

Catedrático del Departamento de Comunicación Audiovisual de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, es Presidente de la Asociación Cultural Trama & Fondo, responsable de la edición de una revista con el mismo nombre, y miembro del Consejo Consultivo Internacional de ASEMSS & COMGLOBAL. Entre sus publicaciones se encuentran: *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk* (1986), *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad* (1988), *El espectáculo informativo. O la amenaza de lo real* (1989), *El spot publicitario. Las metamorfosis del deseo* (1995), *Los tres Reyes Magos. La eficacia simbólica* (2002), *Amor loco en el jardín. La Diosa que habita el cine de Luis Buñuel* (2007).

# THE LADY FROM SHANGHAI

UN RECUERDO ENCUBRIDOR  
Jesús González Requena

*Columbia Pictures Corporation presents Rita Hayworth, Orson Welles in The Lady from Shanghai...*

Los títulos de crédito de *La dama de Shanghai* (*The Lady from Shanghai*), película inimaginable en color, se suceden sobre un fondo de oscura agua marina, dotada de esos movimientos constantes y masivos que caracterizan al mar alejado de la costa. Sólo una ola rompe cuando aparece el último de ellos, aquel que introduce el nombre Orson Welles como guionista y productor del film —*Screen Play and Production Orson Welles*.

Un imperceptible encadenado ha debido hacerlo posible, pues ahora todo parece indicar que el agua mostrada se encuentra cerca de una playa que no vemos. Como si un viaje marino terminara en naufragio. Y, entre lo uno y lo otro, una patente omisión: si el cineasta aparece primero como actor —tras el nombre de la actriz que encabeza el reparto, *Rita Hayworth*, y un instante

antes del título del film, *The Lady from Shanghai*, que remite expresamente al personaje que ella misma interpreta en el film—, aparecerá de nuevo en el último de los créditos, como guionista y productor —*Screen Play and Production Orson Welles*—, pero no lo hará nunca, sin embargo, como director del film.

Santos Zunzunegui, en su libro sobre el cineasta, ha llamado la atención sobre este hecho notable:

*The Lady from Shanghai* contiene uno de los títulos de crédito más enigmáticos de toda la obra de Welles. (...) ¿cómo hay que interpretar el curioso «screenplay and production Orson Welles» que cierra los títulos de crédito (...)? En principio, tomándolo al pie de la letra, como una doble reivindicación: la de ser autor del texto (una línea de otro intertítulo nos habrá advertido (...), que se trata de un film realizado a partir de una «story based on a novel by

Sherwood King», *novela de la que ni siquiera se revela el título*), primero. *La de ser responsable del film globalmente considerado, después. (...) los hechos desmienten la segunda de las afirmaciones, en la medida en que el control real sobre la película fue ejercido (con los resultados que ya conocemos) por Harry Cohn. (...). Al mismo tiempo, ha desaparecido cualquier alusión al hecho de que Welles era, de hecho, el director de la película. (...) la renuncia a la referencia explícita a las labores de metteur en scène propiamente dicho (precisamente las que le habían encumbrado ante la crítica europea) es también otra manera (...) de alertar a un espectador avisado de que la película que estaba a punto de comenzar no era, más que parcialmente, la concebida por su autor.*

*En este sentido, es tentador profundizar en la vía abierta por Bazin cuando indica que la película queda enmarcada por dos comentarios de O'Hara. El primero, la frase que abre el comentario off del filme y que dice: «Cuando me da por hacer locuras no hay nada que me detenga. Si hubiera sabido cómo iba a acabar todo, nunca habría dejado que empezara, es decir, si hubiera estado en mi sano juicio». El segundo contiene prácticamente las últimas líneas de las reflexiones del «Black Irish» cuando deja tras de sí ese mundo laberíntico y espejeante en el que verdad y mentira se confunden y donde reina la corrupción: «¡Qué palabra, "inocente"! "Estúpido" sería más adecuada. Todo el mundo hace el idiota por alguien. Sólo envejando es posible librarse de las complicaciones. Así que me parece que voy a intentarlo». Vista la dirección que, para aquellas fechas, había tomado la carrera cinematográfica de Welles, es difícil sustraerse a ver en estas frases una notoria dimensión metacinematográfica, una reflexión en segundo grado sobre su paso por ese mundo de ilusión y fantasía deformante que era (y es) Hollywood<sup>(1)</sup>.*

Es sabido lo doloroso que resultó para Welles tener que aceptar las transformaciones que Harry Cohn impuso a *La dama de Shanghai*, película que vio reducida su duración en casi una hora con respecto al montaje realizado por el cineasta. Resulta por ello del todo plausible que Welles quisiera dejar huella en su film de las mutilaciones que éste había sufrido. Y, en un sentido más amplio, podemos aceptar igualmente la idea de que *La dama de Shanghai* contenga un implícito balance sobre los avatares, finalmente desastrosos, del paso del cineasta por la industria hollywoodiense.

Tales podrían ser los motivos del naufragio que se sugiere en esa última imagen de los títulos de crédito en la que, como comenzamos señalando,

una ola rompe sobre la firma del cineasta, ubicada, así, en la playa donde ese naufragio concluye.

Un naufragio personal que por lo demás encontrará su plasmación narrativa en el final mismo del film, cuando su protagonista, el ingenuo y honesto marino irlandés, salga al amanecer al exterior de la *Crazy House* donde permanecen los cadáveres de Elsa y su marido, el abogado Bannister, y atraviese la plaza del parque de atracciones para detenerse frente a la playa junto a la que el parque mismo se halla emplazado. Sin duda, las palabras que decoran los edificios del parque de atracciones corresponderían bien a la industria de la diversión hollywoodiana: *Fun!, Fun for all! Amusements, Playland*. Máxime si se atiende al doble sentido de la palabra *play* en inglés, que nombra a la vez el juego y la interpretación teatral o cinematográfica.

Ahora bien, no es menos cierto que las mutilaciones sufridas en la mesa de montaje no logran evitar que todas y cada una de las imágenes de *La dama de Shanghai* (1948) constituyan manifestaciones inconfundibles del estilo —y de la mejor potencia— visual de Welles, cosa que desde luego no puede decirse, por ejemplo, de *El extraño* (1946), la película inmediatamente anterior del propio Welles y en la que, sin embargo, éste no dudó en depositar su firma como director, a pesar de tratarse de un producto de encargo —fue contratado en el último momento para sustituir a John Huston— en cuyo guión no intervino, cuyo primer montaje debió también ser acortado por exigencias de la productora y que por todo ello repudió siempre como el menos personal de sus films<sup>(2)</sup>.

El hecho de que Welles no tuviera problema alguno en firmar como director de *El extraño* obliga a buscar en otra dirección el sentido de su renuncia a hacer lo mismo en *La dama de Shanghai*, un film mucho más personal y valioso. Y no hay mejor camino, para ello, que seguir de cerca el devenir del film desde ese momento en que, en el lugar en el que era de esperar la expresión *Directed by Orson Welles*, ésta queda sustituida por esa otra tan poco convencional —*Screen Play and Production Orson Welles*.

Sobre una imagen nocturna de uno de los grandes puentes de Nueva York bajo el que desliza un pequeño barco con su chimenea hume-

ante, se superpone la voz del narrador del film comenzando su relato con ese comentario que ya conocemos y que anticipa en mucho su modo y su desenlace:

*Cuando me da por hacer locuras, no hay nada que me detenga. 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 mi sano juicio se esfumó por un tiempo.*

Mientras, por encadenado, pasamos a contemplar un oscuro y antiguo coche de caballos que se desplaza lentamente por Central Park llevando en su interior a una bella mujer vestida de blanco, cuya imagen crece progresivamente en la misma medida en que el coche va aproximándose hacia la cámara. Así, lentamente, de la oscura silueta del coche va emergiendo, y creciendo visualmente, la figura blanca, cada vez mejor iluminada por la luz de la luna, de la mujer, hasta alcanzar la magnitud del plano medio.

Sólo entonces nos es dado el contraplano del hombre que, arrobado, la mira: Michael O'hara, un marinero desocupado que pasea, también él, por Central Park, pero a pie, de modo que debe levantar la cabeza para ver a la mujer que resplandece en un nivel superior, en el interior del alto y elegante coche de caballos. De modo que, consecuentemente, la imagen que sigue, esta vez primer plano de la mujer de cabellos plateados como la misma luna<sup>(3)</sup>, nos la presentará como objeto de adoración, en un estilizado contrapicado en el que ella le devuelve la mirada condescendiente, a la vez que sus labios esbozan un casi imperceptible movimiento insinuante.

La voz narradora prosigue mientras el marinero, con un ingenuo descaro, se aproxima al coche hasta detenerse frente a la mujer:

*Quise darme ánimos y pensar que soy un tipo desenvuelto. Pero allí había una bella mujer y completamente sola. Y yo con tiempo de sobra. Sin nada que hacer, excepto buscarle complicaciones. Hay gente que olfatea el peligro. Yo no. Le ofrecí el último cigarrillo que me quedaba.*

Un gran primer plano ligeramente picado y en tres cuartos nos muestra el rostro del hombre,

oscuro y totalmente rodeado del negro de la noche, mientras le oímos decir a la mujer, a la vez que le ofrece su último cigarrillo —*Estaba esperando la ocasión, así que no me diga usted que no.*

Replica un primer plano frontal de la mujer, bañada en la luz lunar que sólo de ella misma parece proceder —y, por lo demás, en total ausencia de raccord de iluminación con el plano anterior—, quien, con su mejor sonrisa, rechaza el cigarrillo —*Lo siento, no fumo.*

Pero el marinero, en el plano que sigue —de nuevo muy corto, imponiéndose así el punto de vista del hombre en la construcción de la escena— persiste en ello con la vehemencia de su insistente mirada.

En el comienzo del contraplano, ella mira todavía a los ojos del hombre. Luego baja su mirada hasta la cajetilla que éste le tiende y, con lentitud, lleva su mano hasta ella. Y, en el instante en que coge el cigarrillo vuelve a mirar al hombre que —situado en contracampo— se lo ofrece.

Mas este plano, aparentemente muy semejante al anterior que se nos ofreciera de ella, contiene, con respecto a aquél, dos modificaciones notables. Por una parte, la cámara se encuentra ahora más baja, devolviéndonos la imagen de la mujer en contrapicado. Por otra, la mirada que dirige a los ojos del hombre ya no se desliza por la derecha del eje de cámara, sino que se confunde totalmente con él. O en otras palabras: en el momento en que acepta la oferta y coge el cigarrillo que el marinero le ofrece, la mirada a éste es también una mirada a cámara.

De modo que las tres funciones por las que Welles se hace presente en la escena —como actor, como narrador y como cineasta— son explícitamente

En muchas personas los más tempranos recuerdos infantiles tienen por contenido unas impresiones cotidianas e indiferentes, vivenciar las cuales no pudo desplegar un influjo afectivo ni siquiera sobre el niño, y que han sido registradas no obstante con todo detalle —se diría: con hiperrelieve—, al paso que tal vez no se guardaron en la memoria unas vivencias simultáneas que, según el testimonio de los padres, provocaron intensa conmoción al niño.

Sigmund Freud, «Sobre los recuerdos encubridores» [1899], en *Obras completas*, Amorrortu, trad. de José L. Etcheverry, 1978.

te suscitadas, a la vez que se atraviesan en la mirada de la mujer y en el acto que la prolonga.

El contraplano del hombre —siempre el mismo gran primer plano en tres cuartos— modula nuestro acceso a él: no sin extrañeza, el hombre baja la mirada, siguiendo a la mano que ha aprehendido el cigarrillo y dando paso así por *raccord* de mirada, al plano siguiente.

Pero es éste un plano que rompe la serie. Ya no del rostro de la mujer, sino de sus manos que, recortándose 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.

Si es aceptable suscitar las conflictivas relaciones de Welles con la industria hollywoodiana como uno de los motivos que dan su sentido no sólo a las reflexiones con las que su narrador encuadra su relato, sino al film en su conjunto como crónica de un apasionado fracaso, resulta obligado hacerse cargo del papel que, en todo ello, desempeña la estrella, como encrucijada central en todo ese proceso. Y tanto más cuanto así comienza el film, conduciendo a su espectador a hacer la experiencia de la aparición de su fulgor progresivamente resplandeciente.

De modo que no es necesario buscar más lejos: todos los elementos se disponen, en el comienzo de *La dama de Shanghai*, para responder a esa ausencia del esperado *Directed by*. Si Welles no comparece como director es, sencillamente, porque no es él quien dirige. Si comparece, en cambio, como actor, narrador y productor es porque, en el producto que nos ofrece, él narra la historia de la que él mismo es el actor, y en ella se muestra fascinadamente dirigido por el brillo de la estrella que, de pronto, irrumpe inundando su campo visual.

¿Cabría objetar a ello el evidente desagrado con el que Welles habló siempre de esta secuencia?:

*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* <sup>(4)</sup>.

Por nuestra parte, somos partidarios, más bien, de encontrar en estas palabras una confirmación suplementaria, por más que ello pueda parecer,

a primera vista, absurdo al lector. Y no tanto por el extremado énfasis de ese rechazo, sino, sobre todo, por las intensas marcas emocionales que lo acompañan: tanto ese *estremecimiento* todavía vivo —pues descrito en presente—, como ese carácter *inolvidable* del momento contradicen el juicio final de la secuencia como *insulsa*. Lo insulso no deja una memoria imborrable, carece de la fuerza necesaria para producir y mantener vivo el *estremecimiento*. Por lo demás, ¿cuál es el ámbito de ese momento *peor* de entre los más *malos*? ¿Se limita al aparentemente designado, el del trabajo del director cinematográfico —pero, ¿cómo podría hacerlo si ese ámbito es, precisamente, el negado en los créditos del film?—, o alcanza al más amplio de la experiencia humana del cineasta?

Como es sabido, Welles difundió siempre la idea de que sólo el azar había determinado la elección de la novela *If I Die Before I Wake*, 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 sr. Todd, se había arruinado. Sin ese dinero no podíamos estrenar. Llamé a Harry Cohn y le dije: «Tengo una gran historia. Si me 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.*

Sin embargo, sabemos por William Castle, quien figura en los créditos del film como uno de sus productores asociados, que las cosas fueron muy diferentes:

*Castle* <sup>(5)</sup> ha contado que había escrito un tratamiento de diez páginas a partir de la novela de King y que se lo había enviado a Cohn, en cuya ausencia el responsable del departamento de guiones de la Columbia lo rechazó. Castle envió el texto, entonces, a Welles, que le respondió que la historia le interesaba mucho y le invitaba a escribirla conjuntamente. Pero poco después Castle tuvo conocimiento de que Cohn había contratado a Welles para escribir, dirigir e interpretar la película <sup>(6)</sup>.

Hay motivos suficientes para inclinarse a favor de la versión suministrada por Castle. Y no es el menor de ellos el que Welles se refiera en la suya a la novela en cuestión ignorando su auténtico nombre —*If I Die Before I Wake*— y sustituyéndolo por el que más tarde elegiría para el film. Pero lo que resulta realmente decisivo es constatar cómo la temática de la novela de Sherwood King se alinea con otros proyectos del cineasta en ese mismo período. Inmediatamente antes de realizar *La dama de Shanghai* Welles había intentado sin éxito convencer a Harry Cohn de la realización de una *Carmen* que habría de interpretar Paulette Godard. Luego, nada más terminar el film, realizó, durante el mismo 1947, una versión cinematográfica de *Macbeth*. Y entre sus planes más inmediatos se encontraba el viajar a Europa para dirigir, bajo la producción de Alexander Korda, sendas versiones de *Carmen* y *Salomé*.

No hay duda de que la fascinante y pérfida mujer fatal de *La dama de Shanghai* puede ocupar un lugar por derecho propio en la serie constituida por *Carmen*, *lady Macbeth* y *Salomé*<sup>(7)</sup>; lo que prácticamente viene a confirmar la afirmación de Castle sobre el gran interés de Welles en la novela cuyo título luego preferiría olvidar con tanta facilidad, a la vez que, como veremos en seguida, insistirá en hablar de ella con el mayor desprecio.

¿Mentía entonces Welles cuando atribuía al azar su encuentro con la novela? Puede que sí. Por el hecho mismo de que trabaja con sus experiencias más íntimas —¿de dónde, si no, podría proceder la verdad que anima a las grandes obras de arte?— todo artista tiene el derecho, incluso la necesidad, de mentir cuando habla de sus obras. Probablemente debiéramos invertir los términos con los que nos referimos habitualmente a eso a lo que damos en llamar la *ficción artística*. La convención nos lleva a oponer la *ficción* que las obras nos ofrecen a la *verdad* de las declaraciones de su autor sobre ellas, cuando sin embargo, a poco que se medite en ello, resulta evidente que es en las obras donde se encuentra esa verdad —de lo contrario, ¿cómo podrían conmovernos tan profundamente?—, frente a la cual las declaraciones del autor suelen ser más bien lógicas y del todo comprensibles operaciones de encubrimiento.

Nada tan equívoco, por eso, como la expresión *ficción* cuando nos referimos a las artes narrativas. Y nada, a la vez, tan necesario, no sólo para el artista sino también para el lector o el espectador de su obra. Pues el hecho de que su conciencia acoja como *ficción* lo que la narración le ofrece es lo que mejor le permite tomar la distancia necesaria para que su inconsciente pueda acceder a la experiencia verdadera que en el texto artístico le aguarda. Experiencia, por cierto, doblemente verdadera: pues posee la verdad de la experiencia del artista —de la que la obra no es otra cosa que su cristalización—, como posee igualmente la verdad de la experiencia del propio espectador en cuanto, al rehacerla en su lectura, la reconoce como propia.

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 intencionalmente sentido.

Pero para aproximarnos a ello resulta obligado recordar el contexto profesional y personal del cineasta en el período que precedió al rodaje del film. Como es sabido, la excelente acogida que la crítica dispensara a *Ciudadano Kane* (1941), tuvo por contrapartida su fracaso entre el público. Más dramático resultó para el cineasta el fracaso comercial de su siguiente película, *Los magníficos Ambersons* (1942), a la que se sumó su mutilación en manos de la productora, que consideraba excesivos los experimentos formales y narrativos del cineasta. En ese mismo año, se vio definitivamente interrumpido el rodaje de *It's All True*, el film político que, auspiciado por la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos, había comenzado a rodar en Brasil y México. Toda una cadena de fracasos que comprometían seriamente sus posibilidades profesionales en Hollywood, pero que se vieron compensadas por dos hechos importantes de índole contraria: el comienzo, casi simultáneo, de su relación amorosa con Rita Hayworth —que conduciría al matrimonio de ambos el año siguiente, 1943— y de su carrera política, primero de la mano de Louis Dolivet, pre-

Peter Conrad, *op. cit.*, p. 217: «Before his relationship with Hayworth frayed, he made plans to work through the pantheon with her, casting her as a succession of such praying mantises (mantis religiosas) (and, in every case, killing her all over again). The sisters of *The Lady from Shanghai* whom they discussed included Prosper Mérimée's *Carmen* and Oscar Wilde's *Salomé*».

Barbara Leaming, *Si aquello fue felicidad... La vida de Rita Hayworth* [1989], Barcelona, Tusquets, 1990, p. 131.

sidente de la International Free World Association, y luego, a partir de 1944, bajo los auspicios del presidente Roosevelt, quien comenzaría entonces a preparar la campaña para su reelección.

Pero las esperanzas puestas en esta nueva carrera política comenzarían a disiparse pronto, y sin duda habrían debido concluir ya cuando, a mediados de 1945, Welles aceptó la oferta, no sólo de dirigir *El extraño*, sino también de interpretar en ella a un siniestro líder nazi instalado de incógnito en la Nueva Inglaterra de la posguerra y a punto de contraer matrimonio con la hija de uno de los jueces del Tribunal Supremo; por más que la película se proclamara antifascista, el elector medio norteamericano jamás habría votado a un rostro asociado a tal personaje. Y una crisis semejante alcanzó a su todavía reciente matrimonio, especialmente a partir del embarazo de Rita Hayworth y el consiguiente nacimiento de su hija Rebecca en diciembre de 1944. Es durante ese embarazo, a decir de Barbara Leaming, biógrafa de ambos, cuando el cineasta mantuvo su primera relación extramatrimonial, que daría inicio a una vida sexual ciertamente promiscua—desde prostitutas a grandes actrices de Hollywood como Judy Garland—, lo que terminaría por empujar a Rita Hayworth a separarse de él a finales de 1945.

Tal es pues el contexto inmediato en el que tiene lugar la puesta en pie de la costosa producción teatral *La vuelta al mundo en 80 días*, a la que Welles atribuyó el origen azaroso de *La dama de Shanghai*. Sin duda, necesitaba dinero, y Harry Cohn, el ejecutivo de la Columbia, aceptó contratarle.

No es difícil, en tales circunstancias, localizar al menos un primer motivo para el recuerdo encubridor que nos ocupa. ¿Cómo no intentar presentar la historia que el film narra como algo sin relación alguna con su propia vida emocional, si el tema central versa sobre una desgraciada relación amorosa interpretada por él mismo con su propia esposa?

Barbara Leaming motiva así el proceso que condujo a la selección de Rita Hayworth como protagonista del film:

*Aunque Orson quería que fuese una hermosa actriz francesa llamada Barbara Laage quien protagonizara el thriller de bajo*

*presupuesto que iba a dirigir para la Columbia, Harry Cohn consideró que sustituirla por la repudiada esposa del cineasta sería un reclamo publicitario muy rentable. Los motivos de Rita para desear el papel eran muy distintos. Antaño había colaborado estrechamente con Orson, en el espectáculo de magia (el Mercury Wonder Show, espectáculo destinado a los soldados movilizados durante la II Guerra Mundial), y fue uno de los mejores períodos que habían pasado juntos. Si volvía a colaborar con él tal vez se reprodujera la misma intimidad emocional.*

*Cuando 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»<sup>(8)</sup>.*

No hay motivo para poner en duda que Welles hubiera pensado en un primer momento en Barbara Laage para el papel. Pero es fácil deducir—aunque la mayor parte de los estudios sobre el cineasta no lo hayan consignado, plegándose con demasiada facilidad a las declaraciones del cineasta— que la decisión de Cohn de aceptar la propuesta de Welles de trabajar para él no debió de ser tan automática e incondicionada como el cineasta la describió tantas veces (y que repetimos una vez más):

*Llamé a Harry Cohn y le dije: «Tengo una gran historia. Si me 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.*

El expediente cargado de fracasos comerciales de Welles como director cinematográfico, que sólo conocía la excepción de *El extraño*, no parece

justificar ese relato en el que el cineasta se presenta a sí mismo como alguien cuya oferta debiera ser ciegamente aceptada por un tiburón de la industria como Harry Cohn. Ya hemos constatado cómo éste no había dudado en rechazar poco antes el proyecto de una *Carmen*. Inimaginable, por lo demás, en un diálogo con tal personaje, ese enunciado imperativo por parte de Welles —*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 en la empresa, máxime en el caso de cineastas potencialmente conflictivos. Y desde luego nadie poseía mayor fama de tal que el propio Welles.

Es, desde todo punto de vista, mucho más probable que antes de que Welles pudiera pensar en Barbara Laage o en cualquier otra, el sagaz Harry Cohn ya hubiera elegido a Rita Hayworth, la estrella indiscutible de la Columbia, pues *la repudiada esposa del cineasta sería un reclamo publicitario muy rentable*. Y no hay duda, además, de la voluntad de la propia Hayworth de prestarse al proyecto, a pesar del indisimulado odio que sentía hacia su jefe —quien, no mucho antes, y contando con la complicidad de su anterior marido, había intentado insistentemente mantener unas relaciones sexuales que ella siempre rechazó. Pero nada importaba eso ahora para la actriz ante la expectativa de reconquistar al hombre al que amaba desesperadamente.

Y sobre todo: era más que probable que el propio Welles intuyera que la convergencia de esas intenciones del productor y de la estrella eran lo que hacía posible obtener los cincuenta mil dólares necesarios para reflotar su producción teatral. Entre otras cosas porque tenía bien fresca la memoria del complejo contrato que la International Pictures le había obligado a firmar con motivo de *El extraño*, y en el que la fortuna de su esposa comparecía como garantía en caso de incumplimiento de las cláusulas del mismo por parte del cineasta —contrato éste, dicho sea de paso, que fue firmado en el período en el que Welles acostumbraba ya a mantener relaciones con prostitutas en el apartamento del productor del film<sup>(9)</sup>.

Pero es igualmente probable que prefiriera ignorar cuestiones tan incómodas como éstas, y se

conformara con formular objeciones de índole profesional que no dejaban de manifestar su amistosa preocupación por la actriz:

*Leí el libro, era horrible, así que me puse a escribir con toda rapidez una historia. Llegué a Hollywood para hacer esta película con un presupuesto muy bajo y en seis semanas de rodaje. Yo quería cobrar algún dinero más que necesitaba para el teatro. Harry Cohn me dijo que por qué no la hacía con Rita. Y ella dijo que le gustaría mucho hacerla. Le hice ver que su personaje era antipático, que era una mujer que asesinaba y esto podría perjudicar la imagen que el público tenía de ella como gran estrella. Rita se empeñó en hacer el film y éste, que iba a costar 350.000 \$, se puso en una película de más de dos millones<sup>(10)</sup>...*

Y no es posible, por otra parte, descartar la interpretación que diera Bazin de este proceso, en la que atribuía decididamente a Rita Hayworth la contratación de Welles.

*Ante la sorpresa general Orson termina por volverse a casar en Septiembre de 1943 con Rita Hayworth, vedette número uno de Hollywood a la que cortaba en dos de vez en cuando en su Magic Show. Este matrimonio del genio y la beldad no durará más que cuatro años, aunque Orson Welles se mostrase muy enamorado de Rita, de la que estaba muy orgulloso. Reconciliaciones y tempestuosas separaciones se sucedieron hasta el divorcio acaecido en Noviembre de 1947. Rita conservaba naturalmente la custodia de Rebecca Welles nacida en Diciembre de 1944.*

*Parece que Lady from Shanghai fue el resultado de una de esas reconciliaciones. Rita Hayworth, vedette de la Columbia, insistió para que la dirección de su próximo film le fuera confiada a su marido. Los directores de la empresa creyeron sin duda tomar suficientes garantías contra la fantasía de Welles limitándole a una novela policíaca de lo más comercial, de Sherwood King, de la que Welles escribió una adaptación de unas quince páginas solamente<sup>(11)</sup>.*

En principio, se tiende a dar mayor credibilidad a la narración de los hechos propuesta por Barbara Leaming, al fin biógrafa minuciosa tanto de la actriz como del cineasta a través de una indagación de campo centrada en entrevistas personalizadas tanto con el propio Welles como con muchos de los que formaron parte de su entorno y del de la actriz. Sin embargo, hay motivos para prestar atención a las intuiciones del

[9]

(9)

B. Leaming, *op. cit.*, p. 124.

(10)

Juan Cobos, Miguel Rubio y Juan Antonio Pruneda, «Conversaciones con Orson Welles», en *Film Ideal* 150 (1964), cit. en S. Zunzunegui, *op. cit.*, p. 148.

(11)

André Bazin, *Orson Welles* [1972], Valencia, Fernando Torres, 1973, p. 80.

gran crítico francés. Y ello porque proceden del visionado atento de las obras del cineasta —ya lo hemos señalado: es en ellas donde reside la verdad que las declaraciones tienden a deformar. Máxime si se tiene en cuenta que, por lo que a los hechos que ahora nos ocupan se refiere, los datos que presenta Leaming proceden todos ellos, exclusivamente, de las declaraciones personales que le hiciera Welles en la larga entrevista que constituyó el eje central de su investigación.

Cabría entonces, con sólo dar un paso más, reordenar los hechos descritos por Leaming —es decir: por el propio Welles— de esta otra forma: Rita Hayworth quería reconciliarse. Welles necesitaba dinero para mantener a flote su espectáculo teatral. Fracasa en un primer intento de obtenerlo al no conseguir convencer a Cohn de su proyecto de rodar *Carmen*. Tiene lugar entonces la reconciliación con su esposa y ésta convence a la Columbia de la oportunidad de contratar a Welles para realizar *La dama de Shanghai*.

Pero no contamos, en cualquier caso, con dato alguno que permita escoger una u otra de las

dos versiones de —los dos modos de encadenar— los hechos. Ahora bien, en una u otra versión, y a pesar de que Welles nunca quisiera verlo o, al menos, reconocerlo, la voluntad de Rita Hayworth de participar en el film comparece como un factor decisivo de su viabilidad.

Y, por lo demás, resulta evidente que, como director tanto como actor, Welles hubo de experimentar necesariamente durante el rodaje hasta qué punto la decisión de Rita Hayworth de interpretar ese papel que *podría perjudicar* su carrera, respondía al esfuerzo desesperado de ella por recuperar al hombre al que amaba, tanto como al padre que, pensaba, necesitaba su hija.

Y seguramente, mientras la película no estuvo concluida, llegó a convencerse de que lo estaba consiguiendo. No sólo habían vuelto a vivir juntos, sino que, mientras el rodaje seguía en marcha, 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 cineasta, trabajó en una ocasión como actor a sus órdenes— describe la técnica de dirección de actores de Welles:

*Un director es básicamente el primer espectador de una película. Para él es para quien los actores interpretan. Cuando los actores saben lo que le puede gustar o no a un director, cuál es su personalidad, está claro que actúan según esa personalidad. Actúan para él. 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. Era tan vehemente, se metía tanto en lo que estabas haciendo, observándote detenidamente, acompañándote y pidiéndote luego que lo hicieras de esta manera o de esa o de aquella otra (...). 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 transmitía, 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<sup>(12)</sup>.*

Es realmente precisa —por una vez, la admiración no nubla el análisis— la descripción que

«La escena en cuestión quizá sólo se conservó incompleta en el recuerdo; justamente por ello parece no decir nada: es que en los elementos olvidados estaría contenido todo lo que convertía a la impresión en digna de nota. (...) A menudo he conseguido, por medio del tratamiento psicoanalítico, descubrir la pieza faltante de la vivencia infantil y, así, demostrar que la impresión, de la cual había quedado en el recuerdo un torso, realmente obedecía a la premisa de que en la memoria se conserva lo más importante. Es verdad que esto no nos explica la rara selección que la memoria practica entre los elementos de una vivencia; hay que preguntarse ante todo por qué lo sustantivo fue sofocado y se conservó lo indiferente. Únicamente se obtiene una explicación si se penetra más hondo en el mecanismo de tales procesos; uno se forma entonces la representación de que dos fuerzas psíquicas han participado en la producción de estos recuerdos: una de ellas toma como motivo la importancia de la vivencia para querer recordarla, mientras que la otra —una resistencia— contraría esa singularización. Estas dos fuerzas de contrapuesto efecto no se cancelan entre sí; tampoco sucede que un motivo avasalle al otro —con o sin menoscabo—, sino que sobreviene un efecto de compromiso, algo análogo a la formación de una resultante dentro del paralelogramo de fuerzas. El compromiso consiste aquí en que no es la vivencia en cuestión la que entrega la imagen mnémica —en esto la resistencia campea por sus fueros—, pero sí es otro elemento psíquico conectado con el elemento chocante por caminos asociativos próximos; y en esto torna a mostrarse el poder del primer principio, al que le gustaría fijar impresiones sustantivas por el establecimiento de imágenes mnémicas reproducibles. El resultado del conflicto es, entonces, que en lugar de la imagen mnémica originariamente justificada se produce otra que respecto de la primera está desplazada (descentrada) un tramo dentro de la asociación. Como fueron los componentes importantes de la impresión los que provocaron el choque, es preciso que el recuerdo sustituyente esté despojado de ese elemento importante; por eso es fácil que tenga aspecto trivial. Nos parece incomprendible porque querríamos advertir en su propio contenido el fundamento de que fuera conservado en la memoria, cuando ese fundamento descansa en el vínculo entre ese contenido y otro, sofocado».

Sigmund Freud, «Sobre los recuerdos encubridores» [1899], en *Obras Completas*, Amorrortu, traducción de José L. Etcheverry, 1978.

Bogdanovich nos brinda de la técnica —sería mejor decir: de la *tekné*— de dirección de actores de Welles. Destaca en ella, por una parte, su poderosa capacidad de seducción. Pero se dibuja con claridad, a la vez, el motor de tal capacidad: 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. Sólo dos meses después de su finalización, nos dice Leaming, había retornado ya la crisis a la pareja que conduciría a la actriz a reclamar por segunda vez el divorcio, que esta vez alcanzaría su consumación definitiva a finales de ese mismo año (1947).

Todo ello explica, en cualquier caso, los acentos más sorprendentes de la espléndida, a la vez que contradictoria, interpretación de la actriz a lo largo del film. Pues la perversa mujer fatal que el argumento supone y que la voz de su narrador describe se ve sistemáticamente contradicha por la interpretación de Rita Hayworth, que nos ofrece —y que ofrece al actor frente al que interpreta y al director que la dirige— la más convincente imagen de una mujer frágil e intensamente enamorada.

Sólo en dos momentos del film, por lo demás extraordinariamente breves, nos es dado atisbar la imagen de esa malvada mujer fría y calculadora que el argumento exige: el primero es cuando, hablando por teléfono con Broome, el detective de Bannister herido de muerte, descubre que éste está al tanto de los planes del asesinato. El segundo tendrá lugar cuando, en la escena final del laberinto de los espejos, Elsa vea aparecer a su marido de entre las sombras y dispare sobre él su pistola. Sin embargo, ninguno de esos rasgos estaban presentes tan sólo un instante antes, cuando la mujer se encontraba con Michael en ese mismo escenario. Ante él, en una situación en la que el hombre estaba ya al tanto de todas sus intrigas, el rostro de ella era por el contrario el de una mujer alienada, casi idiotizada.

Aunque Leaming no repara en ello, percibe sin

embargo con claridad la presencia en *La dama de Shanghai* de intensos elementos autobiográficos que obligan a concluir que el film terminó por convertirse en una culpable meditación artística sobre el fracaso de su relación con Rita<sup>(13)</sup>.

*La célebre secuencia de la sala de los espejos (...) representa la aterradora imagen welliesiana de lo que es un yo fragmentado en un sinfín de unidades incompletas que se enfrentan entre sí en la batalla en la que, según temores de Welles, sucumbiría Rita con el tiempo. Si al final del film muere la heroína en la sala de los espejos, es precisamente porque él la abandona: de aquí el tema de la culpa que recorre toda la película<sup>(14)</sup>.*

La biografía concibe así el film como una suerte de crónica del esfuerzo, condenado al fracaso, de Welles por salvar a su esposa de la cadena de violencias sexuales sufridas a lo largo de su vida, y que tuvieron su origen en el continuado incesto perpetrado por su padre, el bailarín español Eduardo Cansino, durante su adolescencia.

*La primera escena pone de manifiesto de manera gráfica el conflicto axial de la película: la voluntad de Welles de salvar a Rita de la violencia —concretamente de la violencia sexual— de otros hombres. Con su clima irreal, esta escena primera es para Welles como la realización de una fantasía. Así como no podía hacerlo en la vida real (dado que había sucedido mucho antes de conocerla), en la película en cambio la salva efectivamente e impide la violación<sup>(15)</sup>.*

No sin sagacidad, Leaming encuentra en el film multitud de elementos cuyo origen procede de la experiencia personal de la pareja:

*El personaje encarnado por Rita es una «pobre niña» (según dice otro personaje) casada con una figura paterna que la supera en edad (...) que la mete en un yate con otro hombre y propicia perversamente una relación entre ellos (...).*

*«Deja de llorar. No soporto que llores», le dice a Elisa de un modo que nos trae a la memoria la desesperación que sentía Welles ante las frecuentes lágrimas de Rita, 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) (...).*

*En cierto momento, sin embargo, parece que ella se da cuenta de por qué no la puede salvar Michael (como tampoco*

(13) B. Leaming, op. cit., p. 133.

(14) *Ibid.*, p. 134.

(15) *Ibid.*

(16)  
Ibid., pp. 134s.

(17)  
Declaraciones de Orson Welles a Peter Bogdanovich, op. cit.

Welles), por más que éste lo desee: «Ni siquiera sabes cuidar de ti mismo», le dice decepcionada. «¿Cómo podrías cuidar de mí? (...)».

Orson la puede salvar de una violación en la primera escena, pero no de la destrucción final, acarreada por el padre, de los últimos instantes de la película. Por ello: «Matarte es matarme a mí mismo», le dice el padre-esposo cuando se disparan entre sí en el enloquecedor laberinto de reflejos (Welles pensaba acertadamente que Judson era una «prolongación» de Eduardo, de aquí que en la película ambas figuras aparezcan fundidas en una sola)<sup>(16)</sup>.

Este último paréntesis permite constatar hasta qué punto la larga entrevista mantenida con el cineasta guía en todo momento la interpretación de Leaming, por más que, desde luego, las interpretaciones que realiza no procedan en ningún caso de las palabras del cineasta. Pero ello no elimina, sin embargo, la posibilidad de que, en cierto modo, hayan sido implícitamente inducidas por ellas.

En cualquier caso, la limitación esencial de su enfoque, típicamente biográfico, estriba en que sólo concede verdad a los datos que cree haber establecido en la investigación biográfica y, desde ese punto de vista, sólo concede un índice de verdad, en los films, a los elementos que hagan eco de aquellos. O, en otros términos, no concede verdad alguna, *per se*, a lo que en los textos artísticos sucede, salvo que lo que en ellos aparezca pueda ser reconocido como reflejo de hechos *biográficos*. Y constituye, por eso, un buen ejemplo de esa concepción de la ficción artística que tratamos de poner en cuestión.

Se le escapa, así, no sólo la intensa contradicción que hemos señalado entre la interpretación de Rita Hayworth y el personaje que interpreta, sino, incluso, el carácter mismo del personaje en cuestión: leyendo las páginas que dedica al film, resulta imposible saber que la trama del film en su conjunto se estructura sobre el estereotipo de la mujer fatal.

No objetamos, con ello, lo certero de la mayor parte de sus observaciones, sino la limitación de su enfoque que le impide enriquecerlas y contrastarlas con los datos que el texto artístico mismo podría ofrecerle. Encontramos un buen ejemplo de ello en su acertado señalamiento de

la relación de la figura de Bannister con el padre incestuoso de la actriz. Pues la mejor confirmación de su verdad es, precisamente, la que el texto ofrece —y en la que, por ello mismo, Leaming no repara—, al presentarnos al personaje de Bannister como un tullido que debe emplear dos bastones —por lo demás inusualmente brillantes— para desplazarse. Sin duda, aquí como en otros sitios, las palabras de Welles —en este caso dirigidas a Bogdanovich, pero que Leaming conocía cuando escribió sus libros sobre Welles y Hayworth— le ciegan la verdad que el film escribe:

¿Por qué dejaste tan lisiado a Bannister, de las dos piernas?

Porque Evert Sloane era básicamente un actor de radio. No sabía moverse. Era como una marioneta. Estaba bien para Berenstein en Kane, pero no me pareció que una marioneta fuera un gran abogado criminalista. Me inventé un tipo de lesión muy elaborada que le encantó<sup>(17)</sup>.

¿Cuánto debe saber moverse un gran abogado criminalista? Sólo la voluntad de aceptar y entender el deseo consciente del que habla ciega a quien escucha —tanto a Leaming como a Bogdanovich— la abultada incoherencia que manifiesta este enunciado: la agilidad propia de un gran abogado reside en sus cualidades lingüísticas, no en las corporales. Además, en caso de que tales cualidades corporales sean necesarias, nada tan absurdo como excluirlas totalmente presentando al personaje como un lisiado. No hay duda, en suma, de que estas tan acentuadas incoherencias delatan el verdadero deseo reprimido que pugna por escribirse: en ese desplazamiento de las cualidades lingüísticas del letrado a las corporales del bailarín, se confirma finalmente la presencia, por inversión, de la figura de Ricardo Cansino, el padre incestuoso.

Perderemos de vista la extraña belleza de *La dama de Shanghai* si descuidamos las intensas contradicciones que la atraviesan. Elsa, en cierto modo, encarna a la víctima que Rita Hayworth fue, mas no por eso deja de ser, tal y como la trama la describe, la fría mujer que diseña el asesinato de su esposo y asesina a su cómplice cuando teme poder ser descubierta. Y es también, en cualquier caso, la mujer que pone en escena la más intensa verdad de su emoción enamorada. Los tres as-

pectos están presentes en el film, atravesándose, una y otra vez, de manera desconcertante.

Y no menos chocante es el hecho de que, frente a esas tres facetas de lo femenino tan difícilmente encajables, su partenaire masculino, Michael O'Hara, nos sea presentado como un personaje de una sola pieza, marinero y escritor, a la vez ingenio y romántico, víctima del poder de seducción de la mujer fatal tanto como incapaz de liberar a la mujer víctima de las cadenas que la apresan.

Hemos sugerido ya cómo en la interpretación de Leaming latía la imagen que de sí mismo y de su relación con Rita Hayworth había querido dibujar Welles tanto en *La dama de Shanghai* como en sus declaraciones posteriores a propósito del film. Peter Conrad, sensatamente más atento a la obra que a las declaraciones del cineasta, describe con notable perspicacia la figura de poeta y víctima que, a partir de este film, comenzará Welles a construir como uno nuevo de sus mitos personales.

*As a poet, he is somewhat more plausible, though his sense of the vocation is old-fashioned. He is a poet of the romantic kind, irradiating reality with his visionary idealism. The romantics worshipped imagination as a generative force like that of God. A poet requires a muse, a private deity who will come when called, the symbol of the imagination's spiritual aspirations and its fleshly desires. Faustus begs Mephistophilis to conjure up Helen of Troy for him. O'Hara, less choosy, decides to worship the woman he meets in Central Park. After rescuing Elsa from her assailants, he renames her Princess Rosalie, associating her with the inspiring ladies of courtly romance. She accepts him as her 'foolish knight errant' (18).*

Siguiendo el hilo de la reiteradamente confesada admiración de Welles hacia Robert Graves y de la concepción de la poesía que expusiera en su libro *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth*, Conrad reconoce en la figura de Elsa el resplandor a la vez brillante y letal de la diosa blanca que identifica con la musa que guía al poeta a la vez que lo atrapa en una inextricable combinación de exaltación y horror.

De hecho, el pertinente señalamiento de Conrad nos devuelve el aspecto de la cuestión que escapa a Leaming, tanto como él mismo descuida

Entre los muchos casos posibles de sustitución de un contenido psíquico por otro, todos los cuales hallan su realización dentro de constelaciones psicológicas diferentes, el de los recuerdos infantiles que aquí consideramos, en que los componentes inesenciales de una vivencia subrogan en la memoria a los esenciales, es evidentemente uno de los más simples. Consiste en un desplazamiento sobre la asociación por contigüidad o, si se tiene en vista el proceso íntegro, una represión con sustitución por algo avicinado (dentro del nexo de lugar y de tiempo). He tenido ocasión de comunicar un caso muy semejante de sustitución, tomado del análisis de una paranoia. Conté allí sobre una señora que tenía alucinaciones; las voces le repetían largos fragmentos de *Die Heiterethei*, de Otto Ludwig, y eran justamente los pasajes de menor importancia y más incidentales de esa creación poética. El análisis demostró que otros pasajes de la misma historia habían despertado los más penosos pensamientos en la enferma. El afecto penoso fue un motivo para la defensa, pero por otro lado no se pudieron sofocar los motivos que llevaban a proseguir aquellos pensamientos; se produjo así un compromiso, que puso de resalto en el recuerdo, con intensidad y nitidez patológicas, los fragmentos inocentes. El proceso aquí discernido—conflicto, represión, sustitución con formación de compromiso—retorna en todos los síntomas psiconeuróticos y proporciona la clave para entender la formación del síntoma; no carece de significación, entonces, que se lo pueda demostrar también en la vida psíquica de los individuos normales.

Sigmund Freud, «Sobre los recuerdos encubridores» [1899], en *Obras Completas*, Amorrortu, traducción de José L. Etcheverry, 1978.

el no menos pertinente reverso que ésta explícita. No tanto, seguramente, porque no hayan llegado, cada uno en su momento, a atisbar el otro lado que se les escapa, sino porque se sintieran obligados a escoger entre uno u otro aspecto, incapaces de concebir la coexistencia de los dos términos de la contradicción.

Y, sin embargo, es esa insólita copresencia de la víctima en la diosa y de la diosa en la víctima la que concede al film su más poderosa intensidad.

Retornaremos en seguida a esta cuestión, pero antes debemos volver al comienzo de nuestro texto, allí donde señalábamos que si sin duda en *La dama de Shanghai* podía encontrarse una desolada recapitulación de la experiencia profesional de Welles en Hollywood, ello obligaba a situar, en el núcleo de esa temática, la figura de la estrella, siquiera porque es su luz la que explícitamente motiva el deslumbramiento de O'Hara, ese viajero, escritor y poeta, en el que Welles no duda por un instante en reconocerse.

Y bien, por lo mismo que Welles se reconoce en O'Hara a la vez que Elsa es interpretada por la más fulgurante estrella del Hollywood del período, parece obligado hacer referencia a cómo el brillo de esa estrella alcanzó al cineasta cuando se encontraba en Brasil, sumido en la angustia de la interrupción definitiva del rodaje de *It's All True*. Barbara Leaming:

[18]

Peter Conrad, *op. cit.*, pp. 215s.

(19)  
B. Leaming, *op. cit.*, p. 85.

(20)  
*Ibid.*, p. 94.

Es significativo que fuera precisamente en medio de esta crisis cuando Orson viera por casualidad en un número atrasado de *Life* la célebre foto de Rita Hayworth que había hecho Bob Landry.

«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». La postura arrodillada de Rita emanaba un aura de posibilidades eróticas que le consoló al instante de todos los quebraderos de cabeza: más o menos como a los incontables soldados que durante la guerra se obsesionaron por ella.

Orson no la conocía en persona, pero ya empezaba a comentar con algunos socios como Jackson Leichter que cuando volviese a Hollywood se casaría con ella en segundas nupcias (...). «Dijo que iba a volver a los Estados Unidos para casarse con Rita Hayworth», contaría Leichter. «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»<sup>(19)</sup>.

Ciertamente, eso fue lo que hizo cuando volvió a Hollywood: perseguir insistentemente a la actriz hasta lograr enamorarla. Y enrolarla, más tarde, en el *Mercury Wonder Show*, espectáculo que montó con su compañía teatral para los soldados americanos movilizados durante la II Guerra Mundial. En él, y hasta que Harry Cohn lo impidió alegando que eso dañaba su disponibilidad laboral para la Columbia, Rita Hayworth participaba en un número de magia en el que era cortada por la mitad ante la mirada asombrada de los soldados que la adoraban.

Lo que sin embargo desapareció por el camino —aunque Leaming, por un peculiar pudor hacia el cineasta, se resiste a consignarlo— fue la decisión de casarse con ella. Si, con todo, hubo al final matrimonio, ello se debió a la profunda crisis que provocó en la actriz la prohibición de Cohn de que siguiera participando en el *Mercury Wonder Show*. Leaming de nuevo:

*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, como había amenazado con hacer si iba a la noche del estreno del Mercury Wonder Show. 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 em-*

*peñase, 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.*

Orson le aseguró que, aunque tuviese que sustituirla, seguiría formando parte de la compañía. No debía sentirse marginada; todos la seguían queriendo. 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: devolvíendole 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»<sup>(20)</sup>.

Una y otra vez, se percibe en la narración de Leaming el eco de las entrevistas con el cineasta. La preocupación de Welles por Rita, que le lleva a calmarla para evitar que renuncie a su carrera cinematográfica, posee el mismo tono de su posterior preocupación por el hecho de que fuera a interpretar a la perversa Elsa de *La dama de Shanghai*. Y, sin embargo, no resulta evidente que lo mejor para una mujer emocionalmente frágil como ella fuera permanecer indefinidamente bajo el mando directo de un sujeto al que él mismo califica de *cruel y sádico*. Salvo, claro está, que lo esencial fuera preservar la condición de estrella de la mujer. Es en ese contexto en el que ya no pervive huella alguna del deseo formulado públicamente en Brasil y luego repetido en Hollywood a la llegada; el matrimonio que a pesar de todo tiene lugar es presentado como un acto protector que no parece responder ya al deseo del cineasta.

Hemos tenido ocasión de señalar que es sólo su veneración hacia el cineasta lo que impide a Leaming explicitar tanto la desaparición de ese deseo —casarse con ella— como el motivo que la causa; pues nos brinda, en todo caso, los elementos necesarios para deducir una y otro:

*Pero la Rita Hayworth que 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 espera-*

ba. «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»<sup>(21)</sup>.

Es difícil no percibir el tono de decepción que late bajo el aparentemente nuevo e inesperado entusiasmo. 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.

A estas alturas parece ya casi innecesario explicitarlo: se trata de la misma decepción (sólo que invertida) que la narrada en *La dama de Shanghai*. Si el honesto marino y artista O'Hara proclama su decepción por haber sido seducido por Circe —tal es el nombre del yate en el que se desarrolla la primera mitad de la película—, 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.

Y, al fondo, el desafío —finalmente perdido— contra Hollywood. Pues si Hollywood había castigado a *Ciudadano Kane*, mutilado *Los Magníficos Ambersons* y aniquilado *All that's True*, el cineasta habría, todavía, de decir, si no toda la verdad, sí al menos la última palabra: imposible no 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.

Tal es el contexto fantasmático en el que encuentra su exacto lugar otra de las célebres anécdotas asociadas al film. Sin informar a la productora, Welles convocó a la prensa gráfica a to-

mar testimonio de la transformación que había decidido realizar en la imagen de la estrella. Así, ante los fotógrafos convocados no sólo para certificar el acontecimiento mismo sino también para dar toda su dimensión a la escena fantasmática que así se levantaba, fueron cortados los largos cabellos pelirrojos de la actriz y luego teñidos de rubio platino.

Si Leaming se conforma con contar la anécdota sin ensayar a otorgarle sentido alguno, Conrad ensaya una breve pero sugestiva interpretación:

*It was a drastic decision, making her look like a photographic negative of herself. She had become the white goddess —unfeeling, implacable, spectral not carnal—*<sup>(22)</sup>.

Tiene razón en ver en ello la recreación de la imagen de la diosa blanca, aun cuando ello le distraiga de la dimensión inmediata de la escena como desafío narcisista a la industria de Hollywood en su conjunto. Y eso hace que, después de haber nombrado sin darse cuenta la estructura de todo lo que sucede en *La dama de Shanghai* —*making her look like a photographic negative of herself*—, deslice una conceptualización bien orientada pero confusa del suceso. Pues Rita Hayworth no se había convertido en la diosa blanca, sino que Welles, en un acto que se quería soberano, se había apropiado del objeto más preciado de la industria, la más cara de sus estrellas, para someterla al dominio de su diosa.

¿Qué diosa? Esa que constituyó siempre su fantasma fundamental y que terminaría de dibujarse, ya con absoluta nitidez, en la película que realizaría, pagándola en buena medida de su propio bolsillo, en los lugares más variados y duran- te tres largos años: *Otelo*.

Pues la Desdémona de Welles es, como la Rita Hayworth que puso en escena su amor al cineasta en *La dama de Shanghai*, pero esta vez sin contaminación alguna con la diosa, la víctima explícita de esa misma diosa que, a esas alturas de la vida del cineasta, fue ya aislada en el único lugar donde realmente existía: en el interior del delirio de *Otelo*<sup>(23)</sup>.

(21)

*Ibid.*, 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 ha tenido éxito en su aproximación a la actriz. Pero, en tal período, ¿cómo habría podido acceder a esa verdad de la mujer que se ocultaba bajo el brillo de la estrella?

(22)

P. Conrad, *op. cit.*, p. 233.

(23)

Lo hasta aquí expuesto invitaría a seguir la investigación biográfica en una precisa dirección: la evidente vinculación entre el componente intensamente narcisista del carácter de Welles y el fantasma de esa diosa letal que emerge en su obra es difícil de imaginar al margen de su relación directa con una madre a la vez amada, poderosa y fría —su huella se encuentra ya en *Ciudadano Kane*— que estaría en el núcleo de ese fantasma fundamental que hemos podido aislar en este trabajo. Idea ésta que encuentra una confirmación inmediata en la constatación de su incapacidad, a pesar de haber tenido tres hijas, de asumir en relación con ellas la función paterna.

[www.gonzalezrequena.com](http://www.gonzalezrequena.com)