

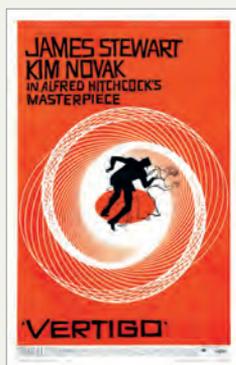
este ámbito y por ello reivindica las cualidades de Felipe Cazals como, citando a Leñero, un autor total.

En el apartado de cine hay también un homenaje a Pedro Armendáriz, el actor y el amigo; un contraste entre el papel de Gerard Depardieu en *Novecento* y el Depardieu real que huye de la Francia donde se pagan impuestos, y un puñado de reseñas de películas que han cautivado al Woldenberg espectador.

Si bien el libro está dividido en cuatro apartados, a lo largo de su lectura la política, la literatura, la academia y el cine se superponen con frecuencia. Que, así como hay noroeste, norte que es oeste, en el libro encontramos homenajes y semblanzas del escritor que hace política, del cineasta docente, del académico con causas políticas, de la película que ofrece reconstrucciones políticas memorables. Y creo que por ello es natural, que nuestro autor sea uno solo con distintas fuentes que, surgidas de diferentes campos de la actividad humana, nutren sus valoraciones éticas, sus definiciones estéticas, sus causas y convicciones, y que esa capacidad de no escindir, intencionadamente, política y cultura, es lo que hace de Woldenberg uno de los intelectuales, en toda la extensión del término, más singulares del presente mexicano. Las páginas de este libro convencen de que, si bien no necesariamente así suele ser la vida, sí es válido aspirar a que así fuera. **U**

SESENTA AÑOS DE VÉRTIGO: HITCHCOCK Y LA CAÍDA BÍBLICA

Moisés Elías Fuentes



Escrita en 1954 por los franceses Pierre Boileau y Thomas Narcejac,¹ *De entre los muertos* (*D'entre les morts*) se convirtió casi de inmediato en novela de culto, como ocurrió en 1952 con otra obra de los autores, *La que no existía* (*Celle qui n'était plus*). Ambas novelas escalaron a la categoría de culto por sus valores estilísticos y por las prontas y acertadas adaptaciones cinematográficas: *La que no existía*, llevada al celuloide por Henri-Georges Clouzot en 1955 como *Las diabólicas* (*Les Diaboliques*); *De entre los muertos*, instalada por Alfred Hitchcock en California y estrenada en 1958 bajo el título de *Vértigo*.

¹ Pierre Boileau (1906-1989) y Thomas Narcejac (1908-1998) fueron dos escritores franceses que redactaron cuarenta novelas, por lo común de misterio y/o policíacas.

Habitual desde hace años en las listas de los cien mejores filmes de la historia del cine, *Vértigo* fue recibido con frialdad por el público (sobre todo el estadounidense), lo que mal escondía desconcierto, reacción que no era extraña para el director, nacido en Londres en 1899, pues desde sus inicios, desconcertó al público con películas cargadas de deseos reprimidos, humor negro, sediciones del yo y mucha ambigüedad moral, temas recurrentes en una carrera cinematográfica que se extendió de 1926 a 1976, aunque acaso concluyó más bien en 1980 con el fallecimiento del cineasta.

Atenuadas a veces por exigencias comerciales, tales cargas constituyen la columna del *ars poetica* de Hitchcock; de ahí que sus filmes no sean de terror, como erróneamente se cree, sino de suspenso, tal como él mismo lo definió en la entrevista que concedió a François Truffaut² en 1962:

Examinemos ahora el *suspense*. La bomba está debajo de la mesa y el público lo sabe, probablemente porque ha visto que el anarquista la ponía. El público sabe que la bomba estallará a la una y sabe que es la una menos cuarto (hay un reloj en el decorado); la misma conversación anodina se vuelve de repente muy interesante porque el público participa en la escena. Tiene ganas de decir a los personajes que están en la pantalla: "No deberías contar cosas tan banales; hay una bomba debajo de la mesa y pronto va a estallar".³

La confianza de Hitchcock en el suspenso quedó de manifiesto en los cambios que realizó a la trama original de Boileau y Narcejac: trasladar la acción del París ocupado por los nazis a la próspera San Francisco de la década de 1950, años dorados en los Estados Unidos de la posguerra. Mientras los franceses utilizaron la atmósfera opresiva de la ocupación como reflejo de los sentimientos discordantes de los personajes, Hitchcock opuso la atmósfera abierta y luminosa de la ciudad a las contradicciones que escinden a los amantes.

El segundo cambio consistió en eliminar el final, en el que tanto el protagonista como el público descubren que la amada muerta y la viva son la misma mujer. En su lugar, a través del recurso subjetivo

² François Truffaut (1932-1984), se dio a conocer como crítico de cine en 1953, bajo la tutela de André Bazin en los célebres *Cahiers du Cinéma*. Al igual que otros colaboradores de los *Cahiers*, Truffaut se dedicó a la realización, e integró, junto con Jean-Luc Godard, Claude Chabrol y Alain Resnais, la llamada *Nouvelle Vague* (Nueva ola francesa).

³ François Truffaut, *El cine según Hitchcock*, Alianza Editorial, Madrid, 2010. Las citas a la entrevista provienen de esta edición.

de escuchar el pensamiento de Judy, Hitchcock avisó a los espectadores que ella se hacía pasar por Madeleine, la enigmática y hermosa mujer que Scottie amaba viva o muerta.

De frente al Pacífico, San Francisco ofreció a Hitchcock un ambiente de ensueño, radicalmente opuesto a las caídas bíblicas que sufre la pareja principal, y que en el filme se manifiestan de distintos modos. Así, en el prólogo, durante la persecución en las azoteas el detective John "Scottie" Ferguson (James Stewart) casi muere al quedar colgado de un tejado, mientras se precipita al vacío el policía que intentaba ayudarlo. A su vez, el primer contacto de Scottie y Madeleine (Kim Novak) ocurre cuando ella cae en las aguas de la bahía. En ambos momentos, el Golden Gate, puente de suicidas, se atisba al fondo. A partir de sus muertes frustradas, Scottie y Madeleine parecieran buscar una nueva caída, liberadora, que los redima por retornar de entre los muertos, por ser fantasmas y mortales a la vez.

Contratado por Gavin Elster (Tom Helmore), excompañero de universidad, para que vigile a su esposa Madeleine, Scottie se enamora de ella, por lo que no entrevé la grosera trama de codicia escondida detrás de la joven supuestamente desolada por la tragedia de la abuela materna que no conoció. La avidez de Elster echa por los suelos la historia de amor y la deviene en farsa.

Farsa dentro de otra, porque Hitchcock se encargó de advertirnos que el cine es una mentira, ilusión de realidad que creemos verdadera si el director nos convence. En la entrevista con Truffaut, minimizaba la importancia de la verosimilitud en sus filmes, pero en el prólogo que acompaña a la conversación, el francés explicó con lucidez el lugar de lo verosímil en la obra de Hitchcock:

El arte de Hitchcock consiste precisamente en imponer esta arbitrariedad contra la cual se rebelan a veces los listos, que hablan entonces de inverosimilitud. Hitchcock dice con frecuencia que a él le importa muy poco la verosimilitud, pero de hecho es raramente inverosímil. A decir verdad, Hitchcock organiza sus intrigas a partir de una enorme coincidencia que le suministra la situación fuerte que necesita. A partir de ahí, su trabajo consiste en alimentar el drama, en anudarlo cada vez más estrechamente, dándole el máximo de intensidad y de plausibilidad, antes de desenredarlo muy aprisa tras un paroxismo.

Hitchcock "minimizaba" la verosimilitud porque sabía que el cine (como toda expresión artística), basa la condición de lo verosímil en

la reacción emocional e intelectual que provoca en los espectadores. Así, en *Vértigo* fragmentó la acción en varios paroxismos que rompen y modifican la intensidad del discurso. Tales rupturas seducen y horrorizan al público, porque hacen factibles los cambios emocionales de Scottie, que transita del afable expolicía al amante abrumado por la muerte de la amada, para transmutar en acosador sexual y en un hombre desengañado y, cruel paradoja, liberado de la acrofobia.⁴

Vértigo cerró el ciclo de trabajo de Stewart con Hitchcock que se abrió en 1948 con *La soga*, siguió en 1954 con *La ventana indiscreta* y en 1956 con *El hombre que sabía demasiado*. Además, cerró una etapa creativa del director en la que con ironías y ambigüedades morales retrató a la sociedad estadounidense de la posguerra que, plácida en su bonanza económica y su poderío militar, no reconocía que su hegemonía se basaba en cimientos falsos: racismo, intolerancia al pensamiento ajeno, carencia de seguridad social y un largo etcétera.

⁴ Sin duda James Stewart (1908-1997) brindó una extraordinaria actuación, digna de sus trabajos con Frank Capra o Anthony Mann, y superior a la que hizo a las órdenes de George Cukor en *The Philadelphia Story*, por la que en 1940 obtuvo el Oscar a mejor actor.



Alfred Hitchcock en el set de *Vértigo* con Kim Novak, 1958

Al año siguiente de *Vértigo* realizó *Intriga internacional*, su último filme con Cary Grant, quien representó, como Stewart, a la América robusta y boyante. El filme con que recibió 1960, *Psicosis*, aturdió al presentar las intimidades de la alcoba social: los amantes atrapados entre la ilusoria libertad de sus amoríos y la burda realidad de sus carencias económicas. Filme cargado de ironías, que no de humor, como no lo hubo en *Los pájaros*, de 1963, en el que la morigerada vida de un pueblo queda destruida por el violento e inexplicable ataque de bandadas de pájaros.

Luego de *Psicosis* y *Los pájaros*, Hitchcock sólo encontró el equilibrio para otra película mayor en 1972, cuando dirigió en Inglaterra *Frenesí*, en la que plasmó su desencanto de una sociedad formada por individuos cada vez más indiferentes al sufrimiento ajeno. Veinticuatro años antes, en *La sogá*, Rupert Cadell (Stewart) advierte a Brandon (John Dall) y Phillip (Farley Granger) que la sociedad no será insensible ante el desprecio por la vida humana que han exhibido al asesinar a un compañero universitario.

A su modo, *Vértigo* presagió el posterior desencanto del cineasta porque, en efecto, la muerte de Madeleine pasa inadvertida para la sociedad, satisfecha con la explicación de la demencia, el suicidio y la prosperidad del viudo heredero. Nadie, ni siquiera Scottie, atisba que el bucle en la cabellera de Madeleine se convierte, como su mirada, en remolino que esconde la incertidumbre ante sus propios deseos (eróticos, sentimentales) que después descaminará a Judy.⁵

Por alejarse del abismo, Scottie cae en brazos de Madeleine y después en los de Judy. Por ser una fantasía, Judy debe caer en el abismo para volver a ser una realidad. La caída bíblica los condena y redime, así como su amor los hace vivir la inocencia y la culpa originales; al fin y al cabo, nadie escapa de sí mismo. Católico y descendiente de familia católica (*rara avis* en Londres, ciudad anglicana), Hitchcock gustaba de jugar con las dudas morales de sus personajes, porque son las que empujan y precipitan hacia el abismo, donde no sabemos si esperar redención o condena. En esas dudas se atisba el verdadero terror, además de la burlona mirada del veterano cineasta. **U**

⁵ Aunque Hitchcock se quejó de Kim Novak (1933), la actriz fue capaz de habérselas con Madeleine y Judy. El *close up* de su ojo en la secuencia de créditos es una de las más inquietantes miradas en la historia del cine.