólita cuando lo que está en juego es la deseabilidad de una mujer.

Ahora bien, precisamente porque su desconcertante brutalidad se parece mucho a la del film en su tono extraño y desabrido, sabemos que contiene una verdad subjetiva. Pues, contra lo que se piensa habitualmente, no son las declaraciones del autor lo que permite reconocer algo de un texto artístico como verdadero. Es exactamente al revés: es el texto artístico el que permite reconocer como verdadero o falso algo declarado por su autor fuera de él.



¿No era entonces una perversa mujer-lobo la que el cineasta hubo de fantasear como su objeto de amor cuando todavía no conocía a Rita Hayworth más que por la foto reproducida en *Life*? De hecho, es una mujer lobo la que constituye el punto de llegada de *La dama de Shanghai*. Y así, nos vemos obligados a constatar que la decepción que la estrella provocara en el cineasta se descubre como esencialmente la misma, sólo que invertida, que la que el marino O'Hara experimenta cuando descubre a la auténtica Elsa.

Es decir: si el marino y artista políticamente correcto Michael O'Hara proclama su decepción por haber sido seducido por Circe cuando se creía enamorado de Rosalie, el cineasta que había querido casarse con la estrella más fulgurante se descubrió atado en matrimonio con una mujer extraordinariamente frágil y quebradiza. Una que era *el polo opuesto de lo que se supone suelen ser las estrellas de cine*.

Michael O'Hara es un personaje en extremo plano: bueno, ingenuo, marino y poeta enamorado. Y es Welles sin duda quien lo interpreta, quien se pone en escena a través de él, comenzando a elaborar su mito del artista apasionado y desinteresado –*deliberada, intencionalmente loco*.



Michael: *Por eso, porque soy un loco. Deliberada, intencionalmente loco. Y estos son los peores.*

Pero hay algo excesivo, demasiado obvio, en esta caracterización, que llega incluso a dibujar al personaje, en su acentuada tontería, como un besugo:



Michael: *Algo muy estúpido, desde luego.*

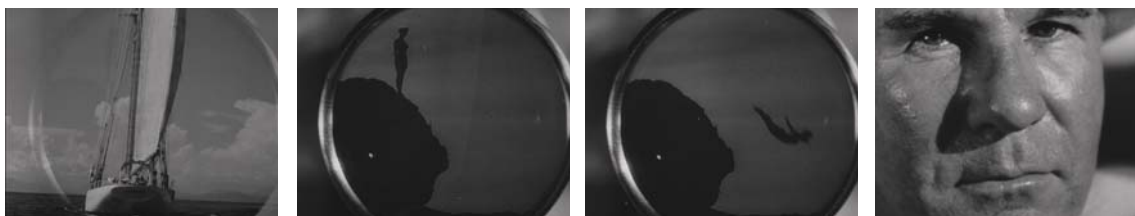
Un besugo cautivado por la fascinante mirada de Elsa.



Pero Welles no sólo se inscribe en su film por esa vía. Como hay dos mujeres opuestas en Elsa, Welles se despliega en él en dos figuras no menos extremas: junto al marino y escritor, se pone en escena, también, a través de la figura de George Grisby, el socio de Bannister que trama su asesinato, como cineasta, es decir, como sujeto de la mirada que construye y nos ofrece.



Michael: *observando el panorama, haciendo acopio de alimentos*



Michael: y metiéndose en más complicaciones.

Y de hecho, al igual que George Miniver, el joven protagonista de *El cuarto mandamiento*, George Grisby comparte su nombre de pila con George Orson Welles.

Y así, como cineasta de nombre George, nos mira e, incluso, nos hace un guiño de complicidad a propósito de esa mujer que es, a la vez, la protagonista del film y su esposa.



Y no hay duda de que esa complicidad señala que conoce nuestro deseo con respecto a la estrella que él mismo, en tanto cineasta, mira y ofrece a nuestra mirada.



Y con la que, por tanto, comercia.

Él es, no hay duda, el cineasta: el artífice de la imagen que nos es dada a ver.



Y su constante y desmesurado sudor parece hablar de una palpable impotencia ante ese barco –y por tanto ante ese viaje– que es la mujer misma –pues resulta evidente que la imagen establece un paralelismo compositivo entre el yate Circe y el cuerpo de Elsa.



Como ya señalamos, esta es una mujer enamorada y feliz, que se siente atentamente mirada por el hombre al que ama.

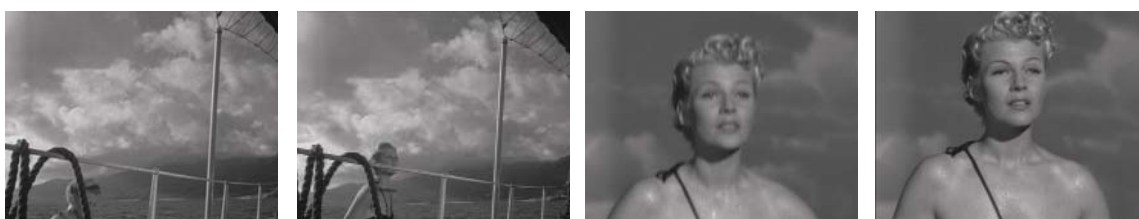


Y ese hombre, el cineasta, lo sabe.

Y en un momento dado se nos presenta en la imagen como una figura de dos cabezas que, a continuación, se disocia en dos figuras diferenciadas.



Grisby: *Ojalá me pidiera que fuera a nadar con ella.*



Grisby: *Pero se lo pedirá a usted.*



Grisby: *Espere y verá.*

Pero entonces una inferencia resulta obligada: si el cineasta sabe que ella está enamorada, entonces, es el cineasta, y no ella, quien controla la escena. Lo que da todo su sentido a ese momento, aparentemente incomprensible, en el que el bueno de O'Hara, contra toda lógica, pone en duda su amor hacia ella.



Grisby: *Hasta luego, muchachos.*



Elsa: *Ahora ya sabe lo nuestro.*
Michael: *Ojalá lo supiera yo.*

Existe otro momento en el film en el que se pone en escena, más allá de toda oposición, la conexión profunda existente entre esas dos caras de George Orson Welles.

Anochece. En ausencia de la menor brisa, el barco se halla detenido en mar abierto.



En el centro absoluto de la cubierta, del todo confundida con el espacio escénico, se encuentra Elsa, a la vez elevada y yacente, absolutamente visible y absolutamente intocable.



Bannister: *Michael.*
Michael: *Diga, señor.*

Y, dispuestos a sus pies, los tres personajes masculinos.

Tiene lugar entonces, en el diálogo, una referencia casi directa a *La vuelta al mundo en 80 días*:



Bannister: *¿Es poco sueldo?*

Michael: *Eso no me interesa, señor.*

Bannister: *De modo que no te interesa el dinero, Michael. Entonces eres rico.*

Michael: *Soy independiente.*

Bannister: *¿Del dinero? Antes de escribir esa novela que Elsa dice que vas a escribir, debes aprender una cosa. Que has estado viajando demasiado por el mundo para descubrir algo acerca de él.*



Grisby: *Muy agudo, Arthur.*

Habla entonces el poeta:



Michael: *Bueno, señor, siempre he creído que estar sin un céntimo es saludable.*

El cineasta aplaude la frase:



Grisby: *Eso también es agudo, Arthur.*

Y el productor impone orden.

Bannister: *Cállate, George.*
Grisby: *Ja, ja, ja.*



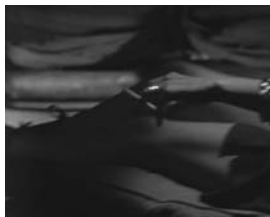
Y explica el valor del dinero.



Bannister: *Dicen que el dinero no puede proporcionar salud ni felicidad, etc., ¿no es eso? Pero sin dinero yo estaría tendido boca arriba en la sala de un hospital de provincias. Mira este yate. Perteneció a Jules Bacharach.*

Desde luego, sin el dinero de la Columbia que Larry Cohn administraba no hubiera sido posible alquilar a Errol Flynn el suntuoso yate en el que no sólo se rodó el film en el golfo de México, sino también en el que, con la compañía de su propietario, se celebraron suntuosas fiestas durante el periodo de rodaje.

Un poco más adelante en esta escena, ella, la estrella, pide fuego, pues tiene en la mano ese cigarrillo sin encender que recorre toda la película:



Elsa: *George...*
Bannister: *Cada hombre tiene sus ideas particulares*
Elsa: *Enciéndeme un cigarrillo*
Bannister: *sobre la felicidad naturalmente.*
Grisby: *No tengo cerillas.*

George dice que no tiene cerillas. Y los dos rostros del film en los que se despliega Welles comparecen literalmente a los pies de la estrella. El poeta se somete entonces a la estrella a través del cineasta.



Y de la importancia de esta tortuosa circulación del fuego y del cigarrillo es testigo el insólito punto de vista cenital que se introduce entonces:



Un punto de vista cenital que nos muestra a una mujer absolutamente inalcanzable y absolutamente insatisfecha.



Entre estos dos personajes que flanquean a la mujer se desarrolla uno de los diálogos más absurdos de todo el film.



Michael: *5.000 dólares. Son suyos.*

Grisby: *No tiene más que matar a alguien.*

Michael: *¿A quién, señor Grisby? Me gusta saber a quién voy a asesinar.*



Grisby: *¡Bien dicho!*

La proximidad del mar da a este diálogo su certificado de verdad.



Michael: *Verá, no quisiera matar a cualquiera. ¿Le conozco yo?*

Grisby: *Oh, sí.*



Grisby: *Pero no se lo imagina.*

Michael: *Me doy por vencido.*

Grisby: *A mí.*

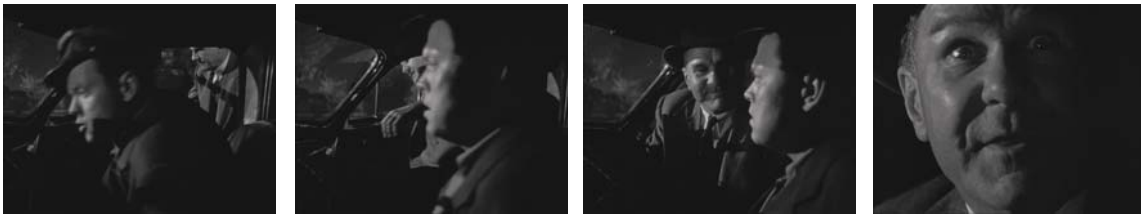
Así, la idea del suicidio se despliega y pone en escena entre las dos figuras en las que Orson Welles, poeta y cineasta, se presentifica en su film: el cineasta pide al poeta que le mate, que se imponga deshaciéndose del cineasta. Es decir, de sus lazos con Bannister, Cohn, Hollywood.

Grisby: *Estoy en mis cabales, Michael. Me comprometo a pagar 5.000 dólares si hace un buen trabajo.*



Más tarde, cuando Grisby y O'Hara preparen la coartada para lo que se supone será la simulación de la muerte del primero a manos del segundo, pero que de hecho constituye los preparativos por parte de Grisby del asesinato de Bannister en el que el marinero deberá resultar inculcado, la más extraña intimidad se manifiesta entre ambos.

Mientras aguardaba, O'Hara ha escuchado el disparo con el que Grisby se ha deshecho de Broome, el detective de Bannister que trataba de hacerle chantaje.



Michael: *¿Ha disparado su arma?*

Grisby: *Estaba perfeccionando un poco mi puntería. Eso es lo que usted va a decir cuando dispare el revólver en el embarcadero ¿no?*

El diálogo tiene la coloración de la pesadilla. Pues, como en ellas, se repite una y otra vez lo que va suceder. Y el que la padece se siente impotente, a la vez angustiado y desconcertado ante su inexorable suceder.



Grisby: *La gente saldrá del bar a ver lo que ha pasado. Y usted dirá: "Sólo estaba perfeccionando mi puntería". Naturalmente se supone que me habrá disparado a mí. Y luego cuando nadie esté mirando...*

Y en el fondo de esta pesadilla late a la vez un crimen y una mascarada. ¿El crimen del cineasta y la mascarada del poeta?



Grisby: ...simulará que ha arrojado mi cadáver al agua. Ja, ja, ja.

Sin embargo es Elsa la que, vestida de riguroso negro, gobierna el desarrollo de los acontecimientos la noche del crimen.



Broome: La policía querrá saber quién fue el que me disparó. No se preocupe, tendrá su merecido.

Una diosa de belleza inexpresiva y distante.



Broome: Va a haber un asesinato. Esta vez no será un asesinato fingido. Alguien va a morir.

Elsa: Se refiere...

Broome: Sí, su marido. Quizás sea él el que va a morir.

Broome: Lo mejor será que vaya a su oficina, si desea hacer algo.



Ahora bien, si esa mujer enamorada que es Rita Hayworth no se le parece en nada, ¿quién es entonces esta diosa del mal que nada tiene que ver con ella?

Encarcelado por la muerte de Bannister que no ha cometido, Michael O'Hara es mostrado como una fiera enjaulada.



Elsa: *Tienes que confiar en él, Michael.*
Michael: *¿Por qué?*

Enjaulado por ella y sometido a ella.



Elsa: *Porque es tu única oportunidad. Porque quiero yo.*

Una fiera sobre la que Circe posee un poder hipnótico.



Michael: *Ahora hay un motivo para ello.*
Elsa: *Dios mío. ¿Por qué mataste a Broome?*

Es fácil de entender la estrategia de Elsa: se trata de convencerle con su pregunta de que ella no ha asesinado a Grisby. Y para ello su voz se convierte en el más seductor susurro.



Michael: *¿Qué?*

Elsa: *No temas decírmelo. Sólo quiero saberlo.*

Michael: *Fue Grisby quien mató a Broome. Además iba a matar a tu marido.*

Elsa: *¿George matar a Arthur? ¿Qué iba a salir ganando con eso?*

Hasta aquí la situación es más o menos inteligible, si descontamos lo absurdo de que ella consiga convencerle simultáneamente de que no ha matado a Grisby y de que debe fiarse de Bannister como abogado, cuando, si ella no lo ha hecho, el asesino no podría ser otro que el propio Bannister.

Pero eso es nada con respecto a la absurda incongruencia que se produce a continuación.



Michael: *No podía conseguir el divorcio.*

Elsa: *¿Qué?*

¿Qué relación podría tener Bannister con la imposibilidad de Grisby de conseguir el divorcio?

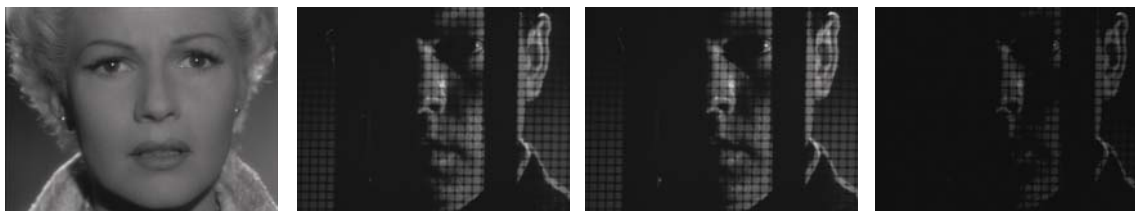


Michael: *Quería que le creyeran muerto para poder huir de su mujer.*

¿Por qué la muerte de Bannister podría permitirle a Grisby huir de su propia esposa? Realmente es absurdo, no tiene sentido, es imposible:



Elsa: *¿De su mujer? Pero es imposible.*
Michael: *¿Por qué?*



Elsa: *George no tenía mujer. No estaba casado.*

Es todo realmente absurdo. Y, sin embargo, algo en la manera de su visualización y de su interpretación parece conceder, a esta absurda revelación, una intensa verdad. Una verdad que, por lo demás, emerge con facilidad si la inscribimos en la experiencia real de los actores de esa especial *performance* que es *La dama de Shanghai*.

Pues si es cierto, como señala Elsa, que todo eso es absolutamente absurdo por lo que al personaje de Grisby se refiere, no lo es en absoluto por lo que se refiere al cineasta, a Orson Welles. Pues éste sí tiene, a estas alturas del rodaje del film, una mujer: Rita Hayworth. Y es un hecho que sólo desapareciendo de Hollywood podrá llegar a deshacerse de ella del todo. Pues, ¿acaso no había tenido que reconciliarse con ella para poder seguir siendo cineasta allí? –La rejilla que ahora deforma su rostro, y ese sudor que lo baña, lo aproximan en cierto modo al rostro habitualmente sudoroso y picado de viruela de Grisby.

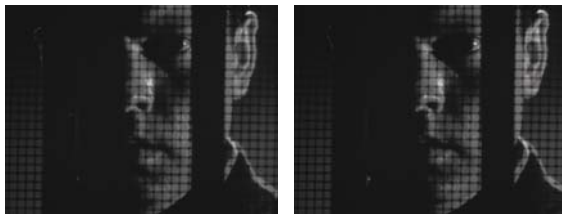
Y por otra parte, ¿no podría todo ello explicar el atisbo de angustia emergente en ella?

Elsa: *George no tenía mujer.*



Como si estuviera descubriendo algo inesperado y amenazante...

Elsa: *No estaba casado.*



Y podría, igualmente, dar su sentido a esa más evidente angustia de él, como si estuviera a punto de ser descubierto...

El tema del suicidio recorre de un extremo a otro *La dama de Shanghai*. Se encuentra en las conversaciones de O'Hara tanto con Grisby



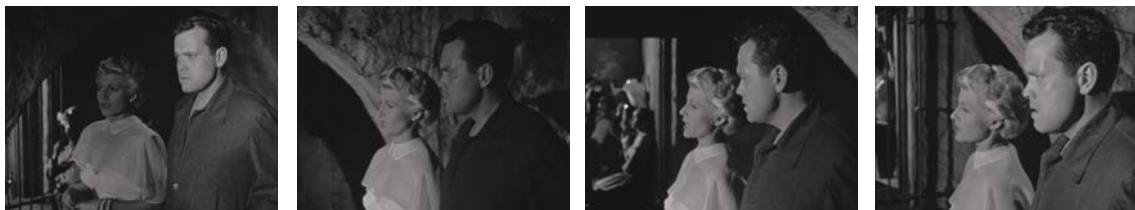
Grisby: *Es una propuesta totalmente seria. Quiero que me mate.*

como con Elsa.

Michael: *El señor Grisby quiere que mate al señor Grisby.*



Pero no queda acotado en la figura de Grisby. De hecho, hemos oído a Elsa hablar de la posibilidad de su propio suicidio.



Elsa: *He mirado esas píldoras tantas veces.*

Michael: *¿Píldoras?*

Elsa: *Las que toma mi marido para el dolor. Y me he preguntado si una cantidad suficiente acabaría con el mío.*

Por su parte, también Bannister asume finalmente el suyo.



Bannister: *Naturalmente matarte a ti es matarme a mí. No hay diferencia. pero, ¿sabes? estoy bastante cansado de los dos.*

Y, en un momento dado, incluso O'Hara ensayará el suyo, bajo el dictado mortífero de Elsa:



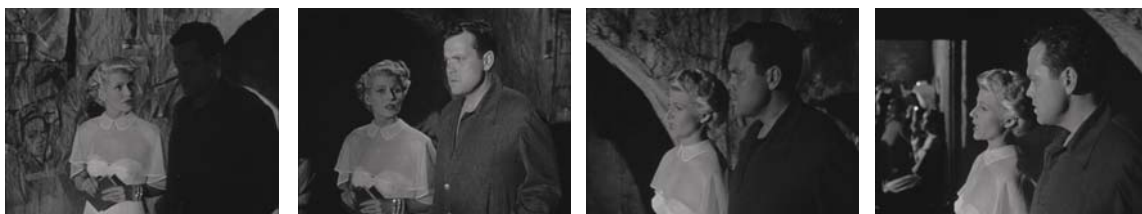
Michael: *Sé quién mató a Grisby.*



Elsa: *¡Michael!*



Un dictado mortífero que, como todo en este film-pesadilla, fue anunciado con gran anticipación:



Elsa: *¿Te matarías si no te quedara más remedio?*

Michael: *No lo sé.*

Elsa: *He mirado esas píldoras tantas veces.*

Michael: *¿Píldoras?*

Elsa: *Las que toma mi marido para el dolor.*

Todo está minuciosamente anticipado, incluso la mirada-orden de Elsa hacia las píldoras –*He mirado esas píldoras tantas veces*–:



Una Mirada-orden precisa, letal, que sigue al más dulce llamado de la sirena:



Michael: *Sé quién mató a Grisby.*



Elsa: *¡Michael!*



Elsa: *¡Michael!*



Una voz en extremo susurrante, y por eso objetivamente incapaz de cubrir tan considerable distancia. De modo que pareciera más bien que estuviera instalada en el interior mismo de la cabeza de Michael.

Pues ella –su voz, su mirada– es mortífera. Es la muerte misma.

Poco después, cuando O'Hara logre escapar y se esconda en el Barrio Chino, Elsa se nos descubrirá como una mujer tan enigmática como la lengua incomprensible –chino– que entonces habla.



Y así, en un momento dado, el film pone en escena su propio carácter absurdamente incomprensible introduciendo en su interior una representación no menos incomprensible, que habla una lengua del todo desconocida:



Ella reina en esa representación, como reina, igualmente, entre bastidores.



Elsa: *¿Dónde está el teléfono?*
Hombre: *Entre bastidores.*

¿Cuál es el argumento de la representación que en ese teatro está teniendo lugar? Pero no importa.

Lo que importa realmente es que es una representación; el vacío pequeño escenario que en un momento dado es ubicado en el escenario teatral lo confirma con toda explicitud: una representación dentro de una representación...todas ellas incomprensibles.



Lo que importa también, desde luego, es que es ella la que controla la trama de la representación.



Elsa: *¿Oiga, Li?*
Li: *Sí, soy Li Gong.*
Elsa: *Necesito tu ayuda.*

No puede sorprendernos, por eso, que sea también una mujer la que llene ese segundo escenario instalado en el centro del escenario teatral.



Es también una mujer la que domina la escena.



Elsa: *¿Por qué lo hiciste Michael?*

Michael: *Yo no lo hice, no soy culpable. Ah, las pastillas, te refieres a las pastillas. Te vi pidiéndome que me las tragara, pidiéndomelo con los ojos.*

El vio y oyó con toda claridad la orden de ella que le dictaba al suicidio. Pero como el idiota enamorado que es, ni siquiera así puede ver a Elsa como una asesina.



Michael: *Pero no querías que me las tomara todas. Tiré algunas, pero no las suficientes.*

Conviene anotarlo: a estas alturas, él todavía no sabe que ella es la asesina. Y sin embargo va a descubrirlo dentro de muy poco. De modo que hay una pregunta obligada: ¿qué va a producir en él esa revelación?



Michael: *Tomé demasiadas pastillas, estoy mareado.*

Sin duda las pastillas, el profundo mareo lo facilitan.



Elsa: *¿Y ahora qué?*

Michael: *Tengo que encontrar algo.*

Elsa: *¿No ves que te cogerán? ¿A dónde irás?*



Lentamente, en la bruma de las drogas, en el aroma de humo y opio que sugiere el cigarrillo del chino que está en primer término, una idea comienza a emerger en la conciencia de él.

Michael: *Tengo que encontrar el arma.*

Pero aparece, todavía, desconectada de ella.



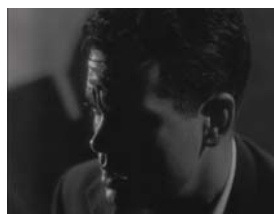
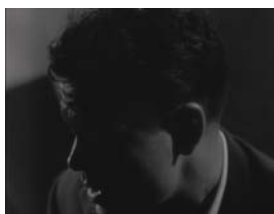
Elsa: *¿El arma? ¿Qué arma?*

No hay duda de que Elsa lleva ahora escrita en sus ojos su condición de asesina. Sin embargo él, en ellos, no puede verlo.



Michael: *Con el que mataron a Grisby. Eso probará mi inocencia.*

Elsa: *Bueno, he telefoneado a Lee. A nuestro criado Lee.*



Elsa: *Estamos tratando de encontrar un sitio donde llevarte.*

Elsa: *Ahora espera aquí, finge que estás viendo la obra.*



La representación incomprensible prosigue. Aunque ahora pareciera sugerirse que en ella se trataría de juzgar a una mujer.



Es justo entonces cuando la policía entra en el teatro.

Elsa: *La policía.*



Elsa: *Abrázame.*



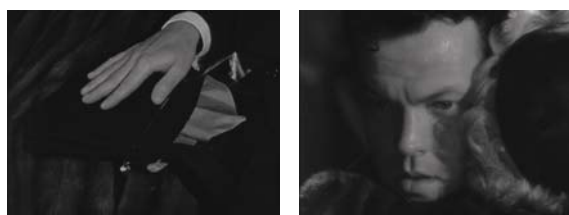
Elsa: *Abrázame.*

El descubrimiento de la índole criminal de la mujer amada va a tener lugar. Y cuando eso va a suceder, un notable desplazamiento se produce: invirtiéndose las condiciones propias de la representación teatral, son ahora los actores los que miran hacia el patio de butacas con asombro:



Elsa: *No te muevas.*

O'Hara, mientras abraza a Elsa, lleva su mano hacia... ¿hacia su bolso?, ¿hacia su sexo? –Ese mismo bolso pequeño y negro en el que, al comienzo del film, ella hiciera desaparecer el cigarrillo que él le ofreciera.



Y entonces descubre que allí hay algo.



Michael: *No te muevas tú.*



Michael: *Te he dicho que no te muevas y hablo en serio. He encontrado el revólver.*

Michael: *Tú eres la asesina.*

La frialdad letal de la diosa asesina se impone entonces, absolutamente, en pantalla.



Michael: *Tú mataste a Grisby.*

Pero su poder hipnótico permanece invulnerable.

Li: *Vamos.*



Tiene lugar, entonces, un apagón en la representación.



Lo han provocado Li y sus hombres, que han acudido con premura a la llamada de Elsa. Pero es al hecho mismo del apagón de la representación, del desmoronamiento entero del mundo imaginario de O'Hara en el momento de su descubrimiento, a lo que es necesario prestar atención.



Michael: *Tenía razón. Ella era la asesina. Había matado a Grisby. Y ahora iba a matarme a mí.*

Constatado el descubrimiento, queda pendiente la pregunta sobre lo que ha podido hacerlo posible. Retrocedamos:



Elsa: *Abrázame. Abrázame.*

No hay duda: lo que lo ha hecho posible ha sido el que ella ha realizado la representación del abrazo para así ocultarle de la policía. Lo que ha llevado a O'Hara a descubrir que no hay diferencia alguna entre unos y otros abrazos de ella: que ahora que patentemente finge, le abraza como siempre. Que, por tanto, los abrazos de ella han sido siempre representaciones vacías de toda verdad.

Que, en suma, no hay otra verdad en ella que la de la representación. Y que esa verdad es letal.

Recapitulemos. Hemos encontrado, en *La dama de Shanghai*, a dos mujeres opuestas, presentes ambas en el personaje de Elsa.



Y, simultáneamente, hemos localizado dos figuras masculinas, la del poeta y la del cineasta, por las que Welles se hace presente en su film.



Quedaría incompleto este análisis de *La dama de Shanghai* si no hiciéramos referencia a un texto suplementario directamente relacionado con todo ello. Poco antes del comienzo del rodaje del film, y sin que nadie en la Columbia lo supiera, Orson Welles, el más célebre director de escena norteamericano de la época, convocó a la prensa gráfica para que asistiera a una muy especial *performance*.

Allí, ante multitud de fotógrafos, fueron cortados los largos cabellos pelirrojos de la actriz y luego teñidos de rubio platino.

Sin duda, había en ello un desafío a Larry Cohn, a la Columbia, a Hollywood entero: Welles se proclamaba así amo absoluto de la mayor estrella de la época –hacía sólo un año del estreno apoteósico de *Gilda* (1946)–, de aquella que era llamada la diosa del amor.



Pero, más allá de ese desafío, estaba teniendo lugar un insólito exorcismo personal, a través del cual Orson Welles, sin darse cuenta, estaba levantando su escena fantasmática. Y logró así hacer emerger en ella a esa diosa letal a cuyos pies se postraba no sólo el poeta y el cineasta, sino también, por supuesto, la propia Rita Hayworth. Emergía así en escena la verdad subjetiva de esa diosa fría que dicta la incontenible tendencia al fracaso de Orson Welles.



Pero esa verdad había aflorado ya mucho antes:



Basta, para hacerla del todo visible, con explicitar la razón, en el sentido matemático del término, de esta constelación visual. Se encuentra aquí:



Pues Michael O'Hara es –por sus dimensiones– un marinerote que encierra en su interior a un marinerito.



Lo que nos conduce, de manera directa, para completar esta serie de acuerdo a su ratio, a introducir una última –pero que es también, sin duda, la primera– imagen:



Beatriz, la madre de George Orson Welles y elegante pianista de Chicago. Cuando sus padres se separaron, Orson, que tenía sólo cuatro años, pasó a vivir con ella, cuyo salón era muy visitado por la alta sociedad artística de Chicago.

De la memoria de su madre en ese salón diría mucho más tarde el cineasta:

“A los niños se les podía tratar como a adultos mientras resultasen divertidos. En el momento en que comenzabas a resultar aburrido, te enviaban de cabeza al cuarto de los niños.”¹²

De modo que, para obtener la atención de su madre, el pequeño Welles ejercía de niño prodigio para entretener a sus invitados, en ese primer escenario que fue para él el salón de Beatriz.

¹² LEAMING, Barbara: 1983: *Orson Welles*. Tusquets, Barcelona, 1991, p. 27.

Que ella fue la originaria Dama de Shanghai nos lo confirma otro dato que la biógrafa nos transmite sin percibir su relación con el film:

“En la Opera de Chicago, Orson causó sensación [...] haciendo de “Dolore” en *Madame Butterfly* [...] Bajo el flequillo oscuro que Beatrice peinó sobre la frente de Orson, el leve sesgo de sus almendrados ojos castaños daba a su faz un inconfundible aire euroasiático, por lo que encajó de un modo natural en el papel del amado hijo de *Madame Butterfly*.”¹³

Desde luego, *Madame Butterfly* se desarrolla en Nagasaki, no en Shanghai. Y, como es sabido, cuenta la historia: un capitán americano que se casa con una geisha que le ama profundamente y que más tarde parte de viaje, prometiendo, por supuesto, volver. Ella, mientras tanto, tiene un hijo de él –Dolore– y le espera enamorada, por más que el retorno se demora. Mas, cuando por fin vuelve, lo hace casado con una americana y decidido a llevarse a su hijo a Estados Unidos. La geisha, tras despedirse amorosamente del niño, se suicida.

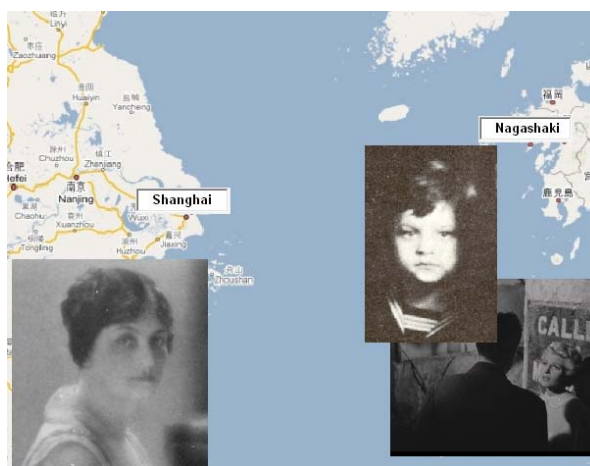
¹³ LEAMING, Barbara: 1983: *op. cit.*, p. 25.

Sin duda: *Madame Butterfly* se desarrolla en Nagasaki y no en Shanghai. Pero no es menos cierto que estas dos ciudades orientales no están tan lejos entre sí.



De hecho, Shanghai es la ciudad china más próxima a Japón, y Nagasaki es la ciudad japonesa más próxima a China.

Pero, desde luego, no se trata de afirmar que la dama de Shanghai sea Madame Butterfly. En absoluto. Pues madame Butterfly, la prostituta enamorada y abandonada está, sin duda, en el film, pero es la Rita Hayworth enamorada.



Lo que importa retener es que la dama de Shanghai es la mujer que, tras peinarlo cuidadosamente, empuja al pequeño Orson a subir a la escena de *Madame Butterfly* para, desde contracampo, mirarle orgullosa.

Pues, en cierto modo, Shanghai es el contracampo de Nagasaki, como China es el contracampo de Japón. De modo que Shanghai se descubre entonces finalmente como ese terrible y espantoso patio de butacas desde donde ella amenazaba con dirigirle una mirada aniquiladora. Una de esas miradas que el pequeño Welles había visto tantas veces dirigida hacia su propio padre:

“He visto a mi padre marchitarse bajo su mirada como una crujiente y seca hoja de invierno.”¹⁴

Ni que decir tiene que Beatriz fue la primera directora de escena de ese gran actor que fue Orson Welles. De ella aprendió ese arte de la dirección de actores que tan bien supo describir Bogdanovich.

¹⁴ WELLES, Orson: *Brief Career As A Musical Prodigy*, *Paris Vogue*, No. 632, Dec. 1982 - Jan. 1983.

Y así, finalmente, ese marinerito que fue el pequeño Welles nos descubre entonces inesperadamente la verdad latente en esa simplicidad enamorada, aparentemente tan excesiva como inverosímil, del marinerote Michael O'Hara.

Y por ello ese lugar, la escena –teatral, cinematográfica– llegó a convertirse en el lugar donde las otras mujeres debían ser sacrificadas.

La primera actuación escénica de Welles fue en Dublín, con tan sólo dieciséis años, en la obra *Süss el judío*. Así la narró a través de la pluma de su biógrafa:

“En realidad no se le ocurrió en ningún momento que el público del estreno fuese a juzgar sin piedad su interpretación o, si lo hizo, no fue consciente de ello. No pensaba más que en las nuevas y emocionantes ideas sobre el teatro que aprendía en el Gate; y también, según sucedió, en su compañera de reparto, la hermosa Betty Chancellor, de la que se había encaprichado tontamente. Si cuando salió a escena en la noche inaugural del 13 de octubre de 1931 estaba nervioso por algo, era por Betty, las pintorescas escenas con la cual habían encendido la imaginación del dieciseisero hasta el punto de que al principio apenas se dio cuenta de la presencia del público. Estaba mucho más interesado por lo que ella pensaría de él. «Aquella muchacha era el ser más erótico que haya existido bajo el sol», dice Orson, todavía claramente entusiasmado. «Era una de esas chicas de pelo totalmente negro, de piel blanca como el mármol de Carrara, en fin, ya sabe, y con unas pestañas en las que se podía montar uno, etcétera. Hacía de hija de Süss el judío y yo tenía que violarla, fuera del escenario por supuesto, y el caso es que yo reaparecía despeinado, con los botones prácticamente sin abrochar, tras haber ajustado cuentas con ella.»¹⁵

¹⁵ LEAMING, Barbara: 1983: *Orson Welles*: Tusquets, Barcelona, 1991, p. 59.

Era inevitable. Llegada su primera actuación adulta en escena, había de olvidarse absolutamente del público para concentrarse en violar a la actriz.

En inmolarla en escena como, en su momento, él mismo hubo de sentirse inmolado.