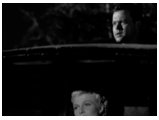
La verdad a veinticuatro fotogramas por segundo,
en Juan Carlos Alfeo y Luis Deltell: El efecto phi. 14 ensayos sobre la imagen fotográfica y cinematográfica,
Modernito Books, ISBN: 978-84-947814-1-4, Ps: 19-41.
Madrid, 2017
www.gonzalezrequena.com

# LA VERDAD, A VEINTICUATRO FOTOGRAMAS POR SEGUNDO

Jesús González Requena
Universidad Complutense de Madrid

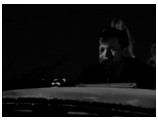
Michael: I'll bet you a dollar I've been to the place of your birth.

Elsa: Zhifu.



Michael: It's on the China coast, Zhifu.

Michael: The second wickedest city in the world.



Elsa: The first?

Michael: Macau. Wouldn't you say?

Elsa: I would. I worked there.

Michael: You worked in Macau?

Elsa: Here's your dollar. How do you rate Shanghai? I worked there, too.

Michael: Yeah, as a gambler?

Elsa: Well...

Michael: I hope you were luckier than tonight.

Elsa: You need more than luck in Shanghai.

Michael: Do you know what?

Elsa: What?

Michael: I bet I could drive the car from down there inside with you.

Elsa: There's a police car on the other road.

Michael: Let's get out of the park. The horse and cartwill make it easy for the cops to find us.

Elsa: You don't like them very much.

Michael: They can struggle without our doing their work for them.

*La dama de Shangai*, 1948, Orson Welles.

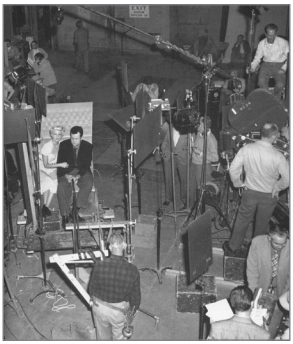
Ficción, sin duda. Pues Rita Hayworth no nació en Zhifu ni trabajó en Shangai. Eso solo puede decirse de Elsa, el personaje de ficción que protagoniza el largometraje. A su vez, Orson Welles nunca fue marinero, cosa que solo puede decirse de O'Hara, el protagonista masculino de *La dama de Shangai*.

Y es que esto es cine, y además cine de Hollywood.

Y sin embargo...

Sin embargo esto es cine. Y el cine es fotografía a veinticuatro fotogramas por segundo.

Y la fotografía, a su vez, es una huella real de lo que, en un momento dado, ha estado ahí, delante de la cámara. Por cierto que puedo presentarles un bien concreto testimonio de ello:



Ellos, Rita Hayworth y Orson Welles, estuvieron allí.

¿Haciendo qué?

Solemos responder: interpretando esos personajes —Elsa y O'Hara— que ellos no eran.

Pero podríamos decirlo también así: encarnando a esos personajes que, en esa misma medida, en tanto que eran encarnados, comenzaban a existir.

Nada más cierto, ¿no les parece? Porque si ellos no los hubieran encarnado, esos personajes, tal y como los conocemos, nunca habrían llegado a existir. De modo que, desde el momento en que, encarnados por ellos, existen, ya no podemos decir que ellos no lo son.

Ciertamente, estaban en un estudio, no en un coche de caballos que recorre Central Park. De modo que el coche de caballos y Central Park corren por cuenta de la ficción. Pero ellos no: ellos estaban ahí, delante de la cámara, encarnando a unos personajes que comenzaban así a existir. Por lo que esto otro ya no corre por cuenta de la ficción, sino que constituye un acontecimiento eminentemente real del que la película es testimonio —¿o deberíamos decir «prueba documental»? —.

Llevo ya bastante tiempo insistiendo en esta idea: que siendo en parte cierto que todo film, incluido el documental, es en cierto modo ficción, es no menos cierto que todo film, incluido el film de ficción, es un documental. Y ello en sentido radical: es un documento real de su propio rodaje. Eso que muestra ha sucedido, ellos han estado ahí, un trozo irrepetible de sus vidas ha dejado, en el celuloide, su huella.

Ampliemos la imagen del rodaje en el plató:

Son diferentes, desde luego, estas dos imágenes. Y probablemente ustedes, a pesar de lo que acabo de decirles, se empeñarán en considerar más verdadera la de la izquierda que a la de la derecha. Ahora bien, si la de la izquierda les parece la verdadera, ¿qué me dicen de esta otra imagen del film?

¿No reconocen en ella el mismo gesto de preocupación, la misma mirada casi asustada que presenta Welles es la imagen del rodaje?

Y por lo que se refiere a ella, a Rita Hayworth, si conceden verdad a esa foto del momento muerto del rodaje, ¿ello no les obliga a conceder verdad igualmente a esta otra imagen, también ella procedente del largometraje?:

¿No ven en ambas una misma frialdad y un común ensimismamiento?

Ahora bien, si damos por autentificadas estas imágenes del film, ¿qué decir del fotograma que podemos ver en la página anterior? ¿Deberemos considerar una ficción la dulzura enamorada del gesto y la mirada de la

actriz ahora? La fotografía del rodaje nos da un motivo para dudarlo.

Se encuentra en el modo en el que el cuerpo de ella se estrecha con el del cineasta y especialmente en la forma en que su mano derecha se aferra a él.

Pero para que puedan dar todo su alcance a ese gesto cuya huella ha quedado impresa en esa fotografía de 1947, deben conocer ciertos datos biográficos de sus protagonistas.

## Contexto

Remontémonos a seis años antes, a 1940, fecha en la que Orson Welles, el actor y director teatral más famoso de Estados Unidos de entonces y quien, además, gozaba de una extraordinaria popularidad gracias a sus célebres programas radiofónicos, fue llamado a Hollywood con el mejor contrato que nunca nadie había firmado hasta entonces, tanto por sus términos económicos como por la de libertad creativa que hacía posible.

A resultas de lo cual surgió la famosa *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane, 1940*), película que fue objeto, como seguramente saben, de una excelente acogida por parte de la crítica, pero que tuvo por contrapartida su fracaso entre el público, en buena medida por la campaña realizada contra ella por Rudolph Hearst, el magnate de la prensa en el que se inspiraba la historia contada en el film.

Más dramático resultó para el cineasta el fracaso comercial de su siguiente película, *Los magníficos Ambersons* (*The Magnificent 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, 1942, se vio definitivamente interrumpido el rodaje de *It's All True*, un largometraje documental de vocación política patrocinado por la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos, que Welles había comenzado a rodar en México y Brasil.

En el contexto de esta cadena de fracasos que comprometían seriamente sus posibilidades profesiones en Hollywood, mientras esperaba inútilmente en México la llegada del dinero que le permitiera proseguir este último proyecto, Welles encontró, en un número atrasado de la revista *Life*, esta fotografía:

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

«Vi en la revista *Life* aquella foto fabulosa en que está arrodillada en una cama. Entonces me dije: ya sé lo que voy a hacer cuando vuelva de Sudamérica» (Barbara Leaming, 1989).

Y al parecer no solo se lo dijo a sí mismo, sino también a sus conocidos más próximos, como Jackson Leighter:

> 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. (Barbara Leaming, 1989).

Como ven, decidió que iba a casarse con ella. Así comenzó su relación amorosa con Rita Hayworth, quien era ya la estrella indiscutible del Hollywood de la época, hasta el punto de que se la conocía popularmente como *la diosa del amor*. Solo algunos meses después, en 1943, tuvo lugar el matrimonio de ambos.

Si recuerdan el contexto de fracasos inmediatamente anterior que acabo de resumirles, resulta inevitable preguntarse hasta qué punto en la decisión de casarse con Rita Hayworth, la más resplandeciente estrella de la época, cuyo brillo alcanzaba al recóndito lugar de México en el que él había sufrido el último golpe, no constituía un deseo de revancha contra Hollywood, a la vez que la manifestación de su más íntimo deseo de conseguir, a pesar de todo, triunfar allí.

Pero el matrimonio de la famosa pareja hubo de durar bien poco.

A partir del embarazo de Rita Hayworth y el consiguiente nacimiento de su hija Rebecca en diciembre de 1944, Welles comenzó a mantener una vida sexual intensamente promiscua que incluía desde prostitutas a grandes actrices de Hollywood como Judy Garland, lo que terminó por empujar a Rita Hayworth a separarse de él a finales de 1945.

Pero no pierdan de vista este dato notable: que fue en todo caso gracias a su matrimonio con ella como Welles pudo, poco antes de la ruptura y a pesar de la fama de mal profesional, inestable y ruinoso que tenía

entonces en la industria de Hollywood, rodar *The Stranger* (1945), su siguiente film, pues, para contratarle, la International Pictures había exigido que la fortuna personal de su esposa hiciera de garantía en caso de incumplimiento de los términos del contrato por parte del cineasta. Esta vez la película obtuvo un rendimiento aceptable aunque discreto, que restauraba en parte la imagen profesional de Welles en la industria, pero que, a la vez, dado su carácter de film de género sin muchas ambiciones, suponía un fuerte descrédito para su prestigio artístico.

## ¿Cómo fue posible entonces...?

¿Cómo fue posible entonces que Welles, ese cineasta desacreditado en la industria y ya degradado al estatus de director de películas de serie B, pudiera llegar a realizar una obra tan ambiciosa como *La dama de Shangai,* contando para ello con la actriz más aplaudida y cara de la época? Vean cómo lo contó el cineasta:

> 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. (Bogdanovich, 1994).

Suena bien, pero es todo mentira.

Y no solo la historia del quiosco —sabemos que Welles había leído y estaba muy interesado en la novela, cuyo auténtico título, por lo demás, era *Si muero antes de despertar*—, sino también, obviamente, la respuesta de Harry Cohn, uno de los grandes magnates del Hollywood de su

tiempo, quien nunca se hubiera fiado de un cineasta profesionalmente desprestigiado como Welles si no fuera porque...

Porque Cohn, quien tenía fama de ser un tiburón con las mujeres —la foto que les presento parece acreditarlo, ¿ven, dicho sea de paso, hasta qué punto la fotografía dice la verdad?—, estaba locamente enamorado de Rita Hayworth. Por más que ella no solo le había rechazado, sino que, como veremos luego, le detestaba profundamente.

Algo más de verdad, aunque desde luego solo parcial, hay en este otra cita:

> Los motivos de Rita para desear el papel eran muy distintos. 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 reconciliamos. (Barbara Leaming, 1989).

Así lo cuenta Barbara Leaming, biógrafa oficial del cineasta y —probablemente también ella— mujer enamorada del cineasta. Resulta evidente, en cualquier caso, que lo que cuenta es la versión del propio Welles. Quizás por eso, acepta ignorar el hecho evidente de que la viabilidad del proyecto solo pudo comenzar a existir cuando Rita se interesó en él.

La verdad, en cambio, se encuentra en lo que, en la cita, habla del deseo de la actriz.

Ahora bien, ¿ven hasta qué punto la realidad y la representación se mezclan y confunden?

Y sobre todo: ¿ven hasta dónde la representación es real? Pues esa cama que fue realmente construida por Wilbur Menefee, el decorador escénico de la Columbia, y en ella, siquiera por breve tiempo, llegaron a dormir juntos la actriz y el cineasta.

Lo falso, en cambio, lo evidentemente inverosímil es que Welles pudiera no saber nada de aquellas maniobras. Pues, bien por el contrario, lo que parece evidente es que hubo de preverlas, sopesarlas y facilitarlas, sabiendo que la voluntad de Rita Hayworth de participar en el film era el factor decisivo de su viabilidad.

## Performance

Por esta vía llegó a tener lugar ese viaje que fue el de *La dama de Shangai*.

Y hasta qué punto. Porque si el film mismo se confunde durante buena parte de su recorrido con un viaje en barco, es obligado reconocer que ese viaje tuvo realmente lugar.

Michael: I'd like to, but I can't deny that Mr. Bannister... did try to give his wife the things she wanted.

Pues Welles hizo alquilar para el rodaje el yate de Errol Flyn y en él realizó, junto a Rita Hayworth, el viaje por el golfo de México que fue simultáneamente filmado pasando así a formar parte del film.

Y en él, durante el rodaje, tuvieron lugar algunas de esas fiestas que dieron a Hollywood su imagen tanto de *glamour* como de sordidez.

Sordidez y *glamour* en una combinación finalmente indiscernible.

Michael: And what was I, Mike O'Hara, doing on a luxury yacht pleasure cruising in the sunny Caribbean Sea?

Michael: But it's clear now, I was chasing a married woman.

Ya lo oyen ustedes: «But it's clear now, I was chasing a married woman».

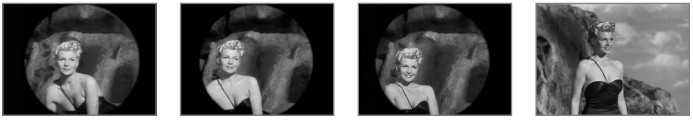
## Una mujer enamorada

Creo que tienen ya los datos suficientes como para ver, a la derecha, a una mujer realmente enamorada y a la izquierda, a una mujer que se aferra desesperadamente a ese amor.

Solo cabe añadir que mientras que las imágenes del viaje y del barco fueron rodadas en 1946, las de estudio lo fueron en la fase final, en 1947, cuando, con la conclusión del film, se aproximaba la separación definitiva de la pareja.

Ahora bien, si retrocedemos a 1946, resulta evidente constatar que buena parte del brillo de las imágenes que la película ofrece tiene que ver con

la verdad del deseo de esa mujer enamorada, de vacaciones por el Caribe en un yate de lujo, sintiéndose mirada —y filmada— por el hombre al que ama:



La huella de ese amor puede percibirse bien en el film, en esa dimensión netamente documental sobre la que vengo llamándoles la atención.

Elsa: Give me a cigarette. I'm learning to smoke now. Ever since that night in the park... I've been getting the habit.

Michael: Do all rich women play games like this?
Elsa: Call me Rosalie.

Hay demasiadas imágenes en *La dama de Shangai* que nos presentan a una mujer enamorada y frágil, aferrada al cigarrillo excepcional que él una vez le ofreció.

Elsa: I didn't think you would do that.

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

No es difícil deducirlo dado el modo que Bogdanovich —quien además de autor de un libro de entrevistas con el cineasta, trabajó 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 (Bogdanovich: Orson Welles, texto recogido en el DVD del film).

Es realmente precisa —por una vez, la admiración no nubla el análisis— la descripción que 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, a la vez, se dibuja con claridad 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.

Así, todo parece indicar que mientras la película no estuvo concluida, Rita Hayworth llego a convencerse de que lo estaba consiguiendo.

Elsa: I'm not what you think I am. I just try to be like that.

Michael: Keep on trying. You might make it.

Elsa: Oh my God, what are we scared of?

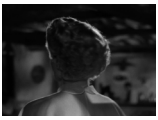
No solo ella y Welles habían vuelto a vivir juntos, sino que, mientras el rodaje continuaba, el cineasta le dedicaba toda la atención que ella deseaba.

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. De modo que, para brutal decepción de la actriz, solo dos meses después de la finalización del film, había retornado ya la crisis a la pareja que conduciría en seguida a la segunda y ya definitiva ruptura.

## Bailando en Acapulco

Michael: Would



Michael: you care to dance with me?

Michael: Stop crying.

Michael: I can't stand for you to cry.

Elsa: Do you know what Broome's been doing?

Michael: Spying. Spying on you.

Michael: Sure, I'm going to take you where there aren't any spies.

Elsa: Michael, where?

Michael: Along way off, some one of the far places.

Elsa: Far place? We're in one of them now. Running away doesn't work. I tried it.

Elsa: Everything's bad, Michael. Everything. You can't escape it or fight it. You've got to get along with it, deal with it, make terms.

Elsa: You're such a foolish knight errant, Michael.

Elsa: You're big and strong, but you just don't know how to take care of yourself. So how could you take care of me?

Barbara Leaming no se equivoca cuando ve en esta escena que acabamos de presentar una referencia biográfica directa a la vida real de sus protagonistas. Pues Rita Hayworth padecía crisis de ansiedad que la hacían sumirse en largas escenas de llanto —Michael: «Stop crying. I can't stand for you to cry». Y sin duda su detestado Larry Cohn, el productor de la Columbia, la espiaba —Elsa: «Do you know what Broome's been doing?» / Michael: «Spying. Spying on you»— la controlaba obsesivamente, pues, como ya les he dicho, era su principal estrella y, además, estaba enamorado de ella. Por lo demás, Welles le prometió llevarla muy lejos del Holywood que ella detestaba —Michael: «Sure, I'm going to take you where there aren't any spies». / Elsa: «Michael, where?» / Michael: «Along way off, some one of the far places».

Pero es imposible tomar en serio a la biógrafa cuando, en lo que sigue, se deja endosar sin más el mito de caballero andante demasiado ingenuo para hacer frente a la sórdida realidad que les atrapa —Elsa: «You're such a foolish knight errant, Michael. You're big and strong, but you just don't know how to take care of yourself. So how could you take care of me?»

Y, así Leaming detiene en esa idea del Welles caballero andante su identificación de las huellas biográficas presentes en la escena. Pues, evidentemente, no puede hacer nada con esa aceptación realista del mal que ha oído en labios de Elsa —Elsa: «Running away doesn't work. I tried it. Everything's bad, Michael. Everything. You can't escape it or fight it. You've got to get along with it, deal with it, make terms».

Ciertamente, estas palabras en nada casan ni con la biografía ni con la psicología de Rita Hayworth. Y así, siempre seducida por las narraciones *wellesianas*, Leaming no cae en la cuenta de las extraordinarias resonancias presentes en esta escena de otra escena real de la biografía de

la pareja que ella misma narra —o más exactamente: que a través de ella narra el propio Welles. Precisamente aquella en la que el cineasta explica cómo llegó a casarse con Rita Hayworth.

Porque cuando Welles conquistó a la estrella ambos comenzaron en seguida a vivir juntos en Hollywood y el cineasta olvidó su decisión de casarse con ella.

Por entonces, en plena guerra mundial, Welles preparaba con su compañía teatral un espectáculo para los soldados americanos movilizados, el *Mercury Wonder Show,* en el que Rita participaba entusiasmada simultaneando esta actividad con su trabajo en las producciones de la Columbia. Pero poco antes de la fecha de su estreno, Larry Cohn se enteró y, apelando a las cláusulas del contrato que la estrella mantenía con la Columbia, le prohibió absolutamente participar en el espectáculo.

Escuchen lo que pasó entonces:

> 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 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 esta le desafiaba. Orson le aseguró que, aunque tuviese que sustituirla, seguiría formando parte de la compañía. (...) 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 solo deseaba defenderla del mundo exterior. No había más que una forma de tranquilizarla: devol-

viéndole la creciente seguridad que Harry Cohn acababa de arrebatarle. «Por eso me casé con ella», explicaría Welles. «La adoraba. Era algo que tenía que hacer; y lo hice por ella». (Barbara Leaming, 1989).

Léanlo atentamente. Pues esta es también una narración de Orson Welles.

Siempre fascinada por Welles, Leaming no ve en dicha escena más que la presencia de ese 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 solo 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.

¿Reparan en ella? Resulta evidente. Pero para constatarlo es necesario vencer una dificultad: quiero decir, es necesario invertir las posiciones de sus protagonistas.

Pues es Rita Hayworth quien, como el O'Hara de *la película*, reclama romper con las amarras del mercado de Hollywood que Harry Cohn controlaba —«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».

Y es en cambio Welles quien, como hace Elsa en la película, reclama realismo —«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».

Es él quien considera intocable esa carrera en Hollywood de la actriz que ella desprecia y a la que quiere renunciar. Por lo demás, no resulta nada convincente afirmar que lo mejor para una mujer emocionalmente *frágil* como ella sea 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 Hollywood. Y, además de hacerlo, lo declara visualmente en el film.

Ven ustedes el nombre de la calle —*calle del Mercado*— por la que, un instante antes de la escena que acabamos de ver, paseaban los dos protagonistas.

Vean ahora donde el cineasta coloca a su actriz:

En la calle del mercado. Para ser más exactos: en la *esquina* de la calle del mercado. Sometida a los dictados de ese cruel y sádico sujeto que era Harry Cohn.

Ahora bien, al actuar sí, ¿no estaba Welles cuidando de su mejor inversión, esa, precisamente, que le estaba permitiendo rodar *La dama de Shanghai*?

Y así, a la vez, el largometraje acabó convirtiéndose en el más preciso documento de la performance que constituyó su producción y rodaje.[1]

---

[1]Me detengo aquí, pues mi intención no era otra que la de monstrarles que las imágenes cinematográficas, cuando son realmente buenas, bastan con prestarles la suficiente atención para comprobar que en ellas todo es verdad. Pero debo decirles que esta historia es mucho más complicada, y que para contarla no bastaría la conferencia que dio pie a este capítulo, sería necesario todo un seminario. Pero como sucede que ese seminario se realizó en su momento y está publicado completo en mi web (www.gonzalezrequena.com), me limito a remitirles a él.