

COMUNICACIONES

El diálogo en el cine de Hitchcock: experiencias de sí, del otro, del amor y la muerte

Guzmán, Liliana Judith (Universidad Nacional de San Luis)

En el presente trabajo me propongo realizar una interpretación acerca de cómo los parlamentos del cine *suspense* de Alfred Hitchcock promueven una reflexión que aún nos debemos: la relación intrínseca entre hermenéutica y dialéctica, y más aún, entre *experiencia de sí* y *experiencia del otro*, mediadas de lenguaje.

En efecto, en el cine de Hitchcock asistimos a discursos cinematográficos sobre la constitución de la subjetividad como imágenes rotas frente a un espejo que, a veces, puede ser el reflejo de sí mismo y otras veces, el reflejo que otra existencia nos entrega mediante diálogos entre miradas de amor, suspenso e inquietud. En ambos casos, ante el espejo del yo o ante el espejo de otro, siempre la mirada de sí mismo se constituye como ejercicio reflexivo y de autoconsciencia, ante la mirada de un Otro la conciencia se piensa a sí misma en virtud de acontecimientos como el amor, la inquietud y la muerte.

Abordaré para realizar este ejercicio interpretativo tres obras de Alfred Hitchcock (*La Soga*, *Psicosis* y *Vértigo*). En las tres obras, amén de poner en juego algunos instrumentos hermenéuticos provenientes de la filosofía de Hans-Georg Gadamer (1900-2002), consideraré la obra cinematográfica de Hitchcock como una trama discursiva y dialéctica en la que cineasta, actores e intérpretes construyen historias de amor, o de amores reflejados en espejos rotos, en las sombras de sus propios miedos y sueños y en las experiencias de agotamiento o consumación de proyectos existenciales.

En todo caso, con estas experiencias de amor y reflejos de la subjetividad, los personajes de estos filmes de Hitchcock se narran, se inventan, se dicen, se observan a sí mismos en el espejo de la mirada de otro que implica toda situación dialéctica, sea ese otro alguien efectivamente real o sea ese otro una representación visual, idílica o disociada de lo real.

En esta trama discursiva de estas obras de Hitchcock, los personajes construyen experiencias de sí, cultivan su propia inquietud, se encuentran de cara a su propia subjetividad, conciencia fragmentaria y finitud. De este modo, el cine de Hitchcock como una estética de la emergencia -y como dialéctica de lenguaje y conciencia-, es un retorno a la experiencia moderna de la autoconsciencia, pues "*la autoconsciencia es el momento de un arte o forma del pensar y el poetizar en el cual se sabe que se sabe, y se sabe que se sabe: este saber implica un matiz necesario de agotamiento o declive, en la medida en que esa forma intenta ser parte del mundo, hacerse historia*" (A. Faretta, 2005, p. 89).

Hitch (1): La Soga, la muerte del otro

Producida, filmada y estrenada en 1948, **La Soga** (*Rope*) es quizás uno de los filmes más singulares en la historia del cine.

Como adaptación de una obra teatral de Patrick Hamilton, **La Soga** es la primera producción independiente de Hitchcock, y la primera película rodada en color, siendo

un film que simula ser filmado en un solo plano secuencia, interrumpido por unos siete u ocho fundidos a negro, que funden sobre las espaldas de los protagonistas.

En sí, como relato construido sobre hechos reales, **La Soga** es una obra sobre un pretendido "crimen perfecto": en efecto, dos jóvenes asesinan con una soga al cuello a un amigo y compañero de universidad, en su departamento neoyorquino. Entre la cámara que sube de la calle al departamento, la muerte del joven y el desenlace final, transcurren casi dos horas, desde las 19.30 hasta las 21.15 hs.

Casi dos horas en las cuales el nudo de la obra sucede en la hipocresía y el cinismo llevados a su máxima expresión: la muerte del joven asesinado se produce minutos antes de la fiesta que ambos asesinos realizan en su honor, y con los familiares del asesinado. Fiesta donde no deja de hablarse de David, fiesta que se celebra en torno al baúl donde fue escondido el cuerpo de David, fiesta en la que se celebra la vida como voluntad de poder del más fuerte sobre el más débil y donde se discute deliberadamente sobre la necesidad del "crimen perfecto" como esa instancia en la cual el superhombre triunfa sobre el hombre del rebaño y de la moral de masas.

A su modo, Hitchcock realiza aquí su propia reivindicación de la vida en las ruinas de los totalitarismos que en la primera mitad del siglo XX, desvirtuando la filosofía de Nietzsche, impusieron una moral de vida superior que denigro toda vida así llamada "inferior" y disfuncional a la tiranía del delirio y la locura.

En **La Soga**, Hitchcock lleva a la representación cinematográfica la pregunta por la voluntad de poder, y el dilema ético de la vida y la muerte como acontecimientos plausibles de arbitrios y locura. Y en esa representación, Hitchcock orienta la cámara, el guión, el montaje y la banda sonora a la pregunta por la muerte en la simbolización visual de un objeto: una soga.

Con imposturas y cinismo recurrente en cada dialogo, el film traslada la pregunta sobre la muerte a la pregunta por el otro. Pues desde el momento en que todos los presentes acentúan su consternación por la ausencia de David, la pregunta sobre la posibilidad del "crimen perfecto" va mutando a esa pregunta por la presencia de David en la vida de todos (como amigo, sobrino, novio, hijo, estudiante), como un otro presente cuya imagen es una referencia, en cada caso diferente, a cada uno de los invitados.

Esa imagen de alteridad de David como alguien que de diversas manera, afecta la vida y existencia de todos, es una imagen que va girando desde su incomprendida muerte al develamiento de su cadáver en plena sucesión de dilemas y entrevistas indagatorias del *cuasi* autor intelectual (o cómplice ausente) del crimen: el otrora preceptor y mentor de los jóvenes, de los asesinos y el asesinado. Como en la filosofía de Nietzsche, Hitchcock hace una elipsis de eterno retorno, y la pregunta sobre el "crimen perfecto" vuelve al punto de comienzo de la obra: ¿Por qué y con qué sentido matar a David? ¿A tal punto puede la ignorancia recubierta de arrogancia y soberbia que se hace necesario decidir por capricho la muerte de una persona?

Nuevamente la actitud moralista del mentor de los jóvenes, quien va sosteniendo el suspenso del film con preguntas crecientes, es quien se dispone a la pregunta final sobre y hacia la conciencia de los autores del "crimen perfecto", y lo enuncia en su pregunta letal de los últimos parlamentos: "*¿Tan superior eres, quien crees que eres, para decidir la vida o la muerte del otro?*" Ya con ese interrogante, con la conciencia arrepentida y turbada de ambos asesinos y cierto sentimiento de culpa del mentor, la resonancia del otro ausente se hace sentir en los rostros enmudecidos de espanto sobre el fondo de un atardecer anaranjado y maravilloso que devuelve serenidad al film desde la enorme ventana con la que Hitchcock nos deja pensando en la muerte, el otro y ese yo que, no sabiendo que hace ni que sabe, avanza sobre su alteridad y la devora, acaso en

defensa de sí mismo, de su propia sombra y espanto ante todo lo que el otro pueda interrogar con su presencia e inquietud.

Hitch (2): Psicosis

Psicosis (*Psycho*) fue dirigida por Alfred Hitchcock en 1960. La película, con un guión de Joseph Stefano inspirado en una novela de Robert Bloch, se ha convertido en un clásico del cine de terror y *suspense*. El argumento de la obra narra los crímenes de Ed Gein, un asesino en serie de Wisconsin.

Llama poderosamente la atención que, al momento de ser estrenada **Psicosis**, no fue considerada como lo sería *a posteriori* y varios años después, convirtiéndose la obra en un texto paradigmático, ello considerando que muchas de sus tomas, parlamentos y situaciones escénicas han sido tomadas como texto original a partir del cual se han realizado otras obras cinematográficas, o se ha tomado de ellas para emular situaciones típicas de suspenso.

En particular, y habida cuenta que **Psicosis** es una obra inagotable para interpretaciones, quisiera detenerme en algunas situaciones de diálogo que son claves en la obra, sea como ejes de continuidad del relato fílmico, o sea como quiebres en la continuidad del mismo.

Uno de esos diálogos es, precisamente, el primer parlamento de la obra: una pareja discute en su habitación de hotel sobre la deseada estabilidad de la pareja, así formulada por la protagonista principal de la obra, en cuya demanda se instala el deseo de fuga luego del frustrado deseo de amor ya en fase de agotamiento de una espera que no tiene fin. Ante ese agotamiento, muy silenciosamente la protagonista vuelve a la rutina del trabajo, asume una tarea de depósito bancario para un negocio de su jefe y se fuga en un automóvil a un pueblo deshabitado donde encontrara la muerte en una ducha de hotel.

Otra de las situaciones dialécticas muy bien logradas por Hitchcock para construir ese clima de suspenso que le caracteriza, son aquellos diálogos en los que vemos reflejado mucho de la estructura platónica de la dialéctica, donde los diálogos comienzan con una pregunta y se entran en búsquedas inagotables para saber una verdad acerca de algo -y acerca de si mismos- y finalizan en alguna certeza fragmentaria que pone a los hablantes de cara a nuevos enigmas a indagar y develar.

En **Psicosis**, específicamente, esta estructura dialéctica se pone en escena en particular en los parlamentos de su novio y su hermana, y con las intervenciones del detective interrumpidas por su asesinato. En todos esos parlamentos, ya sea para buscar los 40.000 dólares como la hermana desaparecida y la novia ahora deseada por ausencia, el detective, el novio y la hermana comienzan su búsqueda con una pregunta idéntica: *¿Dónde está Marion, que ha pasado con ella?* Formulada ese interrogante, todos se lanzan por distintos caminos a la búsqueda de la muchacha, en tanto van hilvanando conjeturas y afirmaciones provisionarias sobre su paradero y situación.

Es significativo el contraluz logrado por Hitchcock para construir el film con cierto juego pendular del lenguaje: en las situaciones que implican la búsqueda de Marion, aquellos parlamentos entre su hermana, su novio y el detective, allí Hitchcock instala a pleno el diálogo como lugar de búsqueda de la verdad.

Por el contrario, en las situaciones específicas de acción de Marion o de acontecimiento en los lugares del crimen y la locura, allí prácticamente hay casi una total ausencia de diálogo y, en cambio, allí ocurre progresivamente el develamiento de la verdad que explica la muerte, y que no es otra sino la locura del asesino, que padece

de trastornos esquizofrénicos y que asume una personalidad dual con la que asiste al encuentro de su propia sombra, al lado oscuro de su subjetividad.

Hitch (3): Vértigo, una muerte del yo

Filmada con diez años de posterioridad a *La Soga* y dos años antes que *Psicosis*, **Vértigo** (1958) y cuyo título original es "De entre los muertos", también es un relato sobre la muerte y el otro, mas acentuada que **Psicosis** en la posibilidad y fragmentariedad del amor que en lo inminente del crimen develado tras largas intrigas. Sin embargo, Hitchcock vuelve a trazar el suspenso para representar en la pantalla la pregunta por el otro, esa pregunta por sí mismo ante las imágenes rotas de un amor quebrado y atravesado de angustia, desasosiego, misterio y vértigo.

Construida sobre un relato de detectives, **Vértigo** es la historia de un hombre que padece pavor a las alturas, pero también a la vida misma, al amor, a la muerte, por ello atraviesa la vida corriendo. El detective de Hitchcock se precipita hacia la vida en el fragor de proyectos ensombrecidos de dudas, miedos, espanto, y una profunda necesidad de amar y ser amado, para descubrirse a sí mismo en la imagen que de sí mismo pueda darle otro.

En una narración impecable de enigmas y averiguaciones detectivescas, **Vértigo** es la pregunta filmada acerca del deseo de amor (como la ilusión de nuevas verdades) para construir, constituir y diluir incontables veces todas las imágenes fragmentarias con las que el yo se mira en el espejo de otro, en este caso, un espejo ficticio, tan ficticio como irreal es la mujer a la que el personaje confunde con la primera mujer a quien ha perseguido por encargo, y a quien ha visto suicidarse.

Pero también **Vértigo** es la contracara dialéctica de toda ilusión con la verdad, o de la necesidad de creer que se sabe, y que no se sepa... **Vértigo** es la imagen viva de la agonía que instala y moviliza el deseo de conocimiento cuando busca con desesperación llegar a un puerto donde dilucidar algún enigma.

Vértigo es una *remake* de un Prometeo enamorado, y encadenado a sus propios miedos. **Vértigo**, como *La Soga*, es la puesta en pantalla de una pregunta tan inquietante como propia del cine y de la vida misma, tal es: *¿hasta qué punto la imagen que de mí me da el otro se convierte en el motor por el cual busco saber más, conocer más, conocerme más?* Dicho de otro modo sería: *¿De qué manera el otro me interpela y me conmueve, o no, al punto de no poder vivir sin su mirada, como no sea sobrevivir corriendo tras su mirada de amor? O ¿podemos pensarnos a nosotros mismos aun hoy, agotados todos los paradigmas, fundamentos e ilusiones, sin estar enamorados y sin padecer, necesariamente, vértigo a todas las alturas y dimensiones de la vida humana?*

Todos estos interrogantes son trazados por Hitchcock en todos los parlamentos de **Vértigo**, que por cierto son muchos, y son la constante de un personaje tan miedoso como locuaz, tan lleno de angustia como de miedo a lanzarse a la vida y al amor... Hasta que el amor lo captura y le envuelve en una ilusión fatídica que, como en otras obras de Hitchcock, le conducirán a verdades oscuras acerca de sí mismo e incluso a encontrarse de cara con la muerte.

Los enigmas de Hitchcock, nuestros enigmas

Esta lectura fragmentaria del cine de Hitchcock, y que se construye desde nociones a seguir desarrollando como lo es la del texto fílmico como texto interpretable y como evento o experiencia, nos trae en objetos como sogas, locuras o vértigos, aquella posibilidad con la que el cine representa a la filosofía y la filosofía se representa en la

pantalla... Y en las imágenes (rotas) de espejos de amor que, por obra de ejercicios dialécticos entre sus personajes y con nosotros mismos, continúan o discontinúan el tejido del film.

Esos espejos ilusorios en las obras de Hitchcock no son sino eventos del lenguaje, del tiempo, del amor y la muerte... Eventos y acontecimientos que, en todo tiempo y lugar, los hombres necesitan para seguir vivos, para pensar (se), para padecer todos los vértigos del yo, sin los cuales la vida no tendría miradas del otro, ni ejercicios reflexivos de lo que queda del yo, para seguir(se) pensando.

Referencias Bibliograficas:

Chateau, D. (2006). *Estética del cine*, Buenos Aires: La Marca

Faretta, A. (2005) *El concepto del cine*, Buenos Aires: Djaen

Heidegger, M. (2000) *Los problemas fundamentales de la fenomenología*, Madrid: Trotta.

Krohn, B. (2001) *Maestros del cine. Cahiers du Cinema: Alfred Hitchcock.*

Rossi, M. (2007) *El cine como texto*, Buenos Aires: Topía

Russo, E. (2001) *Interrogaciones sobre Hitchcock*, Buenos Aires: Simsung

Truffaut, F. (2000) *El cine según Hitchcock*, Madrid: Alianza