

# Agencia y destino en *La dama de Shangai* de Orson Welles<sup>1</sup>

## Agency and Fate in Orson Welles's *The Lady from Shanghai*

Robert B. Pippin

El logro extraordinario del núcleo central de los mejores *film noirs* muestra lo terriblemente limitadas que son las explicaciones que se centran en la psicología moral de los individuos. Tendremos la oportunidad de ver en el film que analizamos lo importante que es la expectativa superpuesta inicial para prepararnos para la decepción que implica el descubrimiento de la poca atención a la interioridad subjetiva de los personajes que es relevante para comprender lo que ocurre.

---

*The brilliant achievement of the core group of great noirs is to show how terribly limited explanations that focus on the moral psychology of individuals turn out to be. We shall have occasion in the film under discussion to see how important the opening overlap expectation is in order to set us up for the disappointment involved in discovering how little attention to the subjective inner life of the characters is relevant to what happens.*

*Fecha de envío: 20 de enero de 2012*  
*Fecha de aceptación: 20 de enero de 2012*

Los largometrajes de actores que representan personajes ficticios que hacen diferentes cosas captan nuestra atención de muchas maneras. Algunas de nuestras reacciones son claramente estéticas (en el sentido original de sensuales) y tienen que ver con la credibilidad, el convencimiento, la excitación, la preocupación, el miedo, la ansiedad, la identificación, pero, sobre todo, simplemente con el placer, tal vez un placer claramente estético, tal vez un placer cinematográfico claramente estético. Son reacciones relativamente irreflexivas (aunque no del todo), por lo que se debe contar con algún criterio que asegure el éxito sensible y afectivo o la acción fotografiada fracasaría estéticamente y no habría ninguna reacción de placer o atracción. Nos aburriría, repugnaría y confundiría.

Otro tipo de reacción tiene que ver con los aspectos comerciales de la industria y la condición de mercancía de las películas. Vemos (pagamos para ver) a reconocidas estrellas cinematográficas repetir continuamente los mismos tipos de personajes en géneros tan establecidos que nuestras expectativas y reacciones son predecibles, y parece que disfrutamos con esa predictibilidad y repetición.

Algunas reacciones solo son posibles en el medio cinematográfico. La velocidad de la narración, el punto de vista y la distancia de los actores pueden controlarse y variarse como en ningún otro medio y, al comienzo, la audiencia tuvo que aprender —se le tuvo que enseñar— cómo seguir esas narraciones y adaptarse a tales puntos de vista.

ROBERT B. PIPPIN es Evelyn Stefánsson Nef Distinguished Service Professor de The John U. Nef Committee on Social Thought, del Departamento de Filosofía de la Universidad de Chicago. Sus últimos libros son *Nietzsche, Psychology, First Philosophy* (2010), *Hollywood Westerns and American Myth: The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy* (2010) y *Hegel on Self-Consciousness: Desire and Death in the Phenomenology of Spirit* (2011). Una versión previa de este artículo se publicó en *Critical Inquiry*, 37 (2011) y forma parte ahora de *Fatalism in Film Noir: Some Cinematic Philosophy* (Virginia UP, Charlottesville, 2012). La Torre del Virrey agradece al autor el permiso para la traducción.

### Palabras clave:

- Cine negro (*Film Noir*)
- Agencia
- Destino
- Orson Welles

### Key Words:

- Film Noir
- Agency
- Fate
- Orson Welles

<sup>1</sup> Una versión anterior de este ensayo fue la segunda de tres conferencias sobre *film noir* impartidas en las Page-Barbour Richard Lectures de 2010 de la Universidad de Virginia. Les estoy agradecido a Walter Jost y a Talbott Brewer por su invitación para leer estas conferencias y por su hospitalidad durante mi estancia. Las tres conferencias fueron leídas también en la Universidad

Algunas reacciones son más complejas psicológicamente. Parece que tengamos algún tipo especial de interés en estar invisiblemente presentes en la acción filmada, especialmente en los momentos filmicos de mayor intimidad, violencia o terror. Aún más, en la medida en que aumenta la capacidad técnica del cine y somos capaces de representar convincentemente casi cualquier mundo o acontecimiento, parece que las películas se conectan cada vez más con las más profundas variedades de la fantasía humana y el intenso placer que sentimos al experimentar esas fantasías ha comenzado a eclipsar lo que es posible en todas las demás artes. Ese placer ha motivado muchas explicaciones, muchas de las cuales son, comprensiblemente, complejas explicaciones psicoanalíticas.

Pero otras reacciones comprometen nuestras facultades intelectuales en un sentido más amplio, especialmente respecto a lo que *hacen* los personajes, a sus *acciones*. Tenemos que buscarle el sentido a lo que hacen los personajes y, con las narraciones realistas clásicas de Hollywood, procedemos de la misma forma que cuando tratamos de entender nuestras propias acciones o las de otras personas.

Sin duda, hay grandes diferencias entre lo que hacemos cuando tratamos de entender lo que hacemos normalmente y lo que hacemos cuando tratamos de entender los largometrajes de acción. Los personajes filmicos no son, por supuesto, personas reales y tal vez, en última instancia, las imágenes cinematográficas solo tengan algún sentido específico para nosotros dentro de los límites variables y artificiales que establece el medio específico del objeto estético y dentro de una experiencia —la experiencia estética— que es muy distinta de la experiencia emocional y perceptual ordinaria. Además, los personajes filmicos son productos de una abrumadora serie de factores —el guión, la puesta en escena, las exigencias particulares del estudio donde se ha producido la película, el director, la actuación del actor— que pueden determinar excesivamente la configuración, las presiones y las tensiones de un personaje cualquiera. Sin embargo, aunque los personajes cinematográficos no sean personas y la narración filmica sea *sui generis*, no puede haber dos modalidades *completamente* diferentes de esa búsqueda del sentido: una para la vida cotidiana y otra que sea gobernada por una incommensurable lógica filmica, dramática, diegética o estética. Los largometrajes de personajes, cualesquiera que sean, siguen siendo representativos y, de hecho, doblemente representativos, puesto que el complejo y pretendido “autor” de una película (que puede incluir todos los factores antes señalados) representa a un actor que (si el director lo permite) representa la vida y las acciones de una persona, todo de una forma que

consideran podría ser comprendida. Por tanto, en el fondo debe haber una considerable superposición entre la forma de explicar las acciones en la vida cotidiana y en nuestros intentos de seguir un argumento filmico. Esto es particularmente cierto cuando la película presenta a los personajes actuando de una forma que exige un *esfuerzo* considerable para entender qué es lo que ocurre y por qué ocurre, cuando los personajes actúan de una forma que, en principio, parece incomprensible o cuando sus motivaciones son opacadas de algún modo, o, simplemente, cuando es difícil saber qué es lo que ocurre, cuál de los actos descritos es relevante.<sup>2</sup> A continuación quiero hablar sobre todo de un género de esos casos. Es simplemente inevitable y fundamental para comprender las narraciones realistas de Hollywood comprender dentro del marco limitado de información que ha dispuesto el director qué es lo que el personaje representado está tratando de hacer y por qué. Es fundamental porque ningún otro factor puede ser relevante si comenzamos a mirar la película en el metanivel o si nos movemos de inmediato a la pregunta psicológica de por qué nos hace sentir de un modo u otro o a la de por qué ha sido un triunfo o un fracaso comercial. Para que esas preguntas puedan comenzar a tratarse necesitamos saber *qué* es lo que nos conmueve y ese “qué” tiene que incluir lo que consideramos que los personajes hacen o tratan de hacer y por qué pensamos que lo están haciendo. Precisamente en ese limitado y minimalista sentido de la comprensión del argumento de una película, muchos ejemplos del *film noir* se abren a cuestiones de acción, agencia y explicación de acciones que son extraordinariamente complejas.<sup>3</sup> Aún sería más complicado si tratásemos de tener en cuenta en su totalidad el bien diferenciado medio estético del film y la singularidad de la experiencia de la recepción filmica, pero hay una gran cantidad de cosas de gran importancia filosófica, cuando se trata de explicar lo que identifico como las condiciones mínimas para la inteligibilidad de una acción filmada, que no es necesario que el intento suscite ningún prejuicio o confusión sobre asuntos ulteriores. Se trata simplemente de cuestiones diferentes.

Aún más, necesitamos tener en cuenta la superposición mencionada antes de comenzar cualquier análisis, porque el logro extraordinario del núcleo central de los mejores *noirs* mostrará lo terriblemente *limitadas* que son las explicaciones que se centran en la psicología moral de los individuos. Si se tiene en cuenta lo poco que pueden los personajes determinar su futuro como individuos (la explicación de lo que sucede no descansa al final en lo que tratan de hacer ni en las razones que los motivan, por muy natural que sea esa suposición en la narrativa realista), lo inestable, provisional y con frecuencia ilusoria que es su pretensión de

de Chicago bajo el auspicio del Karla Scherer Center for the Study of American Culture, y le estoy agradecido a Eric Slaughter por organizar esas conversaciones tan enriquecedoras. Estoy especialmente en deuda con muchas personas por sus comentarios sobre la conferencia y la película; son demasiados para nombrarlos aquí, pero ellos saben quiénes son y espero que sepan cuán agradecido les estoy.

<sup>2</sup> Esto nos ocurre con frecuencia porque les está ocurriendo a ellos, los personajes cinematográficos; no pueden darse cuenta de qué es lo que está ocurriendo ni por qué y, cuando los vemos tratando de comprender las cosas, vemos varias suposiciones centrales a cualquier explicación de una acción, suposiciones a las que también tenemos que recurrir.

<sup>3</sup> En *Narration in the Fiction Film* (Wisconsin UP, Madison, 1985), David Bordwell resume la opinión convencional de que la narración cinematográfica del Hollywood clásico depende de cierta suposición filosófica: “el individuo psicológicamente definido que lucha por solucionar un problema bien determinado o lograr un objetivo específico” (p. 175), es decir, un centro individual de agencia causal reflexivamente consciente del problema que tiene que solucionarse y por qué necesita ser solucionado. (“En la construcción de la fábula clásica, el principio unificador básico es la causalidad” [*ibid.*].) Como mi colega Miriam Hansen ha indicado, esto ya ha sido discutido y a menudo satirizado en muchas grandes comedias, pero sobre todo cuestionado en muchos *film noirs*.

conocimiento y el poco control que tienen de su criterio para deliberar, se comprenderá lo absurdo de esperar que sean capaces de dar un paso atrás, como se dice, a sus compromisos, deseos y objetivos y deliberar reflexivamente acerca de lo que deben hacer.<sup>4</sup> Tendremos la oportunidad de ver en el film que analizamos lo importante que es la expectativa superpuesta inicial para prepararnos para la decepción que implica el descubrimiento de la poca atención a la interioridad subjetiva de los personajes que es relevante para comprender lo que ocurre.

2. Ningún otro grupo de películas de Hollywood exige un esfuerzo más sostenido en este aspecto (descifrar qué hacen los personajes y por qué) que las denominadas *film noirs*. Según se acepta comúnmente, el término describe un grupo de películas, que algunos consideran un género, producidas aproximadamente desde 1941 hasta mediados o finales de la década de los cincuenta (muchos críticos indican que el período clásico del *film noir* se extiende desde 1941, con *The Maltese Falcon* [El halcón maltés] de John Huston, hasta 1955, con la bastante extraña y casi *avant-garde noir Kiss Me Deadly* [El beso mortal] de Robert Aldrich, o 1958, con la sumamente estilizada y manierista apoteosis del estilo *noir*, *Touch of Evil* [Sed de mal] de Orson Welles). Un número considerable e insólito de los directores de estos films era europeo y algunos de los más importantes fueron fuertemente influidos por la cinematografía expresionista alemana de F. W. Murnau y G. W. Pabst.<sup>5</sup> Me refiero a directores como Billy Wilder (alias Samuel Wilder), Jacques Tourneur,<sup>6</sup> Fritz Lang, Rudolph Maté, Otto Preminger, Edgar Ulmer, Robert Siodmak, Curtis Bernhardt, William Dieterle, Andre de Toth y el casi inclasificable Alfred Hitchcock, junto con algunos norteamericanos con ideas afines como Welles, Henry Hathaway, Nicholas Ray, Jules Dassin, Edward Dmytryk, Joseph Lewis y unos cuantos más.

A pesar de que la designación del género es tardía (nadie entre los que hacían esas películas en la década de los cuarenta oyó hablar de *film noir*) y controvertida, casi todos están de acuerdo en que en ellas hay muchos elementos estilísticos en común (lúgubres escenarios urbanos, frecuentes interiores abarrotados, predominantes escenas nocturnas, frecuentes escenarios oníricos, luz de baja intensidad y ángulos de cámara insólitos).<sup>7</sup> Con frecuencia eran películas sombrías e incluso deprimentes. La representación *noir* de la vida doméstica burguesa —la actividad pacífica, segura, comercial y doméstica que muchos héroes trataban de establecer tan desesperadamente en los *western* de Hollywood de aproximadamente el mismo período— era tan sofocante y banal

4 Candace Vogler identifica los que considera los diferentes problemas del tratamiento filosófico de la literatura (y, supongo, del cine) que ve a los personajes como personas e identifica como erróneo mi tratamiento de Henry James; véanse C. VOGLER, 'The Moral of the Story', *Critical Inquiry*, 34 (2007), pp. 5-35, y R. B. PIPPIN, *Henry James and Modern Moral Life* (Cambridge UP, 2000). No puedo examinar aquí todos los sutiles problemas que presenta Vogler, pero, para despejar el espacio para lo que quiero hacer en este ensayo, indico lo siguiente: 1) es cierto que en algunas obras literarias, los "personajes" no son más que figuras ficticias que rellenan, por ejemplo, los relatos de Edgar Allan Poe; 2) las dimensiones éticamente relevantes de una situación pueden ser restricciones y distorsiones objetivas que no aparecerían si tomásemos como decisivo solo lo que se les presenta a los personajes; 3) lo que sabemos de los personajes literarios y filmicos es muy diferente de lo que sabemos de la gente, y está mucho más controlado y dirigido, pero, 4) aparte del "error" que constituye enamorarse de un personaje de una novela o un film y escribirle cartas, todo lo que concierne a una posible confusión depende de la naturaleza particular de una obra, y trato de explicar aquí por qué es inevitable cierta superposición de nuestra comprensión de los personajes cinematográficos y de las personas al tratar de seguir el argumento de una narración realista de una film del sistema de estudios de la década de los cuarenta. Además, 5) los contrastes mismos pueden distorsionar o desorientar, como ocurriría si se tuviera que decidir entre tratar a los

personajes como personas o tratar las entidades ficticias como propiedades o instancias de la estructura, las palabras, las imágenes, las fuerzas sociales o libidinales, etc. Esto me parece una falsa dualidad, pero analizar sus complejidades requeriría obviamente un extenso estudio por separado. Me encuentro de acuerdo con las afirmaciones de Stanley Cavell al comienzo de su ensayo 'The Avoidance of Love: A Reading of *King Lear*', *Must We Mean What We Say*, Cambridge UP, 1976. (Señalo lo anterior a pesar de que Henry James, por ejemplo, no es el modelo al que se debe recurrir para leer las novelas, por ejemplo, de Gustave Flaubert, Robert Musil, Franz Kafka o Samuel Beckett, como Jacques Tourneur, Orson Welles o John Ford no son los modelos para interpretar a Jean-Luc Godard o Robert Bresson).

5 La relación entre el *film noir* y la cinematografía expresionista alemana es prominente en el primer tratado serio sobre este género, R. BORDE y É. CHAUMETON, *A Panorama of American Film Noir, 1941-53*, trad. de P. Hammond (1955; City Lights, San Francisco, 2002), pp. 24, 41. Véanse también PAUL SCHRADER, 'Notes on *Film Noir*' y C. HIGHAM y J. GREENBERG, 'Noir Cinema', *Film Noir Reader*, ed. de A. Silver y J. Ursini, Limelight, Pompton Plains, 1996, pp. 55-56, 27-35. La afirmación de la influencia alemana ha sido cuestionada; véase E. DIMENBERG, 'Down These Seen Streets a Man Must Go: Siegfried Kracauer, "Hollywood's Terror Films," and the Spatiality of Film Noir', *New German Critique*, 89 (2003), pp. 115-24.

6 Tourneur podía haber reclamado la doble ciudadanía. Nació en Francia, vino a los Estados Unidos cuando tenía trece años y trabajó ampliamente en ambos países.

7 Vease J. PLACE y L. PETERSON, 'Some Visual Motifs of Film Noir', *Film Noir Reader*, pp. 65-76, para una explicación de los elementos estilísticos.

*Con las narraciones clásicas de Hollywood, procedemos de la misma forma que cuando tratamos de entender nuestras propias acciones o las de otras personas*

que incluso el crimen empezaba a parecer atractivo para los que se encontraban atrapados en ella (si los *western* eran relatos míticos de la vida antes de que se estableciera la ley,<sup>8</sup> muchos *noir* nos dan una imagen de la vida casi en un orden postlegal). Muchos de esos films no solo tenían argumentos “complicados” y difíciles de seguir, presentaban la motivación de los personajes de un modo opaco y a menudo confuso y con mucha frecuencia introducían el fantasma del fatalismo (que, de manera desoladora y depresiva, una gran parte de lo que creemos que ocurre por lo que hacemos *no* ocurre por lo que hacemos, sino que ocurre independientemente de lo que queremos y tratamos de que suceda), sino que también, en todos esos aspectos, cuestionaban profundamente muchas de las presuposiciones generalizadas a las que normalmente recurrimos cuando tratamos de comprender las acciones, y presentaban algunas pruebas de que esas presuposiciones eran cada vez menos creíbles, que iban perdiendo su valor en cierto sentido.

¿Cuáles son esas suposiciones comúnmente aceptadas en la forma básica de la explicación de las acciones? El panorama filosófico se encuentra ahora tan marcado por diferentes posiciones sobre el tema de la acción y la agencia que es difícil elevarse lo suficiente para ver los puntos en común. No obstante, quiero proponer que aquellos que piensan que hay cosas como las acciones y los agentes que requieren formas diferentes de explicación suelen indicar un gran número de propiedades en común. La más simple es que 1) al actuar sé lo que soy y por qué lo soy (con cierto énfasis en especial en que lo sé de una manera única, sin necesidad de observarlo o inferirlo), 2) lo que hago está sujeto a algún tipo de control deliberado (soy capaz de tener razones para actuar deliberadamente y ser motivado por ellas) y, como un particular bien diferenciado, tengo la capacidad para dirigir el curso de los acontecimientos de acuerdo con los resultados de esa deliberación. Llámese a esto el legado humanista, el legado de una compleja tradición que se remite hasta los estudios sobre la voluntariedad de Aristóteles y que ha sido influida poderosamente por los requisitos cristianos respecto a la responsabilidad y la culpa individual y ampliamente (aunque no la determine del todo) por las posiciones cartesianas sobre los requisitos de la metafísica de la interioridad mental.<sup>9</sup>

Muchos *noir* presionan considerablemente estas tres suposiciones presupuestas en nuestra noción recibida de agencia. Por supuesto, en la cuestión del autoconocimiento se puede decir con facilidad que se tiene un conocimiento práctico de lo que se hace en los casos de acciones simples y directas: ir al mercado a comprar pan, conducir para recoger al hijo en la escuela, etc. Pero los *film noirs* y, en efecto, muchas obras literarias y filmicas de la modernidad, nos dan muchos ejemplos creíbles de que, en casos más complicados (los que más nos interesan), estamos menos seguros de que la gente pueda llegar a dar una descripción clara del acto o incluso una explicación clara de la motivación. Si lo hacen, podemos leer o ver que con frecuencia la descripción del acto es fuertemente cuestionada (no estabas haciendo *x*, realmente estabas haciendo *y*) y que la supuesta motivación tiene muy poca o ninguna relación con lo que el personaje realmente hace. Del mismo modo, podemos detectar una sospecha de que lo que somos capaces de lograr como resultado de la deliberación es realmente muchísimo menos que lo que asumimos cuando decidimos qué comprar, con quién casarnos, por quién votar o sobre qué estamos dispuestos a sacrificarnos.

En muchos *noirs*, los personajes que piensan que deliberan e inician diversas acciones parecen figuras que desesperadamente tiran de diferentes cables y pulsan diferentes botones que, sin saberlo, no están conectados (o no están tan conectados) a la máquina móvil que montan, que sigue su curso totalmente indiferente a lo que tales personajes pretenden hacer (o mucho *más* indiferente de lo que los pasajeros suponen). Si extendiésemos la imagen, podríamos decir que algunas veces la máquina sigue un curso preprogramado de algún tipo, inalterable a cualquier cosa que puedan hacer, dispuesta o programada por la naturaleza humana, nuestra naturaleza caída, el legado genético, las fuerzas sociales, las condiciones iniciales del *Big Bang*, las leyes de la física o cualquier otra cosa. Tal vez la máquina se mueva velozmente al azar, sujeta a un vasto número de variables que nadie puede dirigir, controlar o predecir con precisión; en otras palabras, el hado o el destino como la ciega fortuna.

Esa deflación del alcance y poder de los agentes como tradicionalmente se han comprendido no se limita, por supuesto, solo a los *film noirs* americanos de la década de los cuarenta. En los últimos ciento cincuenta años aproximadamente, bajo la influencia, primero, de los llamados maestros de la sospecha (Marx, Nietzsche y Freud) y en nuestra propia época bajo la influencia del estructuralismo y los varios antihumanismos de la filosofía europea y de la biología evolucionista y las neurociencias (los resultados experimentales, las neuroimágenes, el famoso experimento de

<sup>8</sup> Véase R. B. PIPPIN, *Hollywood Westerns and American Myth: The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy* (Yale UP, New Haven, 2010).

<sup>9</sup> El legado wittgensteiniano es, por supuesto, anticartésiano.

Benjamin Libet, etc), muchos parecen concluir que, en un número cada vez mayor de casos, solo nos puede parecer que estamos al mando de algo como agentes conscientes, incluso en un modesto sentido metafísico; solo nos parece que podemos realmente *dirigir* nuestras vidas. En algunas áreas eso se ha convertido en una verdad tan obvia que indicarla se considera una banalidad.

Pero para aquellos que están convencidos de la “muerte del agente”, “la muerte del sujeto” o “la muerte del autor”, la pregunta que esto plantea es complicada: si esas suposiciones tradicionales son exageradas, demasiado optimistas o menos creíbles y se encuentran bajo una creciente presión, ¿qué cambio produciría en la forma en que nos comportamos? ¿Cómo sería si se reconociera “la verdad” o se tomara en cuenta la incertidumbre? Es difícil imaginarse cómo sería si se renunciara totalmente a la pretensión de agencia. Incluso si la imagen de la máquina-móvil fuera exacta solo de una manera aproximada, es difícil concebir cómo podríamos decir que no estamos al mando, que es la máquina la que lo está y esperar simplemente a ver qué ocurre, qué es lo que la máquina —nuestros genes egoístas, la química cerebral, las fuerzas de producción, el inconsciente— termina por hacer. En cualquier sentido práctico, esa imagen es absurda. Además, cuando los personajes del *film noir* apelan a alguna consideración similar (“no he podido”, “no tenía ninguna alternativa”, “era mi destino”, “nada que hubiera podido hacer habría cambiado nada”) como excusa, sospechamos con frecuencia (y con frecuencia estamos en lo cierto) que se autoengañan y de que se trata de un débil intento de evitar su responsabilidad.

Querría sugerir que el problema de *vivir* bajo esa presión, con esas dudas, no encuentra un tratamiento más inteligente que en los mejores *film noir*, y daré un ejemplo como prueba de esta afirmación.

3. La escena del comienzo de *The Lady from Shanghai* (La dama de Shanghái, 1948) es arquetípica del *film noir*, el comienzo clásico del asombro ante la *femme fatale*, y como en muchos otros *film noir*, tiene como propósito plantear las preguntas antes examinadas, pues sugiere algún tipo de poder que le roba al hombre el libre albedrío o inicia un *amour fou*, un deseo todopoderoso, obsesivo e irracional. Pero en la narración retrospectiva superpuesta (volveré a esto en seguida) y también en todas partes encontramos claves sobre la falta de credibilidad de lo que se presenta. También debemos indicar que se trata de una puesta en escena sumamente hábil. Empezamos abajo, mirando hacia arriba, como Michael O'Hara (Welles). Michael asciende hasta una posición por encima del carruaje, como si estuviera conducién-

*En muchos noirs parecen figuras  
que desesperadamente tiran  
de diferentes cables y pulsan  
diferentes botones que, sin saberlo,  
no están conectados a la máquina  
móvil que montan*

dolo, como si en ese instante estuviera bajo su control, y entonces se mueve sigilosamente hacia Elsa Bannister (Rita Hayworth), como si se estuviera deslizándose en una cama. Al final resulta que todas esas “posiciones” son de un modo u otro falsas o engañosas (quizá con la excepción de la primera, donde se encuentra abajo, mirando hacia arriba, sujeto a lo que espera poder controlar), y los cambios espaciales introducen de inmediato la cuestión más complicada del film: ¿quién está al control, quién conduce a quién y a dónde?

Parece que la película trata de la dama de Shanghái, Elsa Bannister. En efecto, Elsa se encuentra en el centro de los acontecimientos (como el motor inmóvil de Aristóteles, y muchas otras *femmes fatales*, mueve al ser amada o al menos intensamente deseada), y resulta apropiado referirse a ella con una descripción definitiva, aunque esté lejos de ser verdaderamente definitiva. Elsa es oficialmente la dama de Shanghái, pero eso parece completamente arbitrario. Según nos dice, es originalmente de Chefoo y, cuando le dicen que Chefoo es la ciudad más perversa del mundo junto con Macao, contesta que también trabajó allí. Solo menciona incidentalmente que también trabajó en Shanghái y que allí se necesita mucho más que suerte para abrirse un camino (la asociación más bien brusca de Elsa con varias ciudades de perdición no parece tener ningún efecto en Michael). Sus padres son rusos, fue (¿es?) jugadora,<sup>10</sup> y después sabremos que hizo aparentemente algo lo suficientemente grave como para que fuera chantajeada y obligada a casarse con el “mejor abogado criminalista del mundo”.<sup>11</sup> No sabremos nunca cuál es el hecho por el cual ha sido chantajeada.

Nuestro narrador deja claro que es muy consciente de estar contando una historia. Como se indica en el film, Michael quiere ser un novelista y es evidente que es muy consciente de la impresión que causa lo que está narrando en la audiencia, por lo que adopta ocasionalmente un florido lenguaje “literario”. Lo que escuchamos como narración superpuesta parece ser la novela que ha escrito después de todo lo sucedido. Pero lo que dice en lo que viene a ser el preámbulo de la historia es muy confuso y cauteloso. Las tres cosas que dice al comienzo tienen que ver directamente con nuestra pregunta central. Si lo que hace que una acción sea una acción es la respuesta a la pregunta de por qué ha ocurrido, lo cual establecería

10 El juego y la vida de un jugador es uno de los tropos más comunes de los *film noirs*, sobre todo en correspondencia con el tema fatalista. Si no se puede controlar y dirigir lo que ocurre, la forma más apropiada de vida es aquella en la que simplemente se apuesta a lo que ocurrirá, tratando de sacar alguna ventaja de cualquier forma posible.

11 En la escena posterior de la excursión, justo antes del famoso discurso sobre los tiburones de Michael, Elsa casi le cuenta la historia a Michael. Cuando Arthur Bannister (Everett Sloane) dice que Michael debería oír la historia de cómo Elsa se convirtió en su esposa, ella le pregunta: “¿Quieres que le diga lo que sabes de mí, Arthur?”, aludiendo claramente al chantaje.

12 Debe de haber tratado de decir algo como "sabía que era una estupidez, pero lo hice de todos modos", pero su verdadera formulación es contundentemente más extrema. Esa línea proviene de la escena del acuario, donde los niños los sorprenden besándose. La tercera referencia a la estupidez es la famosa línea de Michael al final: "Todos somos el tonto de otro".

13 Michael comienza a sospechar que el encuentro casual había sido planeado cuando descubre una pistola en la cartera que Elsa tiró durante el "asalto". Es evidente que Elsa no lo convence cuando le dice (de un modo incidentalmente ambiguo) que su "intención" al tirarla era que él la encontrara (es la parte verdadera de lo que dice aunque, por supuesto, su "intención" es parte de la trampa), pues no sabía cómo disparar. Eso es poco convincente y Michael le dice que "solo tienes que apretar el gatillo". Por un tiempo, sin embargo, solo sospechará que lo ocurrido es un "juego de la gente rica", que ella se entretiene escogiendo amantes.

14 La idea que a veces se oye, según la cual Welles se apresuró, con indiferencia y descuido, con esta película, sin preocuparse por ella excepto como medio para financiar su producción teatral de *Around the World* (Alrededor del mundo, 1946), va en contra del cuidado que sabemos que prodigó a cada escena y de su fuerte lucha contra los cambios en que insistían Columbia y Harry Cohn. Véase la valiosa documentación incluida en J.-P. BERTHOMÉ y F. THOMAS, *Orson Welles at Work*, trad. de I. Forster, R. Leverdier y T. Selous, Phaidon Press, Londres, 2008, pp. 128-42, esp. p. 140. Es cierto que muchos de los detalles son difíciles de comprender, en especial cuestiones como la de saber cómo Elsa se las arregló para matar a Grisby, debido a los cortes que Cohn y sus montadores hicieron al film durante el proceso de edición. Sobre la clasificación que le daba Welles a su película (un *thriller* filmado en exteriores) y sus dimensiones políticas, véase G. M. PALETZ, "Orson Welles: An Auteur of the Thriller", *New Review of Film and Television Studies*, 4 (2006), pp. 217-39.

la relación entre la conciencia y el acto, entonces Michael nos da tres explicaciones muy diferentes y en cierto modo controvertidas para responder a la pregunta de por qué se involucró en todo lo ocurrido.

Primero dice: "Cuando comienzo a ser un estúpido, muy pocas cosas pueden detenerme". No puede estar diciendo, por supuesto, que tenía como *intención* hacer alguna estupidez, que la estupidez era su fin u objetivo. Pero después retoma la imagen y se considera a sí mismo de un modo aún más paradójico: "Un estúpido deliberado e intencional, y esos son los peores".<sup>12</sup> (Cuando Elsa lo invita a formar parte de la tripulación de su yate, no solo rechaza su oferta, sino que rompe su tarjeta casi con violencia y su rostro revela que sabe con certidumbre moral que ir al yate con ella sería una increíble estupidez, además de peligroso. Y después lo hace.) Debe de estar tratando, por tanto, de enfatizar irónicamente *qué* estúpido fue todo aquello (es decir, arriesgado) y lo consciente que era de ello, como si hubiera tratado realmente de comportarse como un estúpido. Pero entonces dice que, si hubiera sabido cómo terminaría la historia, no habría dejado que comenzara; no habría sido tan estúpido. El problema es la ignorancia del futuro. De inmediato contraviene esa afirmación al decir que nada habría comenzado si hubiera estado en sus cabales. Agrega que "después de haberla visto", rara vez estaba en sus cabales. Por tanto, nuestra narración empieza con tres exculpaciones, tres condicionamientos del alcance de su agencia: 1) es normal y deliberadamente un *estúpido*, no hace lo que sabe que es apropiado y a veces hace *deliberadamente* lo que sabe que es una estupidez para ser un estúpido; 2) *ignoraba* y no pudo prever lo que iba a ocurrir, por eso actuó del modo en que lo hizo y, por fin, 3) no estaba en sus *cabales*. De modo que nuestra historia comienza con lo que aparentan ser tres autocaracterizaciones condenatorias y filosóficamente problemáticas, que, en realidad, parecen de inmediato autodefensivas y, sospechamos, moralmente exculpatorias hasta cierto punto ("Fui un estúpido, un ignorante, un loco y demás. Y no tenía la capacidad para defenderme").

Pero ¿cuál es la relación de Michael con ella, quién es ella realmente y *por qué* se involucra en el problema en el que pronto se verá envuelto? Nos enteramos de que lo han captado para cumplir un rol en una conjura. Elsa y Grisby (Glenn Anders), el abogado asociado a su marido, han tramado un plan para matarlo e incriminar a Michael. Parece que incluso el acontecimiento inicial para captar a Michael, el asalto, fue falso. Pero Bannister también lo sabe, pues tiene un detective siempre en activo, Sid Broom (Ted de Corsia), observando lo que hace Elsa. En cierto sentido, incluso Michael, como él mismo admite, parece que

sabe que algo así está sucediendo y se da cuenta desde el comienzo de que algún tipo de juego se está llevando a cabo.<sup>13</sup> El marido a su vez trama una contraconjura, que termina por incriminar a Michael en el asesinato de Grisby, que Elsa ha cometido. El marido parece estar a disposición de Elsa y va a una agencia de empleo de marineros para ofrecerle un trabajo a Michael, como si estuviera siguiendo sus instrucciones, pero, aunque aún no lo sabemos, ya ha comenzado *su* conspiración contra ellos y está, en efecto, moviendo los hilos. Según los términos del film, la cuestión es saber quién es el que tiene ventaja sobre los otros, y es extremadamente difícil saberlo, para ellos y para nosotros. Es realmente confuso. Hay pocos films de cualquier género donde, la primera vez que se ven, haya más de una pregunta sobre quién dirige qué cosa.<sup>14</sup> Las excusas de Michael son apropiadas, pues a continuación se nos presentará a un hombre al mismo tiempo sumamente cauteloso (en varias ocasiones, y a sabiendas, rechaza casi con violencia el trabajo en el yate de Elsa y su marido) e increíblemente ingenuo (de repente, cambia de parecer y después acepta formar parte de un plan que a primera vista no tiene ningún sentido). Pero el argumento mismo del film apenas es creíble (refleja el complot que Michael está dispuesto a crear *en* el film) y no les falta razón a aquellos que piensan que Welles estaba parodiando lo que los directores de Hollywood pensaban que la audiencia se tragaría o que los estudios de cine se inventaban a menudo. Michael apenas se ha encontrado con una mujer en New York y, por su propia cuenta, de casualidad, menciona haber leído acerca de un abogado que había logrado que saliera libre alguien claramente culpable, el cual resulta ser Arthur Bannister, el esposo de Elsa. Milagrosamente, el abogado asociado, Grisby, y el detective, Broom, están *también* en el parque al que llegan Elsa y Michael.

De hecho el mundo filmado que vemos es como un mundo filmico, como una puesta en escena creada y controlada por un director (cuando Bannister planea la excursión para Elsa, el resultado es muy parecido al de una producción de un gran estudio: cientos de nativos en canoas, espectáculos de luces, etc. Como capitán del yate, Bannister es tan exuberante, extravagante y teatral como Welles, el director, en este más bien extraño film de invernadero). Maurice Berry está en lo cierto cuando indica que el mundo de esta película "es

*Que el film sea una especie de versión visual de la novela ayuda a entender que el narrador sepa cosas que desde el punto de vista del narrador-personaje no podía saber*

una recreación suntuosa, alucinante y barroca de un mundo en proceso de desintegración".<sup>15</sup>

Es en este montaje (es decir, en los escenarios que han sido montados por todas partes) donde nuestro desventurado héroe, el irlandés Michael O'Hara, viene a caer, al parecer capaz tanto de confundir ingenuamente todo eso con el "mundo real" como de recordar conscientemente que no lo es. Sabemos que Michael tiene intereses políticos, que es un veterano del lado republicano de la Guerra Civil española y un agitador ocasional en los puertos, y que aspira a ser novelista. En el film se refiere a veces a la injusticia de la desigualdad de las clases y las perversiones de la gente rica. Y Grisby retoma ese tema político, pues parece que es una especie de fanático de derechas (formó parte de un comité de apoyo a Franco durante la guerra).

Debemos indicar, sin embargo, que Michael parece sobrestimar la importancia de la política en ese mundo. Es decir, lo hace "dentro" de la narración, como personaje; no lo hace, lo que resulta bastante interesante, como narrador, "fuera" de ella. En ese rol no se refiere a las clases, la riqueza ni la culpa del modo en que lo hace el personaje dentro de la narración, sino, casi incesantemente, a su imbecilidad y estupidez. Las experiencias que narra parecen haberlo cambiado, puesto que el narrador piensa diferente al Michael narrado. De principio a fin (el Michael narrado) cree claramente que las anomalías y perversidades que observa se explican por las diferencias de clase, que eso es lo que hace la gente rica, improductiva e inservible para entretenerse, y, especialmente, las mujeres ricas: tener relaciones amorosas casuales. No tiene la menor idea de que hay una dimensión de la lucha por el dominio, el control y el poder que es aún más brutal, despiadada y personal que cualquier otra cosa en política y que es en gran parte independiente de la política, que esa lucha es incluso inseparable de los enredos amorosos. Pero aprenderá la lección y, especialmente, aprenderá lo fácil que puede ser arrastrado a ese mundo a pesar de sus elevados ideales. En parte, esa dimensión política, y los amplios temas filosóficos introducidos explícitamente en el diálogo —la naturaleza del amor, la eternidad de nuestra naturaleza, la prosecución de la naturaleza personal o la búsqueda de algo "mejor", el compromiso o la lucha contra el mal—, eleva o tiene claramente la intención de elevar el film desde una especie de caso de estudio de un grupo de individuos casi psicóticos y perversos al más amplio nivel reflexivo típico del *film noir*.

En todo caso, Michael se ve involucrado rápidamente en la conjura de Elsa, la esposa de Bannister, y Grisby, en la contraconjura de Bannister y en la conjura adicional de Broom, que ha sido contratado para vigilar la primera conjura. Desafortunadamente para el espectador, Michael, el des-

venturado "idiota" (como continúa llamándose) es nuestro narrador, o asume el rol de guía aunque sea otro el que controla la historia que narra. Pero aún más confuso es que, como muchos narradores retrospectivos superpuestos, decide contarnos lo que ocurre como una historia, poniéndonos en su posición en varios momentos del relato (su posición de inocencia, candidez y pura estupidez), pero ocultándonos lo que solo sabrá al final. Por tanto, nos encontramos perdidos, conscientes solo de las decenas de claves visuales (normalmente en forma de primeros planos de lo que parecen ser tomas extrañas o fuera de lugar, algunas fuera de foco y muchas encuadradas de manera desconcertante) que sugieren que casi nada es lo que parece.

Por supuesto, hay muchas otras razones por las cuales nos encontramos perdidos como espectadores. Los roles de Michael como personaje y narrador introducen el conocido tema de la credibilidad de la narración (es, al mismo tiempo, el sujeto y el objeto, lo que enfatiza de inmediato la cualidad ontológica distintiva del ser humano, que es sujeto de un mundo y objeto en el mundo, de algún modo al mismo tiempo).<sup>16</sup> Es posible que lo que oímos y vemos sea algo parecido a la novela de Michael sobre el asunto, con él incluido en ella, y lo debemos tener en cuenta cuando escuchemos al final su promesa interesada y congratulatoria de que nunca más "renunciará" a su inflexible actitud frente "al mal" y que pasará el resto de su vida tratando de olvidar a Elsa.<sup>17</sup>

El hecho de que se trate de un novelista y que el film sea una especie de versión visual de la novela<sup>18</sup> ayuda a explicar el frecuente problema retrospectivo: cómo el narrador sabe cosas que desde el punto de vista del narrador-*personaje* no podía saber. Hay varias convenciones de Hollywood que permiten cierta flexibilidad al respecto, pero en este caso es evidente que nuestro novelista-narrador ha imaginado esas escenas y, por tanto, se nos alerta sobre su cuestionable condición documental.<sup>19</sup> Tenemos que recordar, por tanto, que Michael, que rompió indignado la tarjeta de Elsa tan pronto se enteró de que estaba casada y, más adelante, llega incluso a abofetearla, anda, de todos modos, "detrás de una mujer casada" y acepta participar en un fraude de seguros a cambio de cinco mil dólares, un dinero que confiesa que no le interesa, para huir con la esposa de otro hombre. Por consiguiente, es comprensible que Michael tenga un gran interés, sobre todo con respecto a su autoevaluación, en presentar la historia como la de un hombre ingenuo, embaucado por una mujer artera y unos hombres diabólicos. "Inocente" o "estúpido" son términos más convenientes para su imagen política que la de "tan corrupto como los demás"; de ahí su inusual estrategia. Alguien que dice que fue "un estúpido, un idiota" está, en

15 M. BESSY, *Orson Welles*, Crown, Nueva York, 1971, p. 60. Andrew Sarris considera que este film, y en especial la escena de las imágenes destrozadas al final, es una "excelente metáfora de la carrera cinematográfica de Orson Welles" (*The American Cinema: Directors and Directions, 1929-1968*, Dutton, Nueva York, 1968, p. 79).

16 Véase M. GRAHAM, "The Inaccessibility of *The Lady from Shanghai*", *Perspectives on Orson Welles*, ed. de M. Beja, G.K. Hall, Nueva York, 1995, p. 147.

17 Debemos asumir que eso es algo que Michael obviamente no hace, pues tiene que regresar al pasado para poder comprenderlo y escribir la especie de "novela" que hemos visto. Recurre al dispositivo narrativo proustiano de representamos el pasado para guiarnos al presente del narrador, un presente que nos ha llevado al pasado y a "un interminable círculo temporal" (*The Inaccessibility of The Lady from Shanghai*, p. 148).

18 Le agradezco a Jim Conant las conversaciones sobre la importancia del rol de Michael como novelista de los acontecimientos que observamos desde su punto de vista.

19 Compárese con el análisis de J. P. TELLOTTE, *Voices in the Dark: The Narrative Patterns of Film Noir*, Illinois UP, Urbana, 1989, pp. 62-63. En el plan original de Welles no había ninguna narración superpuesta, pero Columbia, preocupada por que la audiencia no comprendiera el argumento, insistió y Welles tuvo que aceptar, aunque la usara para añadirle otro nivel de complejidad al film, que no simplifica casi nada.

cierto modo, proclamando su actual superioridad y distanciamiento respecto a “cómo era en aquel entonces”, y hay una especie de excusa en esa descripción, un desplazamiento de la culpabilidad a los otros, por astutos y manipuladores, en especial cuando el narrador nos dice que ha aprendido la lección y nunca más volverá a cometer ese error. Pero ¿es posible que un marinero que ha viajado por todo el mundo, estado en numerosas cárceles, matado a un hombre, combatido en una guerra y claramente interesado en las mujeres fuera tan “idiota” como Michael insiste que fue?<sup>20</sup>

Aparte de la narración retrospectiva superpuesta y de las insólitas imágenes de esta película, hay otras dos profundas conexiones con temas comunes del *film noir*, y el aspecto irreal del escenario sirve para enfatizar enormemente esos temas. Esto es así porque es muy poco lo que ocurre, casi ninguno de los asuntos domésticos típicos de otros films, aparte de las actividades relacionadas con esos temas. La atmósfera a bordo del yate, que se llama de una manera muy obvia *Circe*, y en los puertos de escala está enormemente cargada con una animosidad, odio y placer sádico y perverso apenas controlado; en otras palabras, es una versión intensificada del mundo típico del *film noir*. No se puede confiar en nada de lo que diga nadie; todo lo que dicen los otros, aparte de Michael, es mentira, y muchas de las mentiras se expresan en un tono sarcástico y burlón. En el principal tropo aleccionador del film, el horripilante relato de Michael sobre los tiburones que, frenéticos por la sangre, comienzan a devorarse entre sí, tenemos nuestra imagen de lo que ocurre; a menudo, los personajes (en especial Bannister) llegan hasta tal extremo para herir, perturbar o humillar a los otros que ponen en riesgo sus propios planes y están dispuestos a “devorarse *entre sí*” para satisfacer su “deseo de sangre”.<sup>21</sup>

En segundo lugar, el problema principal, el problema que genera la acción y la reacción, concierne al problema que hemos enfocado; digamos, de manera coloquial, que las condiciones bajo las cuales los personajes tratan de ejercer su voluntad nos llevan a sospechar que la presuposición de la posibilidad de ese ejercicio es meramente fantástica. Las condiciones mínimas de tal agencia parece que son cierto tipo de autoconocimiento real, el control de la deliberación (la capacidad de prescindir de los compromisos contraídos, como a veces se plantea), la capacidad de las acciones para alterar el futuro y, como comenzamos a ver en este film, cierta comprensión fiable de las intenciones de los otros, del lugar que ocupamos en el mundo social, y *todo* eso se pone aquí muy en duda. En términos más abstractos, cada uno se considera a sí mismo el sujeto de sus acciones y considera a los otros objetos para ser usados en la consecución de sus planes. Y como sucede bajo la

*Las condiciones en las que los  
personajes tratan de ejercer  
su voluntad nos llevan a sospechar  
que la presuposición de la  
posibilidad de ese ejercicio  
es meramente fantástica*

misma suposición, todos se tratan como objetos unos a los otros. Como resultado —el resultado más importante que sugiere el film—, nadie, ni siquiera Bannister, tiene o puede tener realmente el control de lo que ocurre. Los problemas estratégicos y psicológicos se han complicado tanto que nadie puede controlar nada con efectividad y, sin embargo, el nivel de autointerés y, por tanto, desconfianza ha aumentado tanto que sería ingenuo y casi suicida tratar de proponer un acuerdo sincero en este contexto, como comprenderá Michael. Como veremos, las consecuencias generales de tal destino y tal mundo social son catastróficas para todos.

En parte por eso, el narrador de *La dama de Shanghái* parece, incluso para las pautas del *film noir*, insólitamente desligado de lo que está contando. Parece que relate los acontecimientos desde un punto de vista cercano a la tercera persona, sorprendido de la ingenuidad, la necedad, la estupidez, la ignorancia y la anormalidad de lo que él mismo hizo, como si se asombrara de otra persona. He dicho que una acción exige un tipo particular de autorrelación, una forma de autoconocimiento práctico, necesario para que cualquier experiencia sea una experiencia de agencia, lo cual parece estar aquí notablemente ausente en el *Michael narrado* y solo se encuentra en el *Michael narrador* de esa forma algo disociada. (Por “disociada” quiero decir que el *Michael narrador* parece que ha alcanzado una forma de autoconocimiento que sería como llegar a creer —quizá por sugerencia de un psicoterapeuta— que se está o se ha estado celoso, enfurecido, resentido o infatuado sin *ser* consciente de que se ha estado celoso, enfurecido, resentido o infatuado y, por tanto, sin saberlo antes personalmente. Puedo llegar a tener opiniones sobre mi propio estado mental y, por tanto, sobre mis acciones, que serían como las que podría tener sobre el estado mental de otro. Esa forma de narración, en última instancia, le permite a Michael contar de qué es culpable sin ser *conscientemente culpable* de lo que hizo. Es lo que le permite al final abandonar literalmente todo. No es, por tanto, una forma de alienación lo que sufre Michael, sino una forma intencional de autoengaño, lo cual es frecuente en la narración retrospectiva superpuesta (como, por ejemplo, en *Detour* [El desvío] o *Double Indemnity* [Perdición] o, en menor grado, en *Out of the Past* [Retorno al pasado]).<sup>22</sup>

20 No quiere decir que no sea estúpido, quizá incluso arquetípicamente estúpido: “La actividad de las mujeres en los films norteamericanos es con frecuencia desdichada y desafortunada, muy a menudo desesperada. Dondequiera que se busque, la culpa la tiene Mame. Pero aún más, la actividad de las mujeres es virtualmente la única actividad inteligente de las películas, porque los hombres no tienen tiempo para pensar” (M. Wood, *America in the Movies, or, “Santa Maria, It Had Slipped My Mind”*, Basic Books, Nueva York, 1975, p. 65).

21 El relato de Michael sobre los tiburones que se devoran unos a otros está tan obviamente tomado del capítulo 66 de *Moby Dick* que el objetivo de este “préstamo” se convierte en un interrogante. Puede que trate de hacernos ver la falta de credibilidad de Michael. Escuchamos este fascinante relato de una de sus experiencias en las afueras de Fortaleza y resulta que lo ha tomado de una novela clásica. Quizá Welles esté tratando de hacer lo mismo con el acento irlandés de Michael, dando a entender una exageración adulatoria e imaginativa para surtir efecto. Sobre la cuestión del acento, véase K. OLIVER y B. TRIGO, *Noir Anxiety*, Minnesota UP, Minneapolis, 2003, pp. 49-72.

22 Sobre esta distinción y su importancia en la filosofía, véase D. H. FINKELSTEIN, *Expression and the Inner*, Harvard UP, Cambridge, Mass., 2003, especialmente pp. 105, 124-26. Un *Michael narrador* menos disociado podría haber estado menos tentado a mover su punto de vista a la tercera persona. Podría haber relatado los acontecimientos tratando de imaginarse cómo fueron para el *Michael narrado*, en vez de lo que oímos (deducciones para llenar lagunas del conocimiento, asombros ante la estupidez y la necedad). Esa narración más subjetiva sería más afín a un film o una novela que se tomara en serio el punto de vista de Michael y su culpabilidad.



Aún más, Michael mismo parece propugnar una de las implicaciones acerca del modelo reflexivo de acción común a muchos *film noir*: que la insistencia de ese modelo en la deliberación y la resolución *ex ante* es bastante exagerada. A bordo del yate hay una intrincada conversación con Elsa que lo demuestra explícitamente. Michael ha estado guiando, ella toma su lugar en un momento determinado y él recuerda al efecto su propia opinión sobre el conocimiento práctico.

En esa breve escena, que es una de las más importantes del film, hay bastante contenido. Al comienzo oímos, por la radio, un anuncio comercial de un artículo para el cuidado del cabello (*Glossso Lusto*), lo que nos recuerda que el film que estamos viendo y, en especial, Rita Hayworth, son artículos de la cultura popular, que el film y ese artículo son objetos a la venta, y que el encanto de Hayworth en el film está ligado a las mismas cualidades y a la misma presentación que el encanto comercial de la actriz en el mercado. La posible confusión de la manipulación interesada del deseo, que Elsa establece con Michael, con el amor, es lo que motiva la pregunta de Michael sobre si ella cree en el amor absoluto. Nos gustaría pensar, por supuesto, que el amor, para poder ser amor, debe darse libremente, que es algo mío, que refleja lo que soy, no el resultado de la manipulación de otro. Pero el anuncio radiofónico nos recuerda que la manipulación del deseo es la esencia de la sociedad comercial y, por tanto, la perversidad de esa manipulación puede hacer muy difícil la distinción.<sup>23</sup> Como en numerosas ocasiones, Elsa le pide ayuda a Michael en algo para lo que no necesita ninguna ayuda (esas ocasiones siempre tienen que ver con quitarse o ponerse la ropa),<sup>24</sup> y es cuando él le hace su pregunta sobre el amor. Ella le responde tomando el timón (como si respondiera que cree en *eso, en ser la que dirige*, lo que, a su manera, es una respuesta muy clara), y recordando dos partes de un proverbio chino que alude a nuestro tema fatalista; la primera parte nos recomienda el amor pasional, pues el amor no dura y nos “curará del amor”, y la otra que “sigamos siempre nuestra propia naturaleza”, de manera que, al final, terminemos como somos naturalmente. (La actitud de Elsa —de que necesita la ayuda de Michael— continúa discretamente en la escena, pues Michael tiene que intervenir con frecuencia para girar el timón, supuestamente para mantener el rumbo. Ella gira el timón a estribor y él lo gira de nuevo a babor.) Bannister (repitiéndole su nombre a Elsa todo el tiempo, recordándole a ella y también a todos los demás que está obligada a ser su “amante”)<sup>25</sup> aparece para hacer lo que hace normalmente: atormentarlos al implicar abierta y claramente que sabe por qué Elsa quería a Michael a bordo (es posible que, en ese instante, Michael y Elsa piensen que quiere

hacerles saber que es consciente de la atracción que sienten uno por el otro, pero no hay duda que se está refiriendo también a la conjura de Elsa y Grisby de la que Broom le ha informado). Entonces Michael hace una rara declaración sobre su relación consigo mismo: “Nunca decido nada hasta que no se ha hecho y terminado”. Dice esto para explicar *por qué* decidió *no* renunciar, pero es una explicación extraña y no puede, por supuesto, ser verdadera literalmente. *Ha* decidido ir en el crucero y recientemente ha decidido *no* renunciar; sin embargo, lo que implica es cada vez más creíble (y está relacionado con la frecuencia de las retrospectivas en el *film noir* y el tema de la postergación). No puede tener una idea determinada real o final sobre lo que ha hecho o por qué lo ha hecho hasta que no sepa qué más está dispuesto a hacer, en qué se ha involucrado realmente y qué es lo que los otros intentan hacer. No se trata de que sea un insensato, sino de que, simplemente, hay muchas posibilidades provisionales. Estar seguro de lo que se intenta hacer es estar seguro de lo que se está resuelto a hacer y los reconocimientos de tales intenciones no son, por tanto, resúmenes de lo que ya se ha hecho; son resoluciones, con frecuencia provisionales.<sup>26</sup> Esos reconocimientos son resoluciones y no es difícil comprender por qué Michael no puede llegar todavía a una conclusión determinada. No sabe ni puede saber todavía si hará lo que ha resuelto hacer. Eso vendría a ser otra variación del tema del fatalismo y de la ausencia de un claro y absoluto control subjetivo *ex ante* de los acontecimientos y sus consecuencias.

Las cuestiones que se plantean en esta escena también enmarcan de manera importante el problema de Elsa. Como el título indica, Elsa es la clave, es a quien debemos descifrar, aunque no observemos casi nada desde su punto de vista. Pero eso no es accidental. Por lo que podemos observar, no parece tener realmente un punto de vista. Su rostro es una máscara y los primeros planos nunca hacen lo que se supone que han de hacer: proporcionar una ventana al alma. (Ni siquiera parece que sude, aunque Bannister, Grisby y Michael suden a chorros.) La correlación de Elsa con Hayworth como un producto comercial y la forma en que es filmada sugieren que la manera de comprender a Elsa no puede ser primariamente moral ni psicológica. Debemos comprenderla en términos del inmenso sistema comercial y patriarcal que ha producido a los Bannister, el “mal” contra el cual es inútil luchar según menciona más tarde, o de la inmensa industria de estrellas cinematográficas de Hollywood que se tragó a la pequeña Margarita Carmen Cansino (el nombre original de Rita Hayworth) a una temprana edad y dio con el “producto” Rita Hayworth.<sup>27</sup> (Esto es complicado: para poder hablar sobre este sistema, Welles “manufatura” su propio “producto” y lo controla en

23 Véase J. NAREMORE, *More Than Night: Film Noir in Its Contexts*, California UP, Berkeley, 1998, p. 160, y TELOTTE, *Voices in the Dark*, p. 67. Ninguno de los dos dice nada sobre el hecho de que esta película, la película de Michael, de sí mismo como objeto pasivo de la manipulación cinematográfica y comercial, está en consonancia con su estrategia general, diseñada para salir virtualmente libre de toda culpa, como un tonto, un niño en un bosque lleno de lobos. Naremore se acerca a esto cuando indica cierta culpa oculta en Michael, pero no entra a analizar su control de la narración.

24 Es posible que se trate de una referencia a *Gilda*, donde ocurre lo mismo a menudo, sobre todo cuando Gilda pide ayuda para desvestirse en el famoso *strip-tease* simulado al final de *Put the Blame on Mame*.

25 Elsa llama deliberadamente “querido” a Michael, recordándonos que Michael es aquí la pareja pasiva, no el “amante”.

26 Sobre la distinción resolución-resumen, véase R. MORAN, *Authority and Estrangement: An Essay on Self-Knowledge*, Princeton UP, 2001.

27 Algunos de los más sofisticados tratamientos de este tema —la comercialización de la fantasía y sus efectos— se encuentran en los films de Max Ophüls, en especial en *Caught (Atrapados)*, (1949) y en la incomparable *Lola Montez* (1955).

el film de un modo que, en cierto estado de ánimo, se podría calificar como bannisteresco.)

En segundo lugar, el saludo sarcástico de “amante” de Bannister nos recuerda tanto el halo extraordinariamente melancólico que rodea a Elsa como el sufrimiento que refleja su presencia en todo el film. Sería vulgar e insensible pensar que pertenece a la misma estirpe de Kitty Marsh, la prostituta manipuladora de *Scarlet Street* (Perversidad) de Lang. Está conjurando para involucrar y destruir a Michael, pero hay también una indudable sinceridad en su intención de hacerle el amor, como si a veces cayera en la misma trampa que le ha tendido.<sup>28</sup> Hayworth desempeña muy bien su papel, expresando tanto una fría resolución interna como un deseo sincero y vehemente en las escenas con Michael.

Necesitamos un resumen rápido del resto del film para llegar a los problemas finales. Elsa (con el taimado contubernio de Grisby) convence a Michael de que su relación con Bannister se ha vuelto terrible e intolerable y logra sugerir que se ha vuelto así y empeorará debido a Michael, pues Grisby los vio besándose (todo evidentemente planeado por ella) y Bannister sospecha cada vez más de que mantienen una relación amorosa. Grisby le dice a Michael que se siente aterrorizado por la posibilidad de una conflagración nuclear (ya sé, es también ridículo en el film) y quiere agarrar un montón de dinero y largarse a una isla lejana para protegerse. Explica que su asociación con Bannister está asegurada y, en el caso de que alguno fallezca, el otro recibiría una cuantiosa suma. Quiere, por tanto, que Michael confiese por escrito que le disparó accidentalmente y arrojó su cuerpo a la bahía, desde donde habría sido arrastrado mar adentro. (Como Bannister indica más tarde, Michael es tan idiota que no se da cuenta de que el plan es contradictorio. Si Grisby es asesinado, no podría cobrar el seguro.)<sup>29</sup> Grisby le asegura a Michael que sin cuerpo no podrá ser procesado (otra mentira que solo alguien realmente ingenuo podría creer). Michael, que antes le había propuesto a Elsa que huyeran y había sido rechazado por falta de recursos (“¿Tendré que lavar ropa para ayudarte?”) decide participar en el grotesco plan a cambio de los 5.000 dólares que le ofrecen. La escena en que Grisby se lo propone está magníficamente filmada<sup>30</sup> para que sugiera el abismo y el peligro que enfrenta Michael, la locura de Grisby y la estupidez que constituye confiar en cualquier cosa que diga.

Como es previsible, ese no es el verdadero plan. Grisby, en complicidad con Elsa, va a matar a Bannister y culpar a Michael. Recibirá el pago del seguro y posiblemente lo dividirá con Elsa. (Quizá todo lo que ella quiere es que muera Bannister y ser libre.) Le roba la gorra a Michael para dejarla en el lugar de los hechos y podrá recurrir

a la relación con Elsa como motivo del crimen. Deducimos luego que Elsa se ha preocupado por dejar pruebas de la relación al encontrarse y besarse con Michael en un acuario público lleno de estudiantes y asombrados maestros. Se exponen tanto como los enormes (y atrapados) peces en los tanques que se encuentran detrás de ellos.

Pero todo comienza a desintegrarse. Broom, el detective, sabe lo que Grisby y Elsa han planeado e intenta chantajear a Grisby, que le responde matándolo. Grisby trata de continuar con el plan, pero luego sabemos que Elsa se da cuenta de que, con Broom muerto y Bannister probablemente al tanto de todo, no se puede continuar con el plan y decide matar a Grisby para protegerse. Durante el desarrollo de este caótico plan, Welles vuelve a interrumpir para indicar filosóficamente la facilidad con la que suponemos agencia —relaciones reales de causa y efecto— donde no la hay.<sup>31</sup> En este caso, muestra el poder del control del director sobre la edición y el montaje. Elsa está en casa y aún no sabe que Grisby ha disparado a Broom. Siguiendo el plan original, Michael y Grisby se dirigen en coche hacia San Francisco. Cada vez que Elsa pulsa un botón del interfono parece que provoca algo: la puerta de la cocina se abre de golpe; se acelera el coche de Michael; el accidente con el camión. Sin embargo, no hay ninguna conexión entre los acontecimientos y la intención es que veamos la menor conexión que existe entre lo que *cada uno* intenta y trata de hacer y lo que realmente ocurre.

Puesto que la policía tiene la confesión en la que Michael se responsabiliza de la muerte de Grisby que, gracias a Elsa, ha ocurrido realmente, lo arrestan por asesinato. Bannister se ofrece para defenderlo, pero solo para asegurarse de que será declarado culpable y, de ese modo, vengarse mientras Michael espera la ejecución.

Sin embargo, justo antes de que sea leído el veredicto, Michael finge un intento de suicidio, tomando unas pastillas, y logra escapar. Elsa lo sigue y parece que esté tratando de ayudarlo. (Después sabremos que había planeado que Bannister la seguiría y podría matarlo y culpar a Michael del crimen. Esta mujer es implacable.) Termina refugiándose en un teatro chino y, con una graciosa ironía, Welles retrata, por medio del totalmente ininteligible movimiento y lenguaje de los actores chinos, justo lo que la audiencia debe estar pensando en este momento. Las revelaciones acerca de las diferentes conjuras están sucediendo

*Todo asemeja un teatro chino o una galería de espejos deformantes, como veremos después*

<sup>28</sup> En este sentido, Elsa se parece a Kathie Moffitt (Jane Greer) en *Out of the Past* de Tourneur.

<sup>29</sup> Esto no invalida el plan. Grisby podría designar un heredero, un cómplice, que participara en el plan. Pero Bannister está en lo cierto: Michael no pregunta cómo va a recibir el dinero si está supuestamente muerto. Más tarde, cuando Bannister se burla de Elsa por esta estupidez, es evidente que Elsa tampoco ha tenido en cuenta que este problema pueda plantearse y no tiene una respuesta inmediata. Por supuesto, Bannister sabe que el verdadero plan consiste en asesinarlo a él, que Grisby reciba el dinero del seguro y Elsa lo comparta. Una vez más, Bannister se está burlando de ella.

<sup>30</sup> Con la excepción de los extraños fragmentos que evidentemente añadió el estudio más tarde. Los problemas de postproducción de Welles son legendarios, pero en el caso de este film son especialmente desalentadores. Welles filmó las escenas extra, pero no estuvo presente en el estudio durante el año de edición (y musicalización) y el estudio cortó más minutos en este film que los que se cortaron en la notoria carnicería de *The Magnificent Ambersons* (El cuarto mandamiento). Véase BERTHOME y THOMAS, *Orson Welles at Work*, pp. 128-42.

<sup>31</sup> George Wilson señala esta secuencia y resalta su orden narrativo y su significado implícito. Véase G. WILSON, *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View*, Johns Hopkins UP, Baltimore, 1986, pp. 1-5. Estoy verdaderamente en deuda con este libro y con sus muchas intuiciones sobre la narración y los puntos de vista, en cuestión en todos los film noirs.

*En el curso de este film se nos han dado múltiples indicaciones, ninguna tan clara como el autoconsciente discurso literario de la historia de los tiburones, de que estamos dentro de la novela de Michael*

tan rápidamente que realmente nos encontramos en esa posición; todo asemeja un teatro chino o una galería de espejos deformantes, como veremos después. (De manera magistral, Welles nos hace saber, sin embargo, que para Elsa ese mundo no tiene nada de misterioso, que de inmediato se siente en casa, hablando cantonés perfectamente y disponiendo todo lo que hace falta.)

En la primera conversación de Michael con Elsa después de que se ha dado cuenta de todo lo que ha ocurrido, Welles comienza a solucionar, en dos fragmentos del diálogo, al menos parcialmente, los problemas que ha planteado. Primero, la pregunta de Michael: “¿Nunca se te ocurrió seguir algo mejor que tu propia naturaleza?” y la reacción atónita de Elsa, como la de un zombi, casi estupefacta: “No”. Esto nos remite al proverbio chino sobre la eternidad de la naturaleza humana y la fugacidad del amor, y ahora nos enteramos de lo que Elsa, Bannister y Grisby piensan que exige eternamente la naturaleza humana: se debe tratar de tomar el control y dirigirlo todo, u otro lo hará. O nos sometemos a la voluntad de otro o sometemos a los otros a la nuestra: no hay término medio. (En una escena anterior, Bannister ha aclarado que el dinero es la primera condición para lograr el control y le ha permitido adquirir una posición social y un gran poder. Pero como hemos visto y Bannister ha descubierto, el dinero y su inmenso poder no es suficiente para controlar a Elsa como quiere y necesita.)

Sin embargo, la máxima china es un *proverbio*, una recomendación. No *somos* simplemente nuestra naturaleza; decidimos seguir o no nuestra naturaleza. El proverbio recomienda que la sigamos. La premisa de Bannister, Elsa, Grisby y Broom es que la naturaleza humana es, debe ser, despiadadamente interesada y diabólica. La cuestión de saber si se debe o no seguir es la cuestión de saber si es inútil luchar contra nuestra naturaleza o destino, contra el mal o el egoísmo despiadado. Su opinión: *es* inútil totalmente. Estamos destinados a actuar de esta forma, a pesar de alguna victoria ilusoria. Pero lo que se nos ha planteado es que, al sucumbir a la naturaleza, no están concediendo ni admitiendo nada, como a ellos les gustaría pensar. Lo que alegan es una excusa para algo que han hecho y que pretenden que no se ha hecho, sino que estaba predestinado. Su fatalismo es parte de una masiva e interesada autodecepción. Se han comprometido a hacer algo, a actuar de cierto modo,

y lo que están evitando, sin rechazarlo satisfactoriamente, es ese punto de vista ineludiblemente práctico. Esa premisa determina el resultado del film y es sumamente interesante, pues cualifica e intensifica el tema fatalista.

(Casi todas las retrospectivas en los mejores *film noir* tienen ese complejo doble sentido: No podía hacer otra cosa [aquí puede insertarse cualquier razón: debido al pasado, a las fuerzas y las necesidades sociales, a la naturaleza humana, al inextinguible poder del mal, cualquier cosa] y, por tanto, se me debe librar de culpas, ¿qué puede hacer alguien indefenso? De manera que, al mismo tiempo, los narradores renuncian a la suposición sobre la agencia causalmente efectiva, pero apelan a la noción de condición para la agencia, aunque *frustrada* en este caso. En otras palabras, ninguno de esos narradores es una figura trágica, ninguno como el supremo narrador retrospectivo, Edipo en *Edipo en Colono*, que está dispuesto a decir que sufrió esas acciones más que haberlas hecho, pero admitiendo que las *había hecho* a pesar de haberlas sufrido; las había hecho y debe enfrentarse a las consecuencias.)

Las imágenes de la galería de espejos deformadores nos presentan la consecuencia inmediata de esta decepción y desconfianza: la incapacidad para distinguir, en un mundo lleno de artimañas y traiciones, lo real de la mera reflexión, la apariencia, lo escenificado. La sorprendente consecuencia adicional es que no pueden maniobrar con efectividad, pues no pueden determinar dónde se encuentra cada cual con respecto al otro ni pueden distinguir tampoco su verdadera posición —la *suya*— entre las múltiples reflexiones. No saben si el otro les está disparando a ellos o a su reflexión o si les están disparando al otro o a una imagen reflejada.

Si la agencia puede ser considerada un logro, con grados de realización, un logro que depende tanto del conocimiento confiable y creíble de los otros como del autoconocimiento (si lo segundo es imposible sin lo primero), entonces una condición de ese logro es también un logro social, el establecimiento de un tipo de relación con los otros *sin* las reflexiones o la superación de la interesada condición “natural” de ansiedad, desconfianza y traición. Esto es, por supuesto, a lo que aparentemente aspira la ingenua política izquierdista de Michael y el final parece que al menos celebra doblemente esa aspiración. Bannister plantea con suma claridad la extraordinaria consecuencia dialéctica de la ausencia de esa condición social (aceptando así la imagen del tiburón de Michael):<sup>32</sup> “Claro, matarte es matarme. Es lo mismo. Pero ¿sabes? Estoy harto de nosotros dos”. No solo afirma que está dispuesto a morir, a “devorarse a sí mismo” como la imagen del tiburón, para vengarse de Elsa, sino también que, pa-

<sup>32</sup> Bannister le había respondido originalmente al decirle a Grisby que, si fuera verdaderamente un abogado, comprendería que ser llamado tiburón es un elogio.

radóticamente, el control manipulativo de Elsa lo ha dejado dependiendo servilmente de ella, completa e inextricablemente atado a ella. Sus destinos han llegado a ser indistinguibles, superando la relación amo-esclava que había creado.

La subsiguiente conversación final entre una Elsa moribunda y un Michael más bien superior ha complacido a muy pocos espectadores. Andrew Britton ha llegado incluso a decir que se trata “indiscutiblemente del final más deplorable del cine”.<sup>33</sup> Michael alecciona a Elsa de que estaba equivocada al pensar que podía imponerle sus términos al “mal”; más bien es el mal el que termina imponiendo sus términos. Elsa responde que se puede luchar contra el mal, pero “¿para qué?”. Michael contesta que, si bien es cierto que no se puede ganar, tampoco se puede perder si no se renuncia, y dice que nunca más “volverá a renunciar”. Se refiere presumiblemente a su complicidad en lo que era esencialmente un fraude de seguros, renunciando a sus elevados ideales igualitarios en pos de una rica “mujer casada”, desesperado por el dinero necesario para mantenerla cómodamente. Michael abandona a Elsa, que grita que no quiere morir, y sale al “fulgurante mundo culpable” que ha criticado tanto, aunque sin demostrar realmente ninguna perceptible culpabilidad. La cámara retrocede y se eleva, alentándonos, pienso, a distanciarnos de Michael mientras va reduciéndose y, lo que es realmente significativo, alejándose de todo. Aún oímos su relato relacionándolo todo y sacando sus conclusiones, y la cuestión es saber qué debemos pensar de él desde nuestra más alta y presumiblemente (si hemos estado prestando atención) superior perspectiva.

Como he tratado de indicar, en el curso de este film se nos han dado múltiples indicaciones, ninguna tan clara como el autoconsciente discurso literario de la historia de los tiburones, de que estamos dentro de *la novela de Michael* y de que uno de los objetivos de esa novela parece ser la de facilitarle la composición de la narración y hacerla creíble, sobre todo para sí mismo. (Michael dice que tratará de olvidar a Elsa, pero la historia misma es una evidencia de que no puede y de que no puede liberarse del deseo de excusarse a sí mismo.) He sugerido que esto no es creíble, pero su efecto es que, de una manera involuntaria e irónica, Michael *termina* por revelarse como un agente disminuido (más predestinado que agente), aunque por *su propia* opinión ilusoria de sí mismo. La postura que adopta, el ejemplo de la máxima de que todos somos el tonto de otro, no es una tentativa hipócrita para engañar a la audiencia, los espectadores y los lectores. Lo cree y al creerlo acepta un tipo de posición disminuida y, por tanto, *queda* disminuido. Eso revela que simplemente es incapaz de percibir y aceptar su propia culpabilidad, la bastante insignificante diferencia

que lo separa de los tiburones, y esa incapacidad es también una limitación.<sup>34</sup> En otras palabras, su percepción de sí mismo como un agente disminuido lo constituye en uno; se convierte en el objeto disminuido de la habilidosa manipulación de los otros y, por tanto, es esa autoimagen lo que constituye, para él, su propia relación con sus actos. Sería ingenuo insistir en que, de todos modos, Michael podía haber obrado con más honradez. Michael es un iluso, no un hipócrita, y es un iluso por lo que es, y es lo que es por lo que puede y no puede admitir sobre sí mismo. Por tanto, una vez más, Heráclito está en lo cierto: *ethos anthropoi daimon*, el carácter de un hombre es su destino.<sup>35</sup>

Traducción de Antonio Lastra y Raúl Miranda

33 A. BRITTON, ‘The Lady from Shanghai: Betrayed by Rita Hayworth’, *The Movie Book of Film Noir*, ed. de I. Cameron, Studio Vista, Londres, 1992, p. 219. También está en lo cierto cuando dice que Michael es un “pedante engreído”, pero se equivoca al asumir que esto también refleja a Welles.

34 Durante el relato de los tiburones ha contado cómo su tiburón se desgarró con el anzuelo y, cuando regresan a Sausalito, Michael afirma que durante todo el viaje ha estado “enganchado” a un anzuelo. Es uno de los tiburones, pero no puede admitirlo.

35 Quizá la máxima fábula del *film noir* sea la que contó Gregory Arkadin en *Mister Arkadin* (1955) de Welles. Una rana y un escorpión se encuentran en un río y el escorpión le pide que le ayude a cruzarlo. La rana le explica su preocupación de que si acepta llevarlo sobre su espalda, el escorpión le clave su aguijón y la mate. El escorpión le contesta que sería ilógico, pues se ahogarían. La rana acepta la lógica de su argumento y accede a llevarlo. Pero cuando están en mitad del río, el escorpión le clava su aguijón. Cuando la rana y el escorpión comienzan a hundirse, la rana le pregunta: “¿Qué tiene de lógico lo que has hecho?”, y el escorpión le contesta: “Es mi carácter y no hay nada lógico en el carácter”.