

Peter Conrad

LOS ASESINATOS DE HITCHCOCK

Introducción Un acto de sangre

No puedo recordar cómo empezó mi obsesión por Hitchcock; se remonta casi tanto como para ser calificada de pecado original. Pero hay una fecha específica que solemniza el asunto. Una tarde de 1961, a la edad de trece años, perdí mi virginidad en un pase de *Psicosis*. Estrictamente hablando, sólo perdí mi inocencia. La pérdida técnica vino después, pero uno pasa tanto tiempo preparándose para ello - ensayando las escenas mentalmente, comenzando por una cándida película muda a la cual se le van agregando los diálogos gradualmente- que cuando por fin llega la ocasión suele resultar decepcionante.

El paso de la inocencia a la experiencia ocurre cuando comienzan las febriles operaciones de la imaginación, y para mí esta incursión en los saberes prohibidos siempre estará asociada a *Psicosis*. Durante mi precoz exposición a la película, las imágenes que me emocionaron fueron las de transgresión y vigilancia culpable. Por esto, seguramente, existe el cine: para representar lo que se supone que no debemos ver.

Un voyeur aerodinámico planea sobre la ciudad desdibujada bajo el sol de la tarde. La cámara enfoca espacios sin rostro donde supuestamente personas trabajan o comen. Bueno, no todas. La cámara, oteando suspicaz el aire, se dirige hacia cierta ventana del piso superior de un hotel, traspasa el alféizar y se cuelga en el interior de la habitación, parpadeando por el contraste con el resplandor exterior. La pareja espiada por la cámara se cree a salvo de toda vigilancia por hallarse muy por encima del nivel de la calle, razón por la cual han dejado la persiana medio abierta. Justo aquí, para un niño de trece años, había un primer y pequeño misterio fácil de resolver: ¿por qué estaban desvestidos a esa hora del día? *Psicosis* empieza poscoitalmente, y deja los prolegómenos a la imaginación del espectador. En 1961, cuando el mundo todavía era dichosamente ignorante, uno tenía que emplearse más a fondo. Hitchcock nos suministraba indicios o efímeros vistazos. Nos conocía demasiado, así que nos dejaba el trabajo de diseñar nuestros propios guiones. Después viene una toma aún más privilegiada que la irrupción en medio de la habitación del hotel. A través de un agujero de mirón, taladrado en la pared, hay una visión momentánea -interrumpida justo a tiempo- de una mujer quitándose el sostén.

Hacia el final de la película, sumidos en un estado de gran excitación, estamos listos para imaginar lo que Hitchcock ni siquiera se molesta en enseñarnos. En la casa de la colina, otra observadora curiosa coge un libro forrado de cuero, sin ningún título en el ornamentado lomo. Lo abre y sus ojos se dilatan imperceptiblemente. No se nos permite ver lo que ella ha visto. Robert Bloch, en la novela que Hitchcock adaptó, no nos resulta particularmente útil, revelándonos únicamente que las ilustraciones confinadas entre las tapas del libro son "casi patológicamente pornográficas": todo un atrevimiento. Cuando me familiaricé con Hitchcock, tras verlo prologando tan singularmente su serie de televisión, logré escuchar su voz melosa, grave, murmurando una descripción clínica del contenido del libro. Pero eso ocurrió más tarde, una vez que mi capacidad de fantasear adquirió velocidad. Entretanto, en el mismo cuarto, junto a mi cama revuelta y arrugada había una colección de juguetes viejos: una muñeca torturada, un conejo con una oreja caída; vestigios de la infancia perdida de otra persona.

En su larga travesía a través del Pacífico hasta Australia, y luego en su segundo y aún más tormentoso viaje desde tierra firme australiana hasta la isla de Tasmania, donde nació, *Psicosis* había adquirido una malsana reputación. Veníamos de una década de complaciente bienestar suburbano y normalidad obligatoria. No nos hacíamos preguntas por miedo a despertar del sueño de prosperidad económica de la década de 1950. Mis padres, tras sobrevivir a una depresión y a una guerra mundial, estaban agradecidos a esta desidia. Mi generación estaba obligada a desafiarla y Hitchcock ofreció un primer estímulo. ¿Es tan normal Norman Bates quien, según el psiquiatra de la novela de Bloch, disfruta de una identidad extra como Norma habitando en una persona retraída, vestida con las añejas ropas de su propia madre? Una tía diligente advirtió a mis padres que debían prohibirme ver el filme. "Demasiado caliente para su sangre", según dijo. Los westerns se consideraban más apropiados porque en ellos la violencia proporcionaba un entrenamiento viril. Pero *Psicosis* trataba con materiales menos saludables que obligaban a los adultos a murmurar en grupos. La tía moralista dijo saber de un hombre que ya la había visto en Sidney: una semana después, el tipo no había logrado conciliar el sueño, sufría ataques de histeria y finalmente llegó a necesitar prescripción médica. "¡Y eso que era de la marina!", dijo ella. Condición que, supuestamente, debía inmunizarlo.

Tal como ocurrieron las cosas, no hubo necesidad de prohibiciones rigurosas. Los censores marcaron la película con una "M" de madurez, lo que la convirtió en algo totalmente provocativo. Era, como supe bien pronto, una película sobre la maduración -y también sobre la putrefacción-. Ateniéndome a la evidencia física, estaba seguro de que podría pasar como maduro. Pero de acuerdo con mi tía, lo óptimo sería que uno probara su madurez mental antes de que le vendieran la entrada, pues, si no, corría el riesgo de perjudicarse irreversiblemente.

En adelante, *Psicosis* llegó a parecerse a un rito iniciático, a un estrecho túnel visceral que debías traspasar para poder avanzar de una edad a la siguiente. Ingmar Bergman imaginó alguna vez la sensación apremiante de quienes compran entradas para el cine: el público, en tensión colectiva, se dice a sí mismo: "Heme aquí, sentado en la oscuridad y como una mujer que está a punto de dar a luz, deseo mi liberación". Teniendo en cuenta la transposición de sexos, eso era lo que yo requería de *Psicosis*, que fuera mi acto de sangre; una muerte de la cual, si tenía suerte, podría recobrar, siempre y cuando la sangre real fuera derramada en mi nombre por otras personas: una mujer cuyo cuerpo es apuñalado en una ducha, un hombre cuyo cerebro es perforado mientras sube unas escaleras.

Una semana antes de que la película llegara al pueblo, comencé a planear mi estrategia. El certificado del censor hacía imposible el matiné infantil de los sábados y a mí no me dejaban salir por las noches. ¿Cuál era mi única opción? Escaparme del colegio y tratar de verla por la tarde durante la semana. Violaría la ley y mentiría para cubrir mis huellas. Era una decisión de las que cambian la vida. Si tan sólo hubiera sabido que ya me estaba comportando como la heroína de la película quien, tras su húmeda sesión de matiné privada en el hotel, pide permiso al jefe para irse a casa más temprano y a continuación conduce velozmente hacia las afueras del pueblo, con los cuarenta mil dólares que él le ha entregado para que los deposite en el banco. Ella finge un dolor de cabeza: un achaque femenino poco apropiado para chicos adolescentes. Mi excusa fue un dolor de muelas y dramaticé su inicio al morder un sándwich a la hora del almuerzo. Eximido de la escuela por el resto del día, me pregunté si quizá no me había internado en territorio peligroso. Si, como solían decirnos quienes educaban con la Biblia en la mano, los actos tienen consecuencias inmediatas, ¿acaso no estaba predisponiendo a mi muela para que me doliera? Aquello merecía convertirse en la trama de un episodio de *Alfred Hitchcock presenta*, aunque, al final, mis muelas se comportaron como de costumbre el resto de la tarde. Al investigar hasta qué punto podía salirme con la mía, este episodio cuenta como uno de mis primeros y más valorados experimentos morales.

Metí la capa escolar y mi chaqueta en la mochila que contenía mis libros y lo dejé todo en la biblioteca de la ciudad. Como una senda custodiada por francotiradores, las pocas cuadras que me separaban del cine tenían sus peligros. Nuestro pueblo era pequeño y hubiera podido tropezar con la tía vigilante. Después de todo, Janet Leigh es vista por su jefe cuando se detiene en un semáforo saliendo de Phoenix. Tener trece años y estar libre poco después del almuerzo era, *per se*, una admisión de culpabilidad, algo así como un civil ileso en tiempos de guerra. Con la cabeza gacha, logré mi cometido. El cine se llamaba Avalon; su nombre evocaba a la caballería y a los embrujos

medievales, desafiando valerosamente a los tranvías que pasaban con estrépito, al olor de los pasteles de carne y a la penetrante salsa de tomate de la tienda vecina. Frunciendo el ceño, una lúgubre parroquia de ladrillo se alzaba en la acera opuesta. Para sorpresa mía, el vestíbulo no estaba atrincherado contra mí. ¿Acaso no tenía que haber alambre de púa y oficiales exigiendo la presentación de documentos? Al parecer, en Norteamérica habían contratado guardias que ponían orden en las filas de personas con entradas y se reproducían grabaciones de Hitchcock explicando por qué se prohibía la entrada de cualquiera una vez que la proyección de *Psicosis* ya se había iniciado. Casi me esperaba un centro de atención médica improvisado para aquellos que eventualmente se quedarían finalmente fuera, con los nervios destrozados. Pero hasta donde podía ver, no había ninguna ambulancia en los alrededores.

No puedo recordar el resto de la experiencia sin convertirla en una antología de fragmentos de Hitchcock, breves extractos de películas suyas que aún no había visto. El vestíbulo se estiraba a mi paso: un truco expresionista como el impactante zoom que abre una grieta a los pies de James Stewart en *Vértigo*. Luego estaba la taquilla, donde un taquillero suspicaz tras la rejilla llamaría a la policía, al igual que ocurre cuando Cary Grant -en su escapada, como yo en la mía- intenta comprar un billete de tren en la estación Grand Central en *Con la muerte en los talones*. Pero, en lugar de ello, una jovencita me miró perezosamente. ¿Me acobardé como Gregory Peck al toparse con el revisor en la estación de Pennsylvania en *Recuerda (Spellbound)*? Lo único que se le ocurrió a él fue una pregunta absurda sobre un billete a Roma. Lo que dije yo, supongo, fue: "Una, por favor". Decidido a desterrar mi infancia, no pedí el descuento para niños. Obtuve mi entrada sin problemas, tal como Joan Fontaine, al cruzar el enorme y oxidado portal de Manderley en *Rebeca (Rebecca)*, descubre que los soñadores tienen la facultad -negada a quienes permanecen despiertos- de sortear los obstáculos. Pronto me hallé dentro, en la oscuridad donde debía acontecer la revelación, encendida por el destello lunar del proyector.

Psicosis no me defraudó. Seguramente no entendí todo lo que vi, pero sabía que los tabúes se estaban rompiendo. Lo que yo no sabía era que Hitchcock había omitido unas cuantas imágenes escabrosas y pensamientos con los que la novela de Bloch sí nos obsequió. En el libro, Norman se ordena a sí mismo no imaginarse ciertas partes del cuerpo, aun cuando en el acto de borrar esas figuraciones admite que ya las ha imaginado. "Los muslos de mamá son sucios. No debo mirar", dice Norman. Asimismo, especifica, "nunca pensé en los pechos de mamá". Cuando lleva a su quejumbrosa progenitora a la bodega, él le recuerda que hay una bacinilla que puede usar. "Norman", grita la vieja, "¿por qué tienes que hablar así?". A pesar de estas represiones, la película me dio mucho que pensar. Tras la visión

de aquella pertinaz escaramuza en un hotel barato, vino el examen del baño. Por primera vez en una película alguien tiraba de la cadena (aunque un incriminador pedazo de papel, con una suma escrita, quedó oculto tras la taza). Cuando trataba de separar mis párpados para mirar, había situaciones que tenían que permanecer invisibles. Aquí estaba la máscara sin rasgos de una deidad vengadora: el policía de tráfico, inescrutable detrás de sus gafas oscuras, o la figura en sombras con el cuchillo afilado. Al final vi el rostro de la muerte, el pellejo que lo cubría, su risa, con agujeros donde alguna vez hubo ojos. Me fue entregada una agenda psicológica para madurar, con un suministro de pesadillas para el resto de mi vida. En definitiva, había perdido la inocencia.

Me puse de nuevo mi disfraz escolar en el guardarropa de la biblioteca y me fui a casa en autobús. Revisé la ventana trasera, por si un policía con gafas oscuras se aproximaba en una motocicleta, listo para arrestarme por vagancia o por saber demasiado. Descubrí que la culpa es como el truco del *back-projection**: un nocturno en la indiferente y clara luz del día, proyectado en una pantalla vacía. Uno puede verlo porque está dentro de la trama. ¿Quién más puede? Un sol tenue continuaba alumbrando y los objetos junto al camino estaban saludablemente inflamados de color, a pesar de la cerámica blanquecina de los decorados y del barro denso del pantano de *Psicosis*. En casa, nuestro baño sólo tenía historias ordinarias que contar: un peine con las púas rotas, la máquina de afeitar que algún día (en tanto la maduración siguiera su curso) tendría que deslizarse por mi cara, la línea de flotación marcada con espuma de jabón en la bañera. Pero al ducharme por las mañanas, descubrí que aquello también había perdido su inocencia. Al tirar de ella, la cortina plástica rechinaba con terror en su barra metálica. Las gotas de agua se clavaban como alfileres. Y el retrete, a pesar de que el agua diera vueltas en sentido contrario en nuestro hemisferio, anunciaba que tu vida se estaba escapando por un agujero, mientras te preparabas para otro día escolar.

Después comprendí que Hitchcock se complacía en aterrorizar a la gente con sus propios cuartos de baño, lugares que antes de *Psicosis* eran zonas de invulnerable privacidad, reservados o claustros donde los puritanos se purgaban. Contaba, ingeniosamente, haber recibido una carta de parte de unos padres que lo culpaban del estado demencial de su hija. Desde que había visto *Las diabólicas* (*Les diaboliques*), de Henri Georges Clouzot, donde la asesina ahoga a su víctima en una bañera, la hija se negaba a bañarse en ella. Ahora, después de ver *Psicosis*, también rechazaba la ducha. Hitchcock, por tanto, les sugirió que la enviaran a la tintorería. Se trataba de un viejo

* *Back-projection*: proyección de una película en el reverso de una pantalla traslúcida. El truco se usa generalmente para simular desplazamientos en automóvil. (N. del T.)

chiste, ahora adaptado a Norteamérica, donde la ropa podía limpiarse sin ser sumergida en el agua. En *La muchacha de Londres (Blackmail)*, la primera película británica hablada de Hitchcock, una chismosa londinense -cuyo polvo facial y su incómoda transpiración casi se podían oler- charla en una tienda sobre un crimen local, ignorando que es la heroína quien lo ha cometido. El caso le recuerda, dice ella, el de un asesinato reciente donde el hombre fue ahogado en su bañera. Por un mes, dice, tuvo miedo de bañarse, y varias semanas después no se atrevía más que a remojar. Escuchándola, uno no puede evitar taparse la nariz en simpatía con los otros clientes de la tienda.

La suciedad es nuestra admisión de culpabilidad, la huella dejada por las ansiedades que Hitchcock introdujo en nuestras mentes. Confiamos en el baño como purificación diaria en espera de limpiar nuestros expedientes. También lo necesitamos para aliviar otras tensiones intermitentes. En *La ventana indiscreta (Rear Window)*, Thelma Ritter hace de enfermera enviada por la compañía de seguros para dar masajes a James Stewart mientras sana de su pierna rota. Ella rememora su larga experiencia, la cual le ha otorgado el poder de predecir el futuro. Así pues, predijo la caída de la Bolsa de 1929, dice, porque trataba a un ejecutivo de General Motors que tenía cálculos renales, y "cuando General Motors tiene que ir al baño diez veces al día, el país entero está listo para precipitarse". Ella deducía que su paciente estaba nervioso a causa de la sobreproducción, lo cual le habría conducido al colapso. Tanto para Hitchcock como para Freud, una broma pesada dice verdades harto complejas. La sobreproducción de fluidos, que el cuerpo debe expeler de alguna forma, remeda los excesos de la cadena de montaje en Detroit. Orinar no es la única forma de quitarse las cargas de encima. Los sueños, húmedos o secos, son orificios de salida para las imágenes mórbidas, malvadas o sensuales que producimos en exceso.

Psicosis me infectó -¿y a cuántos más?- con un recelo contra los moteles, sitios que institucionalizan nuestra transitoriedad. Incluso en los hoteles camino con cuidado para no pisar los restos de uñas de algún inquilino anterior, incrustados en la alfombra, e intento no fijarme si hay pelos en los desagües del baño. Seguramente las limpiadoras protestan cuando tienen que poner ese precinto en el retrete, aparentando que no ha habido predecesores. Los terrores no están confinados a los baños. En las películas de Hitchcock, el más inocuo de los objetos puede alzarse como una amenaza. ¿Qué podría resultar siniestro en la grabación de la *Heroica*, de Beethoven, que encontró Vera Miles en un tocadiscos durante su investigación de la casa Bates? A los trece años, yo no tenía ni idea, aunque sentía un inequívoco escalofrío cuando la cámara se inmiscuía dentro de la caja abierta para leer la etiqueta del disco enmudecido. Creo que ahora ya conozco la respuesta. La sinfonía sintetiza una de las tramas secretas

esenciales en la obra de Hitchcock: trata sobre Napoleón, un hombre que -como muchos de los psicópatas de Hitchcock- se erige a sí mismo como un dios; e incluye también una marcha fúnebre por el ídolo derrotado. Primero se regocija en el desprecio del héroe hacia las inhibiciones morales, después se retracta penosamente. Truffaut, detectando cierto malestar bajo la jovialidad de *Pero... ¿quién mató a Harry?* (*The Trouble with Harry*), señaló que las películas de Hitchcock estaban embargadas por la aflicción analizada por Pascal: "La congoja de un mundo privado de Dios".

Gradualmente llegué a comprender el genio surrealista de Hitchcock: él supo anular la realidad y provocar miedo. "Te traigo pesadillas", murmura Joseph Cotten en su papel de malvado tío en *La sombra de una duda* (*Shadow of a Doubt*), que se complace en ofuscar a un pueblo soporífero, no muy distinto al mío. Otros pioneros tuvieron esperanzas más elevadas para el nuevo arte del cine. D.W. Griffith se propuso hacer visible el cielo desde la tierra y el vagabundo de Chaplin apeló en silencio a la hermandad entre los hombres. Hitchcock, sin embargo, no era un evangelista. Él quería aterrorizarnos. Quienes se consideran invulnerables tachan esto de trivial o de pueril; para mí, el miedo es la reacción más racional a la existencia y el tributo más reverencial a su irracionalidad.

Para Hitchcock, el cine era un arma que penetraba en nuestro inconsciente. Y para ello podía valerse de un cuchillo. En *Un perro andaluz*, Buñuel usa una navaja barbera para rasgar un ojo. Hitchcock tenía su propio equivalente para esta pequeña fábula sobre el cine y su iluminación lacerante. Mrs. Bates cierra la cortina que nos impide verla claramente, como la catarata en un ojo. En su segundo asesinato, ella apuñala a un hombre en la frente para asegurarse el acceso directo al lugar donde residen nuestras fantasías. De forma menos sangrienta, la película continúa operando como el más diestro de los ladrones. T.S. Eliot alguna vez comparó a los poetas con los rateros, quienes distraen al perro con pedazos de carne mientras se deslizan al interior de la casa. La carne es un recurso del poema para distraer a la conciencia; el objetivo del ladrón es la inconsciencia que duerme tranquilamente en su cuarto. El ratero de *Atrapa a un ladrón* (*To Catch a Thief*), que roba las pertenencias de las viudas en La Riviera, es incluso más audaz. Vemos una mano que extrae un joyero de debajo de la almohada sobre la cual ronca la propietaria. Es como si la mano se entrometiera en la cabeza de la mujer y le quitara su alijo privado de sueños. ¿Cuánta resistencia opone realmente el perro guardián de la racionalidad, sobornado por el ladrón de Eliot? En *Extraños en un tren* (*Strangers on a Train*), Farley Granger roba en la casa de Robert Walker durante la noche. Un mastín se echa en las escaleras interponiéndose en su camino. Granger queda paralizado. El perro gruñe y se abalanza sobre él. Luego le lame la mano en señal de

bienvenida y lo deja pasar. Para Hitchcock, las películas eran asaltos a los que nosotros, las víctimas, sólo fingíamos resistirnos.

Es quizás por ello por lo que, en sus preámbulos a la serie de televisión, Hitchcock mortificaba a sus patrocinadores y se burlaba de la publicidad al anunciar sus miserables productos. Le fastidiaban los publicistas porque le usurpaban su papel de agente persuasivo encubierto, copiando los subterfugios que él usaba para irrumpir en nuestros cerebros. Al comienzo de un capítulo de *La hora de Alfred Hitchcock (The Alfred Hitchcock Hour)* en 1962, discurrió sin sentido durante un rato y entonces, justo antes del corte comercial, agregó: "Naturalmente estos comentarios no tienen nada que ver con la historia de esta noche. Sólo intentan despistar su mente para que así nuestro patrocinador pueda colarse en ella. Y aquí está, listo para cumplir su cometido".

Como Walker al entablar una amistad con Granger en el tren, Hitchcock nos induce a la intimidad. ¿O se trata de nuestro cómplice, del obediente siervo de nuestros deseos letales? La verdad es que nos ayudamos mutuamente. Su ojo sólo necesita posarse sobre un utensilio de cocina o un objeto del tocador para que descubramos su carácter letal. Las armas, obvias y vulgares, escasean en sus películas y sólo son usadas por sórdidos profesionales como los sicarios de *Enviado especial (Foreign Correspondent)* y *El hombre que sabía demasiado (The Man Who Knew Too Much)*. En contraste con estos asalariados de la política, los asesinos de Hitchcock son sólo aficionados. Matan por amor, no por dinero o por principios, y usan lo que está al alcance de la mano en casa. Los cuchillos utilizados por Anny Ondra en *La muchacha de Londres* o por Sylvia Sidney en *Sabotaje (Sabotage)* poco antes estaban cortando el pan o la carne. Las tijeras de Grace Kelly en *Crimen perfecto (Dial "M" for Murder)* provienen de su costurero. Si uno posee el don de la improvisación servirá cualquier cosa que esté a mano. En *Frenesí (Frenzy)*, Barry Foster ahorca a las mujeres con sus coloridas corbatas, y en *Inocencia y juventud (Young and Innocent)* el cinturón de un abrigo proporciona el mismo servicio. Se supone que las corbatas y los cinturones son emblemas de la propiedad. Una corbata bien anudada indica gentileza y profesionalidad, pero ¿por qué consideramos tan importante ahorcarnos cuidando las apariencias? Un cinturón resulta aún más versátil: como la soga del ahorcado, es un medio de suspensión. Un zapato en desuso tiene otras aplicaciones. En *Náufragos (Lifeboat)*, tras la amputación de su pierna, William Bendix deja de usar una de sus botas. Henry Hill se hace con ella durante la ejecución concertada del nazi y, una vez que éste es arrojado por la borda, no deja de golpearle la cabeza con la bota hasta que se hunde.

André Breton, en su manifiesto surrealista publicado en 1930, recomendaba "rebelión absoluta, sabotaje en toda regla", y agregaba que el surrealismo tenía sus esperanzas "puestas únicamente en la

violencia". El *Sabotaje* de Hitchcock comienza con una definición de diccionario de esta palabra incendiaria, un neologismo moderno, registrado por primera vez en 1910. La definición tiene un énfasis inimitablemente hitchcockiano. El *Oxford English Dictionary* se limita a decir que sabotaje es "cualquier destrucción maliciosa e intencionada". El léxico de Hitchcock nos proporciona algo más: un cariz de intención psicológica. La destrucción voluntaria es llevada a cabo, dice el diccionario de la película, "con el objeto de alarmar a un grupo de personas o de inspirar malestar público". Lo cual define a la perfección el propósito del mismo Hitchcock, que buscaba alarmar a su público o crearle malestar.

El saboteador Verloc se jacta de que su ataque a la central eléctrica "hizo que la gente se sobresaltara", que es como Hitchcock quería que reaccionaran sus espectadores. Verloc es reprendido porque los ciudadanos de Londres convierten el apagón en una fiesta. La gente que tropieza a la salida de las estaciones de metro sonrío al encender fósforos o improvisar antorchas que les ayuden a sortear las tenebrosas calles. El jefe retiene la paga de Verloc, alegando que el supuesto sabotaje agradó a sus presuntas víctimas. "Cuando uno se propone meter el miedo a la muerte dentro de las personas", dice el superior, "no es nada útil hacerlos reír. No somos comediantes". El malhumorado Verloc no tiene una respuesta; pero Hitchcock, al igual que Freud, habría sabido cómo replicar. La comedia desafía los tabúes y flexibiliza las reglas, llevando a cabo su propio y astuto sabotaje; para vencer el miedo o el desasosiego, reímos a carcajadas.

El gobierno brasileño halagó a Hitchcock al prohibir *Sabotaje*. Los políticos estaban convencidos de que la película era capaz de inducir a los dóciles ciudadanos a cometer actos vandálicos o, al menos, irrespetuosos. La noción surreal del asalto burlón sobre la realidad es recurrente en *Sabotaje (Saboteur)*, donde Robert Cummings es acusado de prender fuego una fábrica de aviones durante la guerra. "Tienes aspecto de saboteador", ironiza Priscilla Lane cuando él se declara inocente. Pero ¿cuál es el aspecto de un saboteador? Cummings tiene el rostro acartonado de un actor de comedia; el sabotaje, como la propia persona de Hitchcock demuestra, podía ser efectuado fácilmente por un corpulento caballero en traje de negocios. "Tienes cierta disposición al sabotaje", agrega Lane. Entonces ella acomoda amorosamente su cabeza en el hombro de Cummings, dejándose seducir por sus bombas y tramposos extintores llenos de explosivos.

A diferencia del comunista Breton, Hitchcock no esperaba que su estrategia de violencia sistemática produjera un nuevo orden social y político. Bastaba con que provocara un minúsculo daño psicológico - condenándome a mí, por ejemplo, a noches de angustia tras el viaje a *Psicosis*-. Gracias a la película, aprendí que el mundo es un lugar pavoroso. Quizás debí aplazar el aprendizaje unos años más o,

posiblemente, deba sentirme agradecido por haber recibido una advertencia adelantada a los trece. *Psicosis* hizo más que alimentar mi curiosidad sexual: reemplazó lo que los profesores de la escuela llamaban educación religiosa, ofreciendo una visión de misterios no disponibles en cualquier otro sitio. Me condujo a un viaje iniciático.

Después de *Psicosis*, empecé a esperar las películas nuevas de Hitchcock y a ver las viejas, que a veces aparecían en la televisión, interrumpidas por anuncios de coches usados y artículos de cocina, en horas en las que yo debía estar en la cama. Era preciso violar las restricciones horarias. Mucho después, ver algunas películas fue un asunto de conspiración casi tan excitante como mi escapada del colegio. Durante la década de 1970, *La ventana indiscreta* y *Vértigo* fueron lamentablemente sacadas de circulación. Ciertos locales de repertorio agotado en Notting Hill o Greenwich Village hacían publicidad en clave -sin mencionar nombres- y exhibían unas copias salpicadas y con rasguños. Las furtivas circunstancias parecían aptas porque las dos películas trataban de la desviación de la fantasía, que en *La ventana indiscreta* anhela una muerte y en *Vértigo*, de manera aún más morbosa, anhela un renacimiento.

Asumí que me curaría de mi obsesión al superar mis erupciones adolescentes. Ahora, aceptando que no me curaré nunca, deseo comprender por qué. Yo sé que hay directores más grandes, con motivos más nobles y humanos -o al menos hay uno, Yasujiro Ozu-. Y sé que hay películas en las cuales se respira, algo que Hitchcock -tan claustrofóbico y controlador- no permite. Michelangelo Antonioni nos muestra el tiempo mientras fluye, moviéndose por habitaciones, cruzando los rostros como el viento, y los westerns de John Ford revelan la aireada amplitud del espacio. Pero Hitchcock sigue siendo mi cineasta, aunque no sólo mío, dado que la vulnerabilidad que él explota es compartida por tantos otros. Él es, como dijo Truffaut al ver de nuevo *La ventana indiscreta* en 1954, "el hombre del que amamos que sea odiado". Él nos atemoriza pero también nos ilumina, diciéndonos cosas que preferiríamos no saber acerca del cine, un arte cuyas iluminaciones sólo pueden ocurrir en la oscuridad, o acerca del mundo moderno inventado por el cine en su propia imagen, reemplazando la realidad con escenarios experimentales de provocación y desviación o acerca de nosotros mismos, puesto que en la noche todos somos surrealistas asesinos imaginarios.

Las películas de Hitchcock confiesan sus anhelos ilícitos y sus lapsus fantásticos. Desobedecen flagrantemente la ley del silencio que constriñe al sacerdote interpretado por Montgomery Clift en *Yo confieso* (*I Confess*), y nos incitan a la purificación. De ahí el uso de *Yo confieso* en *La Confesional*, de Robert Lepage en 1995. El filme de Lepage comienza en 1952 con Hitchcock durante su estancia en Quebec, realizando audiciones de extras y escuchando capciosamente las confesiones sexuales del chofer de su limusina.

Los sacerdotes de Lepage son hipócritas, y el propio Hitchcock, saboreando los secretos que se le confían, no está calificado para otorgar la absolución. *Yo confieso*, imitada y querida por Lepage, sirve como un confesonario abierto, enchufado al sonido estereofónico. Clift sólo tenía dos partes de información privilegiada que ocultar: su propio romance prematuro con una mujer y la identidad de un asesino. Los personajes de Lepage cometen una serie de pecados preferiblemente más contemporáneos -abuso de drogas, adulterio, suicidio, posibles asesinatos, con baile erótico y prostitución homosexual de por medio- por los cuales no piden perdón. En *La Confessional*, Hitchcock antes que prescribir avemarías, hace juicios sumarios, enviando a la gente que no le agrada directamente al anonimato. Lepage lo muestra escuchando a una sucesión de niñas que aspiran al papel de dos paseantes. Por encima de la mesa él gesticula profusamente frases complementarias. Por debajo, su pie denota con impaciencia el rechazo y su asistente agiliza el despido de las niñas.

Llegué a ver a Hitchcock una vez, mientras filmaba *Frenesí* en el mercado de Covent Garden durante el verano de 1971. Una multitud de técnicos y anacrónicos mozos *cockneys* pululaban alrededor de aquel bulto abotonado hasta el cuello y hundido en su silla de lona. Este motor inmóvil difícilmente parecía estar dirigiendo; él solamente se aposentaba allí y miraba a otra gente hacer las cosas -en su mayoría transportando cajas de verduras, una de las cuales debía contener un cadáver-. Para entonces él ya no tenía que hacerse notar. Había logrado atormentar deliciosamente al mundo; y todos nosotros, dentro del radio de acción de la cámara o no, formábamos parte de la pesadilla que él había elaborado.

Quizás ahora el alboroto escapaba a su control. *Psicosis* (Hitchcock insistía en que se viera como una comedia) no se mantuvo en los límites inofensivamente procaces del cine. Fue la película que inauguró los años sesenta. Hacia el final de la década, en 1969, la pandilla Manson pudo elevar sus excesos homicidas a una desbocada forma de autoexpresión y protesta política. En *Halloween* de John Carpenter, estrenada en 1978, un psiquiatra interpretado por Donald Pleasence llega a un asilo donde los enfermos mentales juegan en los patios. Una enfermera, escandalizada, pregunta: "¿Y desde cuándo se les deja deambular por allí?". La respuesta correcta probablemente hubiera sido: "Desde *Psicosis*". El personaje de Pleasence se llama Sam Loomis, como un pequeño tributo al propietario de la ferretería interpretado por John Gavin en la película de Hitchcock. El Sam Loomis original es un fornido salvador que finalmente desarma y despoja de su peluca a la señora Bates. Pero al homónimo en la película de Carpenter no se le concede semejante victoria. Aun cuando él considera que el asesino al que ha intentado tratar no debería ser dejado sin custodia "nunca, nunca, nunca", el individuo escapa. Al final

Loomis le dispara. Pero cuando la cámara lo vuelve a mostrar, el cadáver se ha incorporado y se aleja en dirección a una secuela.

En nuestra imaginación, los personajes de Hitchcock disfrutaban de una vida licenciosa posterior a la película en la que pueden emparejarse a voluntad. Sus andanzas incluso los deslizan de un filme a otro. Norman Bates, por ejemplo, regresa en el ballet *Deadly Serious* -coreografiado por Matthew Bourne en 1992 para su compañía Adventures in Motion Pictures- aunque le asignan una madre diferente. Bourne lo convierte en el retoño de Mrs. Danvers, la fúnebre ama de llaves de *Rebeca*. La transferencia es suficientemente lógica. Durante el cásting de *Psicosis*, Hitchcock se burló de agentes y publicistas haciendo correr el rumor de que pretendía ofrecer el inexistente papel de Mrs. Bates a Judith Anderson, su severa Mrs. Danvers; para él, las dos mujeres eran hermanas de sangre. En el ballet, los problemas de Norman se exacerban cuando su madre adoptiva interrumpe sus labores domésticas para seducir a la segunda Mrs. De Winter. Bourne maquina otra *liaison* intertextual entre Max de Winter -el indiferente marido interpretado por Laurence Olivier en la película de Hitchcock- y un tipo con pantalones cortos más relajado: se trata de Farley Granger, el atleta de *Extraños en un tren*. En la película está claro que el insidioso y zalamero flirteador Robert Walker es seducido por Granger. Bourne quiere lo mismo para Granger, pero le otorga un objeto de afección más tentador y discreto que Walker. Bourne llamó a la segunda parte de su compendio de Hitchcock "Rear Entry".* Se pueden sacar a la luz verdades sorprendentes sobre las películas si uno entra en ellas por la puerta trasera.

Una vez que se les ha permitido salir a jugar, los demonios rehusan volver a casa. Ellos prefieren tomar parte en criminales pantomimas y citar *Psicosis* con triunfal alevosía. En 1998, la BBC pagó a O.J. Simpson por una entrevista de televisión. Él insistió indignado en que no había acribillado a su mujer y al amigo de la misma, para luego dirigir una sonrisa de soslayo a la cámara. Al despedirse de Ruby Wax, la entrevistadora, Simpson le dijo que tenía una sorpresa para ella y prometió dársela más tarde. Cuando sonó el timbre, ella abrió la puerta de su habitación de hotel. Allí apareció O.J. con el brazo en alto, emitiendo una serie de chillidos *en staccato*: cantaba desafinando el tema de Bernard Herrmann para la secuencia de la ducha en *Psicosis* mientras hacía descender su mano para apuñalarla. ¿Su arma? No el cuchillo de la señora Bates, sino un plátano sustraído de uno de los fruteros del hotel.

Yo había representado ya mi propia versión de esta secuencia en una visita a mis padres en Australia. El episodio no siguió del todo el *storyboard* de Hitchcock. Estaba en la ducha una mañana cuando

* "Rear Entry" significa literalmente entrada posterior, aunque también alude al título de la película *La ventana indiscreta* (*Rear Window*). (N. del T.)

escuché pasos tras la puerta del baño. Pensé que seguramente el ruido del agua corriendo salvaguardaba mi privacidad. Pero la puerta se abrió y una figura se colocó al otro lado de la cortina traslúcida. Una mano se estiró; la cortina chilló y (me avergüenza decirlo) yo también. Era mi padre quien estaba allí, invirtiendo claramente los papeles entre los dos. No asía un cuchillo, sino un par de zanahorias gigantes que acababa de coger en su huerto. Tenían las puntas mordisqueadas y él continuaba sujetándolas por los tallos anudados. Serían el acompañamiento de algún ave de caza. Él parpadeó, aún más atónito que yo. "Pensé que eras tu madre", dijo. Al parecer quería mostrarle a ella sus zanahorias. Recuerdo haberme preguntado en ese momento por qué aquello no podía esperar. Ni siquiera había sacudido la capa de tierra de los vegetales. Ahora el incidente me parece conmovedoramente matrimonial, prueba de una intimidad gozada por mis padres a solas, pero no conmigo. Puse la cortina en su sitio y supongo que él llevó las zanahorias a su habitación.

No hubo sangre derramada, pero no estoy seguro de si hubo final feliz. Mi padre, que nunca vio *Psicosis*, murió poco después. Esos pocos segundos en la ducha fueron una confrontación tan franca como nunca tuvimos. Todavía me estremezco cuando pienso en ello, y el temblor es sobrenatural, como el miedo que Hitchcock induce. Para los antiguos griegos, los síntomas -picazón cutánea, un sobresalto involuntario- advertían de la proximidad de un dios. Mis padres explicaban dichas sensaciones de acuerdo a su teología más o menos pagana. Alguien, decían, está caminando sobre tu tumba. ¿Y dónde -me preguntaba siempre- podía estar ese lugar del Descanso? *Psicosis* daba opciones: la bañera blanca, tan fácil de lavar, o el pantano, negro y voraz, que se engullía los automóviles y los cuerpos depositados en ellos. O si se prefiere, la bodega donde maduraba la fruta.

En los parques temáticos de los estudios Universal en Los Ángeles y Orlando, la réplica del plató de *Psicosis* es un lugar de peregrinaje. Las colas de admisión al traumático baño son siempre largas. Los visitantes hacen fila para conseguir la bata o la malla para el cabello de Mrs. Bates, que tienen en todos los tamaños. Adecuadamente ataviado, usted es provisto de un cuchillo de plástico y conducido a atacar a una empleada de los estudios mientras se ducha. El hecho de que la misma atracción exista en los dos parques temáticos pone de manifiesto la voraz demanda pública. Al parecer todo el mundo ha pasado algún tiempo en el motel Bates -o le agradecería hacerlo-. Al llegar, una película que conocemos de memoria nos asigna nuestros movimientos. Tras depositar nuestros bienes mundanos en una cabina, nos vamos a dar un paseo. En vista de que el plató termina justo por fuera de los límites del encuadre, sólo hay una ruta a seguir. Nos dirigimos sendero arriba hacia la casa familiar de la colina. Hoy en día, por supuesto, cumple otra función. Aquella casa fantasmal con

la silueta del cuerpo en la ventana como sombra chinesca es una sala de proyección. En su interior, tenemos licencia para soñar.