

## ■ **Entre el viaje y la postal: el contraste en la composición de la imagen en relación al contexto espacial en el cine de Hitchcock**

**Lic. Osvaldo Beker**

(UBA-UCES)

Mayormente, de Hitchcock, arriesgo, en general, se recuerda, seguramente, por ejemplo, la ducha de *Psycho*, la escena de la ducha, matizada con aquella música (compuesta por su talentoso amigo Bernard Herrmann<sup>1 2</sup>) inolvidable para la memoria auditiva a largo plazo. O, tal vez, el efecto de la cámara, hacia arriba y hacia abajo, hacia arriba y hacia abajo, en *Vertigo*, metaforizador de la patología acrofóbica de James Stewart. O, quizás, las bandadas de pájaros atacando. O, acaso, las eróticas escenas de *Rear Window*<sup>3</sup>. Suspenso, terror; espacios cerrados, clausurados, *huis clos*: pocas luces, tenebrosa oscuridad, iluminación tenue. Un thriller supone la falta de claridad. El espacio teatral, por el escenario escaso, también, está representado constantemente en el cine del director inglés. ¿Y la ciudad? ¿Cuál es, entonces, la manera de mostrar una ciudad, las ciudades? ¿De qué modo se hace ver el informante espacial por excelencia al decir del estructuralismo barthesiano? Hitchcock consideró el enigma y supo cristalizarlo de diversas formas. Y este es el propósito (el deseo) de este capítulo. ¿Cuál, en otras palabras? El de instalar una hipótesis acerca de la representación de la ciudad en un corpus determinado de textos audiovisuales cinematográficos hitchcockianos. En lo particular, me parece que un intento de ordenamiento, de agrupamiento, siempre constituye un acercamiento sugestivo. Otro tanto se procurará aquí.

### **4.1. El director guía de turismo.**

En *To catch a thief*<sup>4</sup>, con Cary Grant y Grace Kelly, el país es Francia y su punto cardinal elegido es el sur: la Costa Azul, la Riviera Francesa. Paisaje divino (digno de Dios) la locación elegida a juzgar por los innumerables comentarios y documentales y enciclopedias, y atlas y fotografías y etcéteras. Ya la sola mención de algunas de esas ciudades enclavadas a orillas del Mediterráneo sugieren encanto, charme, exotismo, maravilla, cielo azul, mar brioso, destino turístico: Nice, Montecarlo, Saint Tropez, Marseille. Y allí rodó Hitchcock, y lo hizo sin veleidades. En *To catch a thief* hay, al principio de la cinta, largas tomas panorámicas que muestran una típica persecución automovilística hitchcockiana. De esas que emulan una persecución de personas. Aquí es el seguimiento que corre por cuenta de policías, en su patrullero, a un probable culpable que, al final, no es ni culpable ni hombre: la que iba a la punta de la carrera era una conductora, la empleada doméstica del personaje central, el verdadero sospechoso. Pues bien, tanto la persecución llevada a cabo por el patrullero, al acecho del automóvil objetivo, como el retorno de los policías, que deshacen el trayecto que habían hecho en vano (por darse cuenta de que la perseguida nada tenía que ver con sus reales intereses), se desarrollan en el marco de un escenario verdaderamente imponente. Y la música de fondo actúa de acuerdo a las imágenes provistas. El *raccord* de continuidad es respetado a rajatablas y se establece en una geografía agraciada. Vastos paisajes de acantilados, desérticos y poblados (menos los primeros que los segundos), edificaciones antiquísimas, típicas de la zona, anacrónicas las más, dispuestas caprichosa, desordenadamente, conformadoras de poblaciones que

hacen pensar en dos o tres siglos antes de la toma; ciudadelas que desafían el límite de la tierra y que parecerían estar a punto de desplomarse sobre las aguas, tras una caída al vacío de un par de centenas de metros; sembrados de distintas tonalidades; y, en focalización central, más allá de la vertiginosa distancia desde la que se producen las tomas panorámicas, el hilo de la carretera, que soporta las velocidades de las automóviles, pequeños, como de juguete, guidores del ojo espectador, posibilitadores del efecto del suspenso de acuerdo a lo que en ese preciso instante está planteando la trama.

En *Notorious*<sup>5</sup>, a bordo de un avión, la pareja central, Alicia y Devlin (personajes soberbiamente encarnados por Ingrid Bergman y Cary Grant) viajan desde Miami hacia Río de Janeiro. Están en sus últimas millas: están llegando a *O Galeão*. Allí, en ese momento, él le informa que el padre de ella se acaba de suicidar en una prisión. A ella, la noticia inesperada la toma sorpresivamente, tanto que no parece haber reacciones trascendentales en su ánimo (ojos casi displicentes, comentarios no demasiado emotivos). Ambos se dirigen a Río para trabajar en un caso de espías alemanes que, se cree, están fabricando alguna potente arma nuclear. A poco de aterrizar se produce el primer encuentro de miradas entre ellos: miradas del tipo de descubrimiento sexual, de comienzos de consideración del ser amado, fundamentalmente desde ella. «Estamos llegando a Río», se dice y los dos miran a través de las redondas ventanillas del avión. ¿Qué ven? Postales nuevamente. Ahora ya no se trata de la Côte d'Azur francesa sino de la exuberante Bahía de Guanabara. El espectador adopta el punto de vista de estos viajeros en un *business trip* y puede maravillarse con el Pão de Açúcar, con el Corcovado, con la irregular Costa del Atlántico, con el Cristo Redentor, con la ciudad a los pies de los morros, con las callecitas minúsculas e innumerables, con las laderas selváticas, con los *quarteirões* de Río: Copacabana, Ipanema, con el centro de la ex-capital. Alicia y Devlin se sienten halagados por el paisaje. Lo mismo sucede con el espectador. Un poco más adelante, ya con los pies sobre la tierra carioca, Alicia y Devlin se encuentran en la *terrasse* de un bar en pleno centro de Río para ir aclimatándose con la ciudad ya que aun no hay planes para el caso que deberán ejecutar. Por lo tanto, todo es relax y sosiego y ambos conversan intentando conocerse más profundamente. Antes de la charla, para contextualizar la escena de este encuentro, música tropical de fondo, se muestra desde bien arriba una panorámica de una parte importante de la *cidade maravilhosa*: desde el costado izquierdo de la pantalla se alza portentoso el hermoso Teatro Municipal, con su arquitectura singular, dominante de una parte privilegiada del lugar. A su derecha se adivina la hilera de bares dedicados a los turistas: entre ellos, sentados a una mesa, están los protagonistas de la historia.

En *Topaz*<sup>6</sup>, película de trama intrincada y laberíntica si las hay (se podría asegurar que el argumento peca de ser demasiado extenso), la antepenúltima de Hitchcock antes de *Frenzy* y *Family Plot*, y la que le siguió al fiasco de *Torn Curtain*. *Topaz* abre con una toma panorámica del *Kremlin*, en un desfile militar comunista en la Plaza Roja, corazón de Moscú. Luego sigue con varias escenas de estrépito en la capital dinamarquesa. Y un poco más adelante la trama se expande en Washington DC. De este collage cosmopolita (que más tarde se extiende por Cuba y por Francia) me detengo en la capital norteamericana. Aquí, hay un momento en el que la familia que ha escapado de la vida comunista se traslada desde el aeropuerto nacional hasta un edificio institucional en una limousine ocupada también por John Forsythe que encarna el papel de un agente de inteligencia estadounidense. Este agente, con recelosa amistad, con gesto bastante adusto y cauteloso, va mostrando a la familia escapada (matrimonio e hija) los edificios icónicos de

Washington. La joven de la familia entabla un diálogo con él y, en principio, pregunta si un edificio blanco es la Casa Blanca. El agente le responde que no, que no es la Casa Blanca sino que es el Capitolio, la sede legislativa. Luego agrega que más adelante la verá (se supone que están conduciendo a lo largo del famoso *Mall*). Unos segundos después, el agente le dice que mire, que en ese instante están pasando por la Casa Blanca. La joven aprende, ve y se satisface. Y los espectadores también. John Forsythe es guía de turismo y Alfred Hitchcock también.

#### 4.2. El término «Journey».

En el idioma inglés hay una serie de vocablos vinculados a la actividad del «viajar». Ellos son *travel*, *trip*, *journey*, *trip* y *voyage*. Hay algunos más que se corresponden con el campo semántico aquí propuesto; sin embargo, tampoco es cuestión de explayarse en ellos cuando solamente uno sirve para mi propósito en este apartado, en este segundo agrupamiento de textos fílmicos, siempre en referencia a la representación de la ciudad en Hitchcock. *Travel* es el genérico: viaje, en sentido amplio; *tour* apunta a un periplo, a una gira (la palabra suena en el francés preferentemente); *trip* es un viaje más específico, con algún propósito determinado como lo puede constituir un fin comercial; *voyage* es un tipo de viaje que se hace sobre agua, ya sea mar, ya sea río, ya sea lago. Finalmente, el que nos interesa: *journey*. ¿Su significación? Algo así como un viaje largo, o penoso, o extenuante, o cansador. Algo así como el español ofrece en la palabra «travesía». *Hitchcock's journeys*: las travesías de Hitchcock. Sí, me parece que considerar esta cláusula posesiva organiza el estímulo de este apartado.

De 1935 data *The thirty nine steps*<sup>7</sup>, la transposición de la novela de John Buchan con Madeleine Carroll y Robert Donat en los papeles principales. De 1942 data *Saboteur*<sup>8</sup>, producida por la Universal y protagonizada por Robert Cummings y Priscilla Lane. De 1959 data *North by Northwest*<sup>9</sup>, con Cary Grant, Eva Marie-Saint, James Mason y Martin Landau. El factor común de las tres películas está constituido por el Journey. El primero de los filmes muestra un viaje peripatético por la Inglaterra de los treinta por parte del sospechoso perseguido que es, esto lo sabe el espectador ya desde el inicio de la historia, completamente inocente. Salvo el espacio y el tiempo, los demás datos están calcados para el segundo y el tercer filmes: Estados Unidos, principios de los cuarenta y finales de los cincuenta, respectivamente. Lo que funda el sentido es la repetición (piénsese en la lengua, por ejemplo). El sentido del Journey cruza las tres historias con matices particulares. En el segundo caso, el personaje sospechado inicia su periplo en Los Angeles y lo termina (más paradigmáticamente sería decididamente imposible) en la Estatua de la Libertad en Nueva York. En el tercero, vemos el cuerpo de Cary Grant desplazándose a la inversa; desde New York, hace escala en Chicago y arriba a Rapid City en South Dakota, en el famoso Monte Rushmore, donde Hitchcock combina tomas de las cuatro cabezas de los presidentes y distintas maquetas hechas a escala.

Estos filmes son eslabones de la misma cadena, Hitchcock se plagió a sí mismo, se repitió, se copió, se mejoró, se reprodujo, se serió. Frente a cómo los trata un conjunto de problemas, los tres personajes (encarnados por la tríada Donat-Cummings-Grant) deciden por sí mismos algo que cualquiera ni siquiera se animaría a comenzar a pensar que es procurar solucionar un caso enigmático, sangriento y barroco, complicado e impredecible, a partir del hecho de que se ven involucrados inintencionalmente en un misterioso caos. Los tres, movidos por la incredulidad tanto como por la indignación y el conocimiento de

que nadie podrá prestarles ayuda para la resolución del enigma (a no ser por la aparición de un objeto amado rubio y de piernas atractivas: la tríada ahora se compone por Carroll/Lane/Marie-Saint), deben afrontar un Journey para que experimenten el cruce del umbral entre el no saber y el saber. Viajan extensamente de modo tal que puedan llegar a recobrar honor y, lo que sería más decisivo, que pueden reencontrarse con una plena identidad un tanto vapuleada, vilipendiada, herida. El pasaje desde el no saber al saber tiene su correlato en el pasaje desde la complicación a la resolución, en el pasaje que va desde la clandestinidad a la iluminación, en el pasaje que va desde la implicación al desenvolvimiento, desde la sospecha a la liberación, desde las sombras a la dilucidación, desde las mentiras y las sospechas a la redención. Y tanto unas instancias como otras, orígenes y destinos, se corresponden con puntos geográficos precisos, algunos de ellos como procedencia y otros como metas. La síntesis quedaría resuelta de la siguiente manera: para lograr la salvación y la justicia, debe acometerse un prolongado viaje tras las huellas del depositario de la responsabilidad generada por la trama. La representación de la ciudad en estos casos es necesaria ya que distintos lugares geográficos representan mojones en el argumento, en el relato propuesto. La representación de la ciudad supone el planteo de un marco (como telón de fondo) verosimilizador, soporte de los itinerarios realizados por los héroes de las correspondientes historias.

#### **4.3. La paradoja de la ciudad.**

¿Qué representaciones, qué asociaciones, qué imaginario, qué ideas son disparadas en el mismísimo momento, en el preciso minuto, en el infinito instante, en el que se propone pensar los siguientes géneros: suspenso, terror, policial, thriller? La lista de conceptos no se hace esperar demasiado: sangre, música incidental desestabilizadora o desarmonizadora, información retaceada o elidida, cuchillo, sogá, capucha, noche, sirenas de patrulleros, color negro, sombras, oscuridad<sup>10</sup>, callejón, gatos, uniformes policiales, amenazas, peleas, ciudad. ¿Ciudad? Sí, ciudad. ¿Por qué? La ciudad constituye el espacio ideal para el cometido de un delito, de un crimen, para la posibilidad de una reyerta callejera. A las ciudades las hizo el hombre; al campo lo hizo Dios. Primera paradoja: más allá de la multitud, de la población, del gentío, de la muchedumbre, de los vecinos, en la ciudad es más posible la soledad, el aislamiento, el anonimato y, por consiguiente, la impunidad. Es cierto que Hitchcock conocía este presupuesto de oro. Lo que importa aquí es considerar las transgresiones que cometió a la regla impuesta.

Vuelvo a tomar *North by Northwest*. Hay una secuencia inolvidable que muestra al personaje principal encarnado por Cary Grant en el medio de la nada. Roger Thornhill, así se llama el personaje en cuestión, tiene una cita (con la muerte) en una ruta en las afueras de Chicago. El escenario propuesto es la cinta de la ruta, transitada por muy contados automóviles, camiones, camionetas y ómnibus. La angosta ruta, cuyas banquetas son de ripio, levanta polvaredas que manchan el traje de Thornhill. Hay un sol implacable y también importantes y extensas plantaciones a los costados de la tímida carretera. Allí, solo, en silencio, sin música, esperando lo que no va a venir y, a su vez, lo que va a venir, Thornhill es atacado por una avioneta fumigadora, que intenta dispararle e intoxicarlo. Esto es: una escena de suspenso rodada no de noche sino en pleno día y no en el medio de la ciudad sino en el medio del campo. Hitchcock asintió a la línea formulada por François Truffaut<sup>11</sup>.

En *The trouble with Harry*<sup>12</sup>, hay el campo a lo largo de toda la película (a diferencia de *North by Northwest*), a lo largo de toda la historia. El campo, la campiña, es el posibilitador de la trama. Se vuelve decididamente cardinal, *id est*, sin campo no hay posibilidad de existencia para *The trouble with Harry*. La película, si bien conserva elementos de suspenso, abunda en escenas plagadas de comicidad. Por lo tanto, este híbrido genérico lo hace particular en toda su filmografía, solo comparable con *Mr. & Ms. Smith*, para poner un caso. Y en *The trouble with Harry* se trata del campo, verdísimo, rico, por cierto, y en tanto tal recurren signos propios: cacería, árboles, parsimonia en los personajes, confianza entre los vecinos, silencios, horizontes, panoramas, aire limpio.

Por su parte (en cambio), *The Skin Game*<sup>13</sup> adopta el clásico estilo de suspenso sin salpicaduras que apunten a lo cómico. También es el campo el que se privilegia como marco de referencia espacial. Se trata de un problema generado entre familias vecinas (la vecindad tiene una propia dimensión muy particular en el campo) y rivales, problema urticante que potencia el antagonismo.

No hay ciudad en algunos casos en la obra de Hitchcock, ya sea en películas enteras, ya sea en instantes paradigmáticos como el señalado para *North by Northwest* y explicado por el director inglés a pedido de Truffaut, su colega francés. No hay ciudad a pesar de que se la espera a la hora del tratamiento genérico.

#### **4.4. Ciudades, teatros (*huis clos*).**

*Stage fright*, o *Pánico en la Escena*, o *Desesperación*, es una película que fue muy polémica en sus días del estreno. Ni la crítica especializada ni el público pudieron perdonar a Hitchcock la flagrante mentira articulada en el inicio de la historia. Pues bien, en ese sentido, sucede que se verifica una prolongada analepsis desde el punto de vista de Jonathan Cooper que pergeña una versión falsa sobre los acontecimientos en vinculación a un homicidio. De todos modos, esa estrategia discursiva novedosa no interesa demasiado para el propósito de estas líneas. No bien comienza la película se levanta una especie de telón (*Safety Curtain*) que deja al descubierto una imagen icónica de Londres. La postal está representada por una vista semipanorámica de una parte de la ciudad británica. Al fondo se ve la cúpula de la Catedral de San Pablo y, desde allí, nace una callejuela serpenteante por la que transitan, en auto a toda velocidad, dos de los personajes más importantes para la historia. Esa imagen, en principio congelada, es un plano de referencia, o plano institucional: esa imagen está diciendo: «Aquí, en este sitio que ustedes, señores espectadores, están reconociendo rápidamente, han de suceder cosas». Y, en efecto, toda la historia se desarrolla únicamente en Londres, solamente en esa ciudad. A lo largo de la película, se tiene la posibilidad de reconocer distintos lugares conocidos de la capital inglesa: el Palacio de Buckingham y la torre del Big Ben o bien la famosa escuela de teatro, la Royal Academy of Dramatic Art.

El recorrido de este sondeo continúa con *Torn Curtain*, de 1966. Hitchcock emplea a la pareja integrada por Paul Newman y Julie Andrews para establecer su *doppelgänger*. Esto es, los actores han de servir de guías de turismo en la historia cuando en realidad es el director el que desea realmente oficiar de demiurgo. El tour, ahora, toca dos puntos precisos: Copenhague y Berlín. La capital germana, que en realidad se trata de la parte oriental, hacia el final de la historia. La primera imagen revela una embarcación surcando las frías aguas del Mar del Norte. Más adelante, los protagonistas llegan a la capital danesa y, en una escena particular y reveladora, un personaje secundario se pregunta

(dirigiéndose a otro) por qué, estando en Dinamarca, el hotel en la que son pasajeros hace referencia a Inglaterra en lengua francesa: *Hôtel d'Angleterre*: ensalada de culturas y de lenguas que no acaba allí ya que buena parte de los personajes esenciales hablan en su alemán materno. Si bien mucho no se subraya la geografía de Copenhague, sí se ve más adelante una serie de imágenes de un lugar clandestino, de una ciudad prohibida, rival, amenazante: la Berlín misteriosa de posguerra, en lugar inasequible y, sin embargo, penetrada por los dos personajes estelares. Paul Newman no se hace esperar para hacer las veces de guía de turismo de los espectadores, y se dirige a un sitio emblemático, obligatorio, para todo destino de turistas: un museo. El Deutsches Museum. Sólo que lo recorre indiferentemente, se está escapando de Gromek, su guardaespaldas, y atraviesa los salones de arte con una frialdad y una velocidad insolentes para un lugar como ese. *Torn Curtain* revela la Berlín de las bicicletas y de los ómnibus estrafalarios, la Berlín céntrica y la suburbana. Berlín es gris: así lo explica Hitchcock.

Tanto en *Rope*, como en *Rear Window*, como en *Dial M for Murder*, la ciudad se huele, se la intuye pero no se la ve. Se la sospecha según ciertas indicaciones diegéticas, se la deduce, pero no se la muestra. He aquí uno de los tipos clásicos de montaje espacial construido por el cineasta pero que cobra sentido gracias a la intervención atenta del espectador. Entiéndase: como resultado de la combinación entre los dos polos, el emisor y el receptor, surge entonces este efecto de sentido: se sabe la ciudad, se la considera, pero nunca se la percibe visualmente. En este mismo sentido, la operación estructural aquí planteada se ubica en el otro extremo de lo que antes se había dicho sobre el plano institucional o de referencia. Ya no se trata de ubicar espacialmente desde una estrategia visual sino desde las palabras proferidas en los diálogos de los personajes. Ellos indican y el espectador les cree. Este hecho no abonaría, en principio, a la especificidad cinematográfica: se necesita de la palabra de un personaje para crear el aspecto espacial. Los griegos dirían que el espacio, en consecuencia, es diegético y no mimético, de la misma manera que lo era la muerte en la Antigüedad. Podría aseverarse que en este modo la construcción de la historia, en lo que se refiere a la dimensión espacial, se asimila a la estética teatral. Habrá que confiar en el resultado diegético y concentrarse y adentrarse en la historia planteada. De todo esto se origina una hipótesis y es que la historia elaborada es universal, *id est*, pudo haber acontecido en cualquier sitio y no por ello se habría visto alterado el argumento.

*Rope*, o *La Soga*, o *Festín Diabólico*, tiene lugar en un departamento. En *Rope*, solo al principio de la cinta hay un plano *outdoors* que es durante los títulos y que es cuando se produce el Cameo: Hitchcock cruzando la calle, visto desde varios pisos de altura, que es donde estaría la cámara. Con el último de los títulos, la cámara rota y enfoca una ventana cerrada. Luego, hay un salto hacia el interior de la vivienda y de allí no se variará hasta el mismo final. Un joven muerto (por dos colegas) cuyo cuerpo es colocado en un baúl. Sobre él, un mantel, candelabros, comida y bebida. En poco más de una hora, un banquete – un festín – y la dilucidación del crimen por parte de Rupert, personaje encarnado por James Stewart. Más allá del ingenio técnico de rodar la historia de modo tal que parezca que no haya cortes, detrás de los personajes se ve un enorme ventanal que, con las cortinas corridas, permite apreciar buena parte de los edificios de Manhattan. He allí la ciudad, ratificada su existencia por comentarios de personajes. Los rascacielos van iluminándose a medida que va anocheciendo: el paisaje no es más que una de las tantas maquetas de las que Hitchcock hizo uso a lo largo de su trayectoria (acaso *The Lady*

*Vanishes* representa el ejemplo paradigmático en el empleo de ese tipo de dispositivos), por lo tanto ni siquiera se tiene un referente existente como marco de la historia. Otra de las obras hitchcockianas que merece catalogarse bajo el espíritu de «teatrales» viene a ser *Dial M for Murder*. La ciudad que se asoma ahora es Londres: es decir, Londres sin Londres. ¿Cómo se logra esta estrategia? Apelando al *indoors* constante, encerrando a los personajes entre paredes. No hay afuera, no hay ciudad. Toda la historia se desarrolla en un espacio clausurado y no hay cortes que experimenten un permiso de salida. De la misma forma que *Rope*, *Dial M for Murder* es conocida por haber sido representada en teatro en varias ocasiones. Este pasaje de soportes es bien esperable a juzgar por la escasa ambientación. En el extremo opuesto podríamos ubicar a *North by Northwest* o a *To Catch a Thief*. Aquí evidentemente, presenciamos un notable contraste: el aire libre y el encierro, la libertad y la clausura. El *indoors* permanente hace pensar en una mayor intimidad y, en consecuencia, en una máxima carga paralingüística y psicológica en los personajes. El espectador los asalta desde la primera vez que los ve y en ningún instante se separa de ellos, en todo momento los domina como si se tratara de conejillos de la India. Un marido engañado que perpetra el asesinato de su mujer – error letal: la mujer mata al encargado de matarla –, la mujer que es encontrada culpable, y el amante de la mujer, que descubre, junto a un sagaz detective poirotiano, la trama del esposo. Argumento fácil, veloz, de teatro.

Dentro del grupo de filmes clasificables como teatrales, hay una que se saldría un poco del rótulo: *Rear Window. Ma non troppo*. Un hombre postrado en una silla de ruedas ve<sup>14</sup>, por la ventana trasera, a todos sus vecinos. Sospecha que uno de ellos ha matado a su mujer. Están en lo cierto y aunque nadie le crea en principio, al final ese asesino va a buscarlo a él a su propio departamento pero zafa del intento de homicidio en el último minuto. Otro argumento tranquilo, no inmóvil pero sí bastante detenido. Otra vez un departamento. El espectador experimenta la sensación de inmovilidad como el mismo personaje central, Jeffries, el fotógrafo aventurero enyesado. La ciudad es Nueva York, otra vez, solo que lo único que se ve de ella es un vecindario. Una veintena de ventanas tras la que tejen numerosas historias. Lisa, la novia de Jeffries, habla sobre un par de eventos neoyorquinos de la *high class*. La enfermera del hombre habla sobre el puente de Brooklyn. Otra vez el reino de la diégesis por sobre la de la imagen. La ciudad diegética.

Cuatro son, entonces, para mí, provisionalmente, las formas de vinculación entre cine y ciudad en el legado de Hitchcock, en su conjunto, tomado como acercamiento ordenador, de modo tal que pueda llegar a comprenderse un poco más la articulación de su ficción audiovisual. En primer término, el deseo de mostración de una ciudad, la hipótesis Postal-Guía de Turismo, de iconizarla y, en ciertos momentos, de experimentar un ligero desvío de lo que trata un film de ficción y encontrar el cauce del género documental. En efecto, parecería ser que más que una película, se hallan fragmentos similares a esos videos que retratan a una ciudad, haciendo observar sus sitios paradigmáticos más que procurar la evidencia de hallazgos originales en ella. En segundo término, arriesgo la hipótesis del Journey, dimensión ya explorada, aunque no considerada grandilocuentemente, ordenadamente. El parangón es pertinente: traslado desde un punto geográfico hasta otro/pasaje del no saber al saber. Tres: Una primera forma de ausencia de ciudad: la ciudad diegetizada: la elucidación de una trama en un espacio cerrado, clausurado. Y, por último, el antiejempleo, el ejemplo por el contrario, la contrailustración (que supone destellos de novedad): el campo, y no la ciudad (el contraste surgido entre el hecho de que no se represente una

ciudad), como centro de la trama: la no necesidad de apelar a una ciudad, o a un sector de ella, por mínimo que sea, para elaborar un argumento de suspenso. He aquí la figura del contraste.

## Notas

- <sup>1</sup> Fevry, 2000, p. 56: «La musique peut également provenir des coulisses du monde extradiégétique et participer activement à la description de l'univers du récit. Elle souligne une tension dramatique ou renforce un climat amoureux. Dans *Psychose* (*Psycho*, Hitchcock, 1961), la célèbre scène de la douche est accompagnée d'une musique extradiégétique qui redouble le caractère angoissant de ce qui nous est montré. La musique n'a donc en soi aucune signification première. Elle est donc libre de s'attacher à un motif de l'image, ce qui lui permettra de le connoter ensuite».
- <sup>2</sup> Colón Perales, Infante del Rosal y Lombardo Ortega, 1997, pág. 128: «Su larga relación con Hitchcock (1955-1966) permitió que se produjera un raro milagro en la historia del cine norteamericano: la asociación de un músico puro con un puro constructor de imágenes... Si el férreo estilo de Hitchcock es una desesperada operación de racionalidad que permite mostrar (narrar) el pánico primordial que alimentaba las obsesiones tánato-eróticas del realizador sin que fuera destruido por ellas, la música se sumerge libremente en ese oscuro universo de horror (o de pasión, en Hitchcock es lo mismo) revelando la naturaleza pasional que la geometría del estilo controla difícilmente, como un dique a punto de reventar».
- <sup>3</sup> Villain, 1998, pág. 61: «Sin discusión, *La ventana indiscreta* es una de sus películas más perfectas y más analizadas -después de *Con la muerte en los talones*-. Y es que el tema de la película es su misma esencia: la visión, el espectáculo, y la teoría del espectáculo (filmar, mirar, un hombre que mira) va acompañada de una teoría del espacio cinematográfico. James Stewart, inmobilizado ante su ventana, recuerda a los espectadores ante la pantalla de la sala de cine, está 'pegado a la butaca', como señaló Truffaut. Y además, él es el hombre que, en su casa, prefiere la televisión a su mujer, duda entre un programa u otro (un melodrama, una película erótica, etc.) y cambia de cadena varias veces. Finalmente su atención se centra en un *thriller* ¡más hitchcockiano que Hitchcock! El espectáculo es tanto más apasionante cuanto es verdadero, dado que no se trata ni de una película ni de una novela sino de la vida (¿o de la muerte?) de los vecinos de enfrente. Claro que, eso, 'solo es cine'.»
- <sup>4</sup> *Atrapa a un ladrón*, *Para atrapar al ladrón* o, en su original, *To Catch a Thief*, fue producida por la Paramount y es de 1955. Con guión de John Michael Hayes, Cary Grant, Grace Kelly, Jessie Royce Landis, John Williams, Brigitte Auber y Charles Vanel están en los papeles principales.
- <sup>5</sup> *Encadenados*, *Tuyo es mi Corazón* o, en su original, *Notorious*, fue producido por RKO Radio en 1946 y fue protagonizado por Ingrid Bergman, Cary Grant, Claude Rains y Leopoldine Konstantin, entre otros.
- <sup>6</sup> *Topaz* fue protagonizada por Frederick Stafford, John Forsythe, Dany Robin, Karin Dor, Michel Piccoli y Philippe Noiret. Del año 1971, fue producida por Universal basada en una novela de Leon Uris.
- <sup>7</sup> *39 escalones*, *Los 39 escalones* o, en su original, *The Thirty Nine Steps*, fue producida por Gaumont-British.
- <sup>8</sup> *Sabotaje*, *Saboteur* en el original, es una producción de Frank Lloyd para la Universal.
- <sup>9</sup> *Con la muerte en los talones*, *Intriga Internacional* o, en su original, *North by Northwest*, fue producida por la MGM y musicalizada por Bernard Herrmann.
- <sup>10</sup> Aumont, 1997, pág. 151: «Una tentativa de definición *intrínseca* de un estilo expresionista, fuera de cualquier consideración de lugar y de tiempo, tentativa a veces imaginariamente vivida como una ampliación (...). Empresa-tipo de los teorizadores y esteticistas de cualquier pertenencia, no conoce límites *a priori* y se presenta las más de las veces según un modelo apodíctico que excluye –o casi– la discusión. En cada caso hay además excelentes razones para calificar de 'expresionista' a tal cineasta o a tal filme: Hitchcock será expresionista en sus películas inglesas porque abundan en ellas los lugares inquietantes, las atmósferas extrañas y nocturnas –y también el olor a estudio–; y no dejará de recordarse que había estado en Alemania y había traído de allí al menos a un decorador, Otto Wernicke.»
- <sup>11</sup> Reproduzco un pasaje de la conversación entre Truffaut y Hitchcock en referencia a esta escena (Truffaut, 1988): «F.T. Una idea como la del avión en el desierto no puede germinar en la cabeza de un guionista, pues no sirve para adelantar la acción, para hacerla avanzar; es una idea de director. A.H. Ya verá cómo se me ocurrió la idea. Quise reaccionar contra un viejo clisé: el hombre que se ha presentado en un lugar en que probablemente va a ser asesinado. Ahora bien, ¿qué es lo que se hace habitualmente? Una noche 'oscura' en una pequeña plazuela de la ciudad. La víctima espera, de pie en el círculo luminoso de un farol. El pavimento está mojado por una lluvia reciente. Un primer plano de un gato negro que corre de manera furtiva a lo largo de una pared. Un plano de una ventana el rostro de alguien que, a hurtadillas, aparta los visillos para mirar afuera. La lenta aproximación de un coche negro, etc... Yo me hice la siguiente pregunta: ¿qué sería lo contrario de esta escena? ¡Una llanura desierta, en pleno sol, ni música, ni gato negro, ni rostro misterioso tras las ventanas!»



<sup>12</sup> Pero, ¿quién mató a Harry?, *The Trouble with Harry*, fue una producción de la Paramount del año 1955 protagonizada por Edmund Gween, John Forsythe y Shirley MacLaine.

<sup>13</sup> *The Skin Game*, o *El juego de la Piel*, es del año 1931, el cuarto filme sonoro, producido por British International con Edmund Gween, C. V. France y Helen Haye como principales actores.

<sup>14</sup> Sánchez-Biosca, 1996, pág. 170: «Naturalizada por la posición que ocupan Jeffries y los suyos hay, pues, una mirada que, pese a las operaciones inmediatas, no se agota en ellos, sino que las rebasa revelando claves al espectador que exceden el saber narrativo de los personajes.»

## Bibliografía

AUMONT, Jacques (1997), *El ojo interminable*, Barcelona, Paidós.

COLÓN PERALES, Carlos; LOMBARDO ORTEGA, Manuel; INFANTE DEL ROSAL, Fernando (1997). *Presencias afectivas. Historia y teoría de la música en el cine*, Sevilla, Alfar.

FÉVRY, Sebastien (2000). *La mise en abyme filmique*. Liège, Editions du Céfal.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1991), *Teoría del montaje cinematográfico*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

TRUFFAUT, François (1988), *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza.

VILLAIN, Dominique (1994), *El encuadre cinematográfico*, Barcelona, Paidós.