



ALFRED HITCHCOCK

LA VIDA SE NOS VA

SANTIAGO
ANDRÉS
GÓMEZ

En la introducción que hacía a la versión en video de una de sus grabaciones de un concierto para piano de Wolfgang Amadeus Mozart, el gran director de orquesta húngaro, y muy buen pianista él mismo, Georg Solti, describía el arte del inmortal músico vienés con una frase que resultaba sorprendentemente elocuente, o fácil de entender: “Mozart, igual que Shakespeare o Hitchcock, de un pincelazo nos mete en su mundo”. Es curioso, porque en una de las últimas y menos interesantes películas de Alfred Hitchcock, *Cortina rasgada* (*Torn Curtain*, 1966), un científico le dice a otro: “Nosotros trabajamos aquí”, señalándose la cabeza, para referirse al modo en que tanto Mozart como Hitchcock aseguraban crear. Si Mozart afirmaba tener sus piezas compuestas antes de escribirlas, Hitchcock decía que sus películas estaban terminadas antes de rodarlas, pero lo más hermoso es cuando el profesor Lindt le dice con orgullo a Armstrong, en la misma película, que su propio trabajo es el de un genio, solo porque Armstrong ha advertido que Lindt “se saltó un paso”.

Y es que esa manera de Hitchcock meternos en su mundo en un instante se da justamente por su capacidad para saltarse un paso, desde el diseño de la película. Epítome del cine clásico, él es a la vez el manierista por excelencia, un artista que exalta los esquemas reajustándolos y llevándolos al límite, incluso por vía de la obviedad, del acto de ignorarlos. La flexibilidad es su arma, y en el intercambio entre gratuidad y lógica, entre absurdo y sentido común, triunfa por la ambigüedad con que consigue investir al relato. Truffaut no fue el primero, pero sí el más decidido al identificar un aire de pesadilla en el cine del maestro, y nosotros aduciremos una razón correspondiente para su eminencia como cineasta en cuanto, desde Artaud, por lo menos, al cine se le ha atribuido una sugestiva y casi esencial semejanza con los sueños: “Desde el momento en que toma asiento hasta que se desliza en el interior de una ficción [el espectador] pasa por un punto crítico tan cautivador e imperceptible como el que une la vigilia y el sueño”, apuntaba con lucidez André Breton.¹

Oficio y rapto

Tomaré tres películas, y en especial *Vértigo* (1958), como ejemplo perfecto del genio de Hitchcock, aunque cabrían más, y es necesario advertir que el toque de su estilo (como el famoso “toque Lubitsch” o el igual de unitario “toque Wilder”) recorre sus cincuenta y tres filmes, y siempre de maneras renovadas e incluso a veces antitéticas, como sucede entre el tipo de puesta en escena que practicó en *La soga* (*Rope*, 1948) y en *Atormentada* (*Under Capricorn*, 1949), ceremonioso y dilatado, y el que le era más común, dislocando puntos de vista mediante el montaje. Las constantes temáticas y la permanencia de un universo emocional a lo largo de toda su obra son rasgos de autor asombrosos por lo desprevenido y oportuno de su insistencia, y fuerzan a pensar que Hitchcock, desde los albores del medio, en 1925, cuando dirigió *The Pleasure Garden*, su primer filme, hasta medio siglo más tarde, cuando cierra su carrera con *Trama macabra* (*Family Plot*, 1976), encarnaba el cine, y todo lo que hacía apuntaba al cine porque él era cineasta “por naturaleza”.

Con todo, es costumbre que de su periodo silente, y en general de todo su cine inglés, se menosprecie lo que realmente, hasta en obras en

apariciencia tan frívolas e inertes como la comedia rural *The Farmer's Wife* (1928), era un acercamiento igual de comprometido que astuto, por medio de puros recursos cinematográficos, a historias, personajes y entornos ampliamente diversos. Tal como sucedió cuando se ofreció a trabajar, siendo todavía un adolescente, en los estudios que la Famous Players-Lasky (futura Paramount) había abierto en Islington, Londres, Hitchcock se atrevía a crear, en cintas tan disímiles como la misteriosa *El vengador*, la chirriante *Champagne* (1928), las melodramáticas *Easy Virtue* (1928) o *The Manxman* (1928), o ya en el sonoro la encantadora *Mejor es lo malo conocido* (*Rich and Strange*, 1931), la intrascendente *Waltzes from Vienna* (1934) o la trepidante *Inocencia y juventud* (*Young and Innocent*, 1937), lo que su intuición le indicara en un material casi del todo indiscriminado, muchas veces asignado por encargo.

El milagro de Hitchcock surge de una combinación chispeante de oficio y rapto. Después de que, en *Agente secreto* (*Secret Agent*, 1937), fue capaz de mostrar la muerte de un ser humano sin mostrarla, apenas por el gemido que un perro desgarrado muy lejos de su dueño, la creciente y a veces polémica fama del director siempre tendrá en su obra un serio respaldo sobre el cual fundarse; pero poco a poco esa habilidad, surgida de un estrecho contacto con los valores compartidos por el público, empezará a confrontar al espectador con sus nociones más acendradas sobre la normalidad. Ya poco atrás, en *Los 39 escalones*, en una de mis secuencias favoritas de todo el arte de Hitchcock, el inocente Robert Hannay, tomado como malhechor por una mujer a la que por varios avatares ha quedado encadenado con unas esposas, se decidía a hacer justo ese papel en que ella lo tiene asignado, y se deleitaba contando perversiones que distorsionaban la realidad no solo para Pamela, sino también para uno, en esa ambigüedad fascinante que caracterizará lo mejor de su cine.

Las líneas confundidas

Parece innegable que el viaje de un director con tan sabia pericia técnica como Alfred Hitchcock a un imperio con tan sobrados recursos financieros y estructurales como Hollywood debía representar una intensificación en la expresividad de su cine. Sin embargo, el asentamiento de su

El milagro de Hitchcock surge de una combinación chispeante de oficio y rapto.

punto de vista más extremo, la concreción de sus más punzantes fantasías como artista, tendría que enfrentarse, como había pasado en Inglaterra, con las condiciones impuestas por los productores y con los contratos que Hitchcock firmara, primero que todo, con David Selznick, con quien sostendría una relación contradictoria de respeto y recelo durante todos los años cuarenta. En esta década, aunque, a mi modo de ver, *Rebeca* (1940) y *Náufragos* (*Lifeboat*, 1943) son grandes películas, solo en 1942, con *La sombra de una duda* (*Shadow of a Doubt*), y sobre todo en 1946, con *Encadenados* (*Notorious!*), Hitchcock llega a realizarse plenamente y crea para la posteridad dos obras que rodean al cine clásico de Hollywood de un aura difícil de precisar sin acabar con su encanto.

Encadenados es la historia de una mujer casquivana, Alicia Huberman, hija de un nazi residente en Estados Unidos y condenado por traición a la patria. A ella se acerca Devlin, un oficial del FBI que le revela que ha sido seguida por mucho tiempo y que gracias a su ya sabido patriotismo sería el sujeto ideal para espiar a un grupo de nazis que en Río de Janeiro parece tramitar “algo grande”. Devlin, un tímido glacial y severo, disfruta con Alicia, y ella lo nota, le coquetea y lo conquista, pero al llegar a Río se enteran de que el deber de ella es seducir a Alex Sebastian, un amigo de su padre. Devlin y Alicia aceptan a regañadientes e incriminándose mutuamente por la naturaleza diabólica de la misión, en un momento que ya era para ambos de romance. Así, la película tensiona hasta lo intolerable la doble línea causal que Bordwell ha deducido en el cine clásico:² la línea del romance y la línea funcional del deber, en la cual reposa el pretexto dramático, o la sustancia de la trama, apenas superficialmente por encima del valor supremo, el del amor, y uno está tan confundido como los personajes.

Pero el detalle que quiero significar como característico de la maliciosa arquitectura con que Hitchcock construye sus filmes está en la botella de champaña que la pareja decide comprar al

principio para celebrar su amor. En una conversación mimosa, ella le encomienda la botella y él la compra antes de pasar por donde su superior jerárquico, quien al contarle la misión de Alicia lo perturba hasta el punto de hacerle olvidar la botella en la oficina. Luego, cuando la cena se arruina por la frialdad con que Devlin le cuenta a ella lo que debe hacer, ambos la buscan: Alicia, derrotada, en una bebida cualquiera, y él por la sala, azarado. Pero cuando Alicia llega a casa de Sebastian, ve un pequeño alboroto que entre los alemanes causa el escándalo de uno de ellos al ver una gruesa botella de vino... El objeto que antes serviría para celebrar ha adquirido otro carácter en nuestra memoria, y en casa de Sebastian va a figurar exactamente el deseo frustrado de la pareja: solo cuando el apremiante misterio de la botella se despeje, la romántica luz los iluminará de nuevo...

Ese peligroso amor

Los guiones de Hitchcock eran escritos por otros bajo su tutela, y es posible que a veces simplemente se confiara a lo que hicieran porque sabía que lo filmaría a su manera, pero en cualquier caso la elección de las historias corría por su cuenta y lo retrataba en una progresión emocional, no sin desvíos, desde luego, hacia la complejidad psicológica y hacia un universo cada vez más atormentado. Sin embargo, cuando escoge una historia de William Irish sobre un personaje convaleciente que, observando desde su ventana a sus vecinos, descubre un asesinato, el guionista seleccionado, John Michael Hayes, se revela como un escritor con carácter propio y su relación con Hitchcock avanza sobre rieles. La película resultante inaugurarán un periodo ciertamente más cálido que todo cuanto había sido y sería luego su cine, y es una de las piezas más clarividentes e inspiradas que se hayan hecho en la historia: *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954). Esta cinta, en muchos sentidos, fue un culmen en la obra de Hitchcock, y sigue siendo una de las cumbres del cine.



Las ambiciones de Hitchcock en *La ventana indiscreta* son difíciles de ocultar, pero también de identificar con certeza. Jeffries, el fotógrafo enyesado que casi sin darse cuenta cede al irrefrenable deseo de fisgonear en la vida de su vecindario, es testigo de la película del mundo, y en especial de lo que es la vida hogareña en diversas fases. Está la pareja recién casada, los que ya no se soportan, los que felices adoptan una mascota como si fuera su hijo, la muchacha soltera y fiestera, un músico sin pareja, una señora solitaria que hasta de lejos pareciera suspirar... Y a todos, como en una película, Jeffries los ve episódicamente, tanto por los límites temporales de su mirada como por los límites espaciales que imponen ventanas, paredes y cortinas... Pero a la pareja amargada la llega a ver como en una pantalla múltiple, porque están aislados entre sí, y lo que los une los separa, y así mismo toda especulación de Jeffries sobre lo que ocurre tras una cortina súbitamente cerrada en ese apartamento nos arrastra o nos deja de interesar conforme los alcances de su fantasía.

Es comprensible que semejante situación, convertida desde su enunciado en todo un dispositivo cinematográfico, Hitchcock se la paladea contándose la con todo detalle a Grace Kelly mientras filmaban *La llamada fatal* (*Dial 'M' for Murder*, 1953); pero lo que más nos interesa es cómo esa "película interior" en *La ventana indiscreta* cobra una ambigüedad onírica igual a la que motiva una simple botella en *Encadenados*, con la urgencia que una argolla matrimonial apenas supuesta, paranoicamente, le otorga tanto a la trama del asesinato de la mujer de Lars Thorwald (perpetrado por él mismo) como a la pertinaz iniciativa de Lina Lamont para casarse con Jeffries. Lina, atrevida, busca la argolla en el apartamento de Thorwald, y sabemos que, si la encuentra, lo

señalará como asesino. Jeffries, más enamorado que nunca porque gracias a su novia hace parte otra vez del mundo, mira con sus binóculos cómo ella le señala la argolla en su dedo, y la imagen, el peligro que supone, vale por todo cuanto pueda importarnos, fastidiarnos o aterrarnos en la vida, que no es sino el compromiso del amor.

Un espejismo doble

Enfrentamos ahora un misterio. Siendo Hitchcock uno de los creadores de lo canónico en el cine, o sea, del repertorio de recursos y los puntales estructurales sobre los que toda película narrativa se funda, ya para erigirse sobre ellos o ya para exigirse funcionalmente en un distanciamiento más o menos riesgoso, en lo cual también él supo dar cátedra (y esto último es una de las razones para que teóricos como Robert Stam vean en Hitchcock a uno de los primeros cineastas modernos), desde luego corría el riesgo de equivocarse, de errar en la creación de tal o cual efecto, y de hecho esa era una de las cosas que más fácilmente, aunque no sin dolor o cierta vergüenza, podía admitir. Nuestra duda es que quizá, como ley del suspense creada por él mismo, el aviso al público de un hecho que los protagonistas desconocían fue un paso que Hitchcock debió pasar por alto al final de *Vértigo* (1958), su obra maestra, en beneficio de una mayor ambigüedad onírica —cualidad que hemos querido resaltar como señal máxima de su originalidad.

Es sabido que, en esta cinta, la historia del afable Scottie Ferguson, un detective aquejado por un vértigo traumático desde que vio caer al vacío a un policía que lo quería ayudar en el apuro de caer él mismo durante una misión, tiene un punto de quiebre cuando Madeleine, la mujer a la que él seguía por encargo de un amigo, y que ha muerto en sus narices porque Scottie, aterrado por las alturas hasta donde ella trepó para suicidarse, no pudo hacer nada para salvarla, parece reaparecer en la calle en la figura de una mujer común. Hitchcock, para crear suspense y no dejar la gracia del filme en manos de una vulgar sorpresa, nos revela de inmediato que Judy, esa mujer cualquiera, es la misma a quien Scottie siguió, pues la muerta no fue ella, sino la ocultada y asesinada esposa real del amigo. Pero allí la norma de Hitchcock se enreda, pues nos da la cereza antes de la torta. Lo que pasa

luego es simplemente lastimoso, pero ante todo extraño, y no por el giro de la trama, sino por la compulsión de Scottie, que quiere convertir a la empleada en Madeleine.

Si Hitchcock hubiese roto su ley del suspense, el interés sería mayor, pues compartiríamos, conforme lo apreciamos evolucionar, el morboso afán de Scottie en resucitar a Madeleine en la figura de Judy. Incluso el presagio del rubí de Madeleine que él ve en una pesadilla lo comprenderíamos con más fuerza justo cuando Scottie lo descubre en el cuello de Judy y advierte que lo han engañado. Por contrapartida, lo que tenemos ante nosotros es la tortura redoblada de ambos, que giran, como el escenario del hotel cuando se besan y parecen retornar a las caballerizas, en torno a una fijación vacía.

En suma, el error de *Vértigo* está en que nos alejamos de la subjetividad del detective y debemos esforzarnos por sentir lo que debería ser inmediato, la presencia de Madeleine en Judy como algo fantasmagórico. Esta fue quizá la causa de que la película haya sido un virtual fracaso para su director, pues apenas cubrió gastos: la cinta, por un exceso de claridad, se vuelve más densa, más oscura, y las duras palabras de Scottie, cuando lleva a Judy hasta el campanario de donde supuestamente se había lanzado Madeleine, pasan casi desapercibidas en su agónica invectiva para un espectador normal, incluso la frase que corona la cinta y que nos hace desfallecer en delirio... Scottie ha superado al fin el vértigo, Judy lo ha aceptado todo, incluso confiesa nuevos detalles, pero está enamorada y le pide a él que la perdone, y Scottie responde: "Es inútil. No podemos traerla de nuevo".

La consumación del cine

La mujer de quien Scottie habla no existe ni existió nunca, pero fue Judy, y es la realidad de Judy la que hace imposible que aquella vuelva de ese recuerdo imborrable. Alfred Hitchcock llega aquí a un punto al que ningún otro cineasta, sino él, podía llegar. Donald Spoto, el maravilloso biógrafo impertinente que tanto nos ha enseñado a ver al maestro inglés, relacionaba *Vértigo* con el arte de Ernest Dowson,³ y esta referencia nos pone en el centro de un sentir que ya hemos llamado agónico, pura melancolía, el sentimiento de solo ser pérdida, de no ser nada por haber sido en ilusión,

porque en la vida, como en un sueño, todo se palpa y se pierde para siempre. No es gratuito ver el origen de esta manifestación tan exacta de la añoranza en la anterior contemplación arrobada de Hitchcock a Ingrid Bergman y Grace Kelly, en las embelesadas imágenes de sus besos, de sus vestidos, de sus gestos... *Vértigo*, novela creada especialmente para que Hitchcock la llevara al cine, acertó en el centro de la frustración no del cineasta, sino de todos, que amamos lo inalcanzable.

Después de esta cinta, ni siquiera la excelente *Psicosis* (*Psycho*, 1960), ni la magistral *Los pájaros*, ni la hermosa y compleja *Marnie* (1964), ni las otras cuatro que dirigió, todas de apreciable factura, y en especial las dos últimas, de renovado brío juvenil, llegarían a rozar ni de lejos esos techos de la noche que *Vértigo* hace temblar sobre nosotros. Lo más bello es que su error funcional, en últimas, no lo sea, y que su descuido nos hable de una consideración, quizá inconsciente, de lo que era Judy, de esa realidad de Judy y ese cuerpo de Kim Novak, a quien Hitchcock no soportaba, pero que respiraba con el aliento de cuanto pareciera el director reconocer de más terso y reverenciado, un impalpable en donde todo influjo es temible, vano y destructor, pues solo llega de la sugestión, del palpito, del sueño... Como *Encadenados* y *La ventana indiscreta*, y aún más que aquellas, esta ilusión consume lo que la vida tiene de cautivador, elusivo y subyugante, y las tres son expresión insuperable en el arte de todo lo que un poeta puede captar cuando sabe que nada más agoniza. ■

Santiago Andrés Gómez (Colombia)

Escritor, crítico de cine y realizador audiovisual independiente. Fundador de la Corporación Cultural Madera Salvaje. Ganador del Premio Nacional de Video Documental de Colcultura en 1996. Ha publicado la novela *Madera Salvaje* (2009), el libro de cuentos *Los deberes* (2012) y *Todas las huellas. Tres novelas breves* (2013), así como *El cine en busca de sentido* (2010), colección de ensayos sobre grandes cineastas.

Notas:

¹ Citado en *Teorías del cine. Una introducción*, de Robert Stam (Paidós, Barcelona, 2001, pp. 75s).

² David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona, 1996, pp. 157-159.

³ Dowson (1867-1900) fue un sensitivo poeta y novelista inglés del romanticismo tardío, inmerso en una vertiente gótica desesperada y fúnebre. Podríamos añadir también una cierta relación con la necrofilia de Poe, uno de los poetas románticos por excelencia.