

Serge Koster

LAS FASCINANTES RUBIAS DE ALFRED HITCHCOCK



Lectulandia

Hitchcock, sus rubias sofisticadas (Grace Kelly, Kim Novak...) y las películas que rodó con ellas; Hitchcock y el sexo; Hitchcock y la dimensión erotómana de su cine; Hitchcock como un Barba Azul de cuento; Hitchcock el Maestro. A ratos deliciosamente perversas, y con teorías atrevidas pero muy atractivas, estas páginas de Serge Koster abordan, con conocimiento de causa y brío literario, los temas que intrigan a los amantes del cine y excitan también la curiosidad de los espectadores novatos. Y están tan llenas de su amor de fan por los personajes como por las personas: la Grace Kelly de *La ventana indiscreta*, la Kim Novak de *Vértigo*, la ladrona Marnie interpretada por Tippi Hedren...

Voyeurismo, fascinación, diálogos llenos de dobles sentidos: la cara B de un Hitchcock no tan oculto aparece aquí como en sus películas: siempre casi escondiéndose y a la vez mostrándose; el adorador de ídolos femeninos que coloca en un altar a sus actrices para luego, en muchos casos, derrumbar con sólo un gesto ese mismo altar; el genio de las contradicciones.

Narración y ensayo, diario de lecturas y películas, de placeres y vicios (a veces la misma cosa), Serge Koster, siempre entre la erudición y la divulgación, propone a los lectores, con una prosa llena de hallazgos líricos y también, ¿por qué no decirlo así?, «psicológicos», una estupenda conversación que recuerda a la ya mítica entre François Truffaut y el propio Alfred Hitchcock, sólo que ahora, al abrir este libro, seremos nosotros mismos quienes nos convertiremos en contertulios de Serge Koster, para aprender de él y para debatir con él.

Lectulandia

Serge Koster

**Las fascinantes rubias
de Alfred Hitchcock**

ePub r1.0

Titivillus 13.10.15

Título original: *Les blondes flashantes d'Alfred Hitchcock*

Serge Koster, 2015

Traducción: Manuel Arranz

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

A Geneviève.

Cuando abordo cuestiones sexuales en la pantalla, no olvido que, también ahí, el suspense lo es todo. Si el sexo es demasiado escandaloso y demasiado evidente, se acabó el suspense. ¿Por qué razón elijo actrices rubias y sofisticadas? Buscamos mujeres de mundo, verdaderas damas que se transformarán en «putas» en el dormitorio.

François Truffaut, *El cine según Hitchcock*^[1]

PREFACIO

EL DESEO SEGÚN HITCHCOCK

No, ellas no han cambiado.

Sí, siempre son las mismas.

Estrellas de la pantalla, sólo existen para ser vistas una y otra vez, estrellas que brillan para deleitarnos, para deslumbrar nuestros sueños, estrellas cuyo «fundamento» es la carne que no se ve.

Vamos a estar en compañía de algunas de las criaturas del Maestro. Ancianas o difuntas, hoy las actrices que las encarnaron para poblar nuestra mitología no son más que las evanescentes presencias de nuestra máquina fantasmática. La película es la que pone la máquina en movimiento, y nos sobresalta. Si el cine hollywoodiense creó las estrellas de los años treinta, me parece incuestionable que fue Alfred Hitchcock uno de los que más contribuyó a darles una dimensión mítica, cuya proyección se mide por contraste con el mediocre estatus de artista al que el cine actual reduce a sus protagonistas más notorias, independientemente de la calidad de las películas, obligadas como están a frecuentar los estudios, los platos de las televisiones, que las utilizan para vender sus intercambiables servicios. Como si (hipótesis provisional) el lenguaje televisivo hubiese contaminado y limitado los códigos del séptimo arte.

Por mucho que el Festival de Cannes despliegue sus fastos promocionales, orquestados por comentaristas charlatanes y redundantes, contemplo la subida de la escalinata como si fuera una feria, una farsa, donde incluso las mujeres más bellas (pongamos al azar: Catherine Deneuve tomando *El último metro*, Nicole Kidman bajo el influjo onírico en *Eyes Wide Shut*) se limitan a desfilan en beneficio de los eslóganes publicitarios que mantienen las firmas de las cadenas de producción. Los mitos chocan contra el duro muro del «cálculo egoísta».

Voy a hablar ahora de una obra menor de Alfred Hitchcock (que él mismo califica como «una historia ligera»), *Atrapa a un ladrón (To Catch a Thief)*, cuya intriga se desarrolla en la Costa Azul, entre personas ricas como las que aparecerán a partir de entonces en los *magazines* «del corazón», recordándonos así la atmósfera de fiesta de la manifestación cannesa y de sus avatares televisivos. Entre la cámara y el espectador aparece la heroína de la ficción, famosa secuencia en la que Grace Kelly, en el umbral de la puerta de la habitación del hotel donde se hospeda, prodiga de repente un beso milagroso a su *partenaire*, Cary Grant: todo el arte del cineasta

consiste en arrancar ese beso a la imaginería de la prensa del corazón y transformarlo en un instante único, mágico, centrado en la misteriosa expresión, estelar, del rostro de la mujer que captura nuestra retina antes de que se deslice por la pendiente estatutaria de la princesa de Mónaco, recordándonos el *Eclesiastés* (vanidad de vanidades...). Filmada por el Maestro, conservará intacta su aura de divinidad. Triste mediadora la pantalla de televisión que retransmite la ceremonia de las lentejuelas y convierte a la estrella en una marioneta. Filtro mágico en cambio la pantalla hitchcockiana, donde cobra vida y se inmoviliza la estrella *for ever*.

Vuelvo siempre a Hitchcock, al que no he dejado jamás. Y no lo he dejado nunca porque es el único entre todos los ilustres directores de cine que sabe observar, y nos hace observar, a las mujeres con una veneración no exenta de un humor que impide la falsa expectativa; el sexo elidido de la mujer mantiene el deseo en su grado más alto de incandescencia. No hace falta ser lingüista para darse cuenta: en el núcleo de *veneración* se escucha el vocablo *Venus*, la diosa de la seducción, de la belleza, del deseo. Con su impagable malicia, *Hitch* sortea los riesgos de la seriedad y del *pathos*: sólo hace falta recordar en *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*) las escenas del tren, donde Eva Marie Saint, fascinante frente al seductor por antonomasia, Cary Grant, dirige el juego, el galanteo, los preliminares (Eva Marie Saint casi tan deslumbrante como Grace Kelly, la inigualable diosa hitchcockiana, cuya prematura desaparición nubló el cielo de los cinéfilos, sumiéndonos en la mayor de las catástrofes).

¿Acaso no es el duradero hechizo con que nos atrapan las fascinantes rubias del Maestro lo que legitima las páginas que se les han dedicado? Interpretaron otros papeles bajo la dirección de otros cineastas, pero no por eso forman menos una tribu aparte, cosa de la que no me daba cuenta antes, asociándolas a algunas figuras de mi panteón literario: Delphine de Nucingen, Lolita, Albertine, que, en su género, al que soy muy aficionado, hacen que texto rime con sexo^[*]. Pero en cambio me asalta el deseo de aislar a estas fascinantes actrices de Alfred Hitchcock, cuyo genio produjo una constelación estética y erótica sin par.

El Maestro es un brujo. Es perfecto cuando da forma a sus actrices fetiches. Incluso cuando no siente simpatía por alguna de ellas, no decepciona nunca. Va más lejos todavía: hace de la antipatía una baza que aumenta el atractivo para el espectador. Nadie ignora que no le gustaba demasiado la actriz en torno a cuyo papel se construye *Vértigo* (*Vertigo*). Kim Novak es doblemente «una sustitúa», como la definió François Truffaut: como intérprete, sustituye a Vera Miles, que no estaba disponible; como personaje, es la cómplice de un complot criminal y luego presa de una manipulación mortal. Hitchcock transmuta estos avatares en un cóctel venenoso, que nos instila su melancolía embriagadora y fúnebre. ¿Existe hoy alguna actriz a cuyos elixires sucumbiríamos con semejante placer? Y en lo que respecta a Tippi Hedren (que provenía de ese mundo de la publicidad en el que las nuevas actrices se afanan a la caza de la fama), hay que decir que, tratada sin contemplaciones por el

Maestro, que mendigaba sus servicios sexuales, se desenvuelve con talento, asumiendo con brío el papel de víctima pasmada en *Los pájaros* (*The Birds*), y con valentía en *Marnie*, donde representa, de manera exagerada, los papeles de mujer frígida, cleptómana y homicida. Sometidas al desprecio o a las vejaciones del realizador, Kim Novak y Tippi Hedren salen crecidas de la experiencia: lo mismo que las atormenta, las permite elevarse y acceder al cielo de las estrellas.

¿Qué autoridad ejerce, por tanto, Hitchcock? Poco afortunado en lo que respecta a su apariencia física, haciendo juegos malabares con los tropismos puritanos, posee el don de representar a la mujer como si tuviese la conciencia aguda de que, para el hombre, ellas encarnan ese «continente negro» descubierto por Freud. Si hay un enigma en las películas de Alfred Hitchcock, es el gran enigma que provoca el sexo femenino: ¿qué mirada, qué caricia, qué sueño nos trasmite ese enigma? Y nuestra sed infinita de ese sexo, nuestra curiosidad incansable por su secreto, ¿en qué medida, dóciles al deseo del Maestro, nos permitirán saciarlas las criaturas de la pantalla?

Es conocido el deseo explícito de *Hitch*. Cualquiera puede leerlo en las conversaciones que han dado origen y sustancia a la sorprendente obra firmada por Hitchcock y Truffaut. Veámoslo: «¿Por qué razón elijo actrices rubias y sofisticadas? Buscamos mujeres de mundo, verdaderas damas que se transformarán en *putas* en el dormitorio». Intuición genial, que resuelve el problema abordado por Freud en su célebre estudio sobre «la vida sexual», titulado de manera misógina *Generalidades sobre las perversiones de la vida amorosa*, donde inventa el programa magnificado: «esposa puta», nuestro ideal femenino. La vertiente «tierna» y la vertiente «sensual» se fusionan sin problemas, sin inhibiciones; y ya no hay necesidad de buscar una prostituta con el pretexto de preservar la pureza conyugal, pues a partir de ahora no es necesario escindir nuestra vida amorosa en dos zonas diferenciadas, la de la idealización y la de la acción; y está permitido acariciar el pelo sin sentir vergüenza de considerarlo un anticipo del vello púbico, esa promesa que une el placer y la felicidad, la carne y el espíritu, el arte y la eternidad.

Para ser honestos, añadiré que si el pelo rubio es el elemento desencadenante, no tiene el monopolio del goce. No excluiré del procedimiento del deseo según Hitchcock a una actriz como Ingrid Bergman. Nos procura un intenso placer recordarla en *Encadenados* (*Notorious*), compartiendo con Cary Grant uno de los besos más largos, lentos y lujuriosos de la historia del cine y de la filmografía hitchcockiana.

Sea como fuere, en este momento de la reflexión se siente uno tentado de convocar a otra gran cabeza de nuestra cultura, James Joyce. Alejado en cierto momento de la mujer que amaba (terminará por casarse con ella en 1931) y excitado por el deseo, confía sus fantasmas al papel y escribe a Nora Barnacle algunas cartas tan tórridas como la del 2 de diciembre de 1909, que termina con unas reveladoras imágenes en las que parecen confundirse las teorías y las ensoñaciones de Freud y Hitchcock: «Nora, mi fiel amiga, mi colegiala traviesa de dulce mirada, sé mi puta,

mi amante, todo lo que quieras (¡mi pequeña amante pajillera!, ¡mi guarra putita!), tú serás siempre mi flor más hermosa de los setos, mi flor azul oscuro empapada por la lluvia. Jim»^[2].

Menos citada, terminaré con otra lección del Maestro. A François Truffaut, que aventura la hipótesis según la cual los hombres prefieren «las mujeres muy carnales» mientras que las mujeres se limitan a la ostentación púdica del «sexo frío», *Hitch* le responde esto (que recuerda a la *boutade* que hace de los hombres mujeres como las demás): «En una pareja, es la mujer quien elige la película que se va a ver, e incluso diré que es ella la que decide al final si la película era buena o mala». Si el guión hitchcockiano lleva a la mujer a lo más alto, le concede la supremacía del gusto y metamorfosea al espectador en espectadora para obtener nuestra aprobación, es gracias al virtuosismo de un artista inspirado, que pone a punto mecanismos que funcionan en vertiginosas estructuras abismales del deseo y de la creación. Sin subestimar los sinsabores de un hombre demasiado gordo, yo le estoy agradecido por colmar las aspiraciones de nuestro insaciable imaginario, del que Joseph Conrad dice en *Tifón*: «Hace a los hombres susceptibles, arrogantes y difíciles de contentar».

En 1928, René Magritte pintó una tela^[3] con el equívoco título de *La lectora sumisa*. Una mujer sujeta entre sus manos un volumen cuya lectura le provoca espanto; tiene la boca abierta, los ojos desorbitados y el cuerpo tenso (toda una sacudida orgásmica). La voluptuosidad del espanto nos vuelve a todos, frente a las fascinantes rubias de Alfred Hitchcock, espectadores encadenados enamorados de sus cadenas.

Aquí están. Esas rubias que, deslumbrándonos desde el cielo donde brillan y vagan las estrellas (nosotros las sacralizamos y las consagramos como estrellas), continúan actuando en la cámara oscura de nuestros deseos. Paradoja legendaria: Hitchcock, o el hombre que sabía demasiado sobre las mujeres.

GRACE KELLY



Selección

Wanted: el letrero de «se busca» pegado a un muro en los *westerns*, ¿qué individuo de sexo masculino no lo lleva también pegado a la piel? El más maniático inventor de planos cinematográficos no filma otra cosa que esta obsesión, cuya represión infiltra su genio. Como una bomba de relojería dispuesta para explotar en el momento oportuno, a la altura de la bragueta, en el asiento de atrás de un taxi (según algunos de los términos que él mismo utiliza en su diálogo con François Truffaut), Alfred Hitchcock coloca su cámara de manera que inyecte lo esencial del suspense en «las cuestiones del sexo en la pantalla», que exigen la mayoría de los resortes de la intriga policíaca. Esto es lo que dan a leer las más famosas secuencias de besos hitchcockianos.

Imposible aprehender la totalidad del sexo femenino. Por falta de medios, y teniendo en cuenta los gustos. De ahí una doble selección, interdependiente: la suya de las mujeres, la nuestra de sus películas. Maestro de la metonimia, que encuadra la cara pensando en el culo, el artificiero enciende la mecha del deseo bajo la bóveda de las salas oscuras, donde están confinados los espectadores, quienes representan inopinadamente a todos los machos del planeta. Durante un tiempo no tuvieron ojos

más que para Grace Kelly, fastuosa intérprete que pronto cambiaría el estudio por un principado, antes de llevar a cabo su salida de aquella carretera de cornisa en *Atrapa a un ladrón*, donde la artista recorta su delicada silueta, con la continencia tórrida que implica el nombre de Hitchcock, según uno de sus mejores exégetas, Serge Kaganski: «Itch cock» es la «picazón en la polla», el «pene que pica». La pertinencia del retruécano y el esplendor solar del encuadre me solidarizan con esta lectura cifrada.

Grace Kelly vale tanto para las obras maestras como para los divertimentos menores pero logrados. Entre estos últimos yo cuento *Atrapa a un ladrón*, que se ve, por supuesto, sin desmerecer. Grace Kelly aparece como una rica y bella seductora, casi al natural. Exceptuando la secuencia del beso improvisado junto a la puerta de su habitación del hotel y la de la persecución en coche, donde maneja el volante con una maestría peligrosa (desmintiendo así su apariencia de figurín de moda que merecería una azotaina para aclararle las ideas, como dice, con una curiosa idea sobre el lugar que ocupa el cerebro, su simpática madre, mucho más inconformista que su esnob hija), ella no controla realmente la acción. El hombre que quiere seducir, *El Gato*, ex ladrón interpretado por Cary Grant, resiste a su táctica amorosa, más ocupado en desenmascarar a la acróbata ladrona de hoteles de lujo y en excusarse de los delitos que se le imputan falsamente que en dejarse pescar por la heredera de ultramar que no carece ni de atractivo ni de inteligencia. Imagino a Hitchcock creyendo que es él quien se da el gusto de decir «no», por aventurero interpuesto, al cerco apasionado de sus abrazos, al rosario escalofriante de sus besos, a todas las seducciones que la joven prodiga a ese espécimen de macho canoso.

Travesura un poco cruel del cineasta guasón: a su fascinante rubia la reduce al papel de candidata al matrimonio, de futura «valiente mujercita», que termina por llevarse la mejor tajada, si se nos permite esta trivialidad, y (puntada de aguja envenenada en la tela del *happy end*) invade y domestica la madriguera conquistada: «¡Oh! A mi madre le encantará». Fundido. Negro. ¿Bodas feroces?

¿El matrimonio como fin último de la mujer americana? Esta idea obsesiona al genio londinense. Ignoro la «gestión» que hizo, en la vida real, del suyo, pero parece que en su obra la abyección está más próxima de la imagen que esboza. Como prueba de ello *Crimen perfecto (Dial M for Murder)*. Grace Kelly está aquí casada, bien casada, es decir, mal casada, ya que está destinada a ser víctima de un asesinato conyugal. Burguesa impecable, es decir, adúltera (su amante de América escribe novelas policiacas de éxito), con un implacable marido (inquietante Ray Milland), es presa de una premeditación indecente, que hace del papel mojado que es el contrato de matrimonio un sórdido papel arrugado. ¿Por qué ser más papista que el papa del cine? Papa que se muestra condescendiente con su *opus*: ejercicio de estilo, buen trabajo de la cámara, perfección técnica que hace alternar el *crescendo* hiperbólico, y poco verosímil, de los planos de Grace Kelly en el tribunal hasta su condena a muerte y la secuencia final, donde volvemos a encontrar la mano del Maestro, recurriendo a su inspector bigotudo y sutil, que consigue salvar *in extremis* a la rubia envuelta en

una elegancia bajo cuya ropa aflora una emoción de buena ley que logra su efecto en el espectador.

Estas dos películas se parecen a las escalas que los virtuosos nos regalan como preludeo o conclusión de la obra maestra que ponen de relieve: en *La ventana indiscreta* (*Rear Window*) el fetichismo rubio se despliega apoteósicamente, en el interior de un sistema afectivo y artístico sobre el que Donald Spoto, el documentado biógrafo de Hitchcock, propone una juiciosa aclaración: «Con su belleza fría y elegante, su pasión interior, su mente despierta (y la sumisión total a su dueño), Grace Kelly era la encarnación de los fantasmas personales y profesionales del cineasta [...] la actriz más colaboradora que conoció nunca». Esto explica sin duda la tranquila euforia que nos invade por entero a lo largo del desarrollo de la historia.

Traseros e interiores

El tema de *La ventana indiscreta*: el matrimonio, nada más que el matrimonio, el matrimonio a muerte. Este motivo no alimenta el suspense, lo garantiza. La carrera por la posesión o la desposesión conyugal arma el resorte de la intriga, preciosa comedia de personajes provocadores, macabro drama de descuartizamiento criminal. Placer de segundo grado: no nos emocionamos tan sólo ante un guión inteligentemente combinado, sino que descubrimos también la baraja de las bazas en el juego del Maestro, esas bazas que le permiten dominar (someter, espiar) a su espléndida rubia. Virgen en vísperas del matrimonio, concupiscente ante la idea de la noche de bodas, ésta es la alianza que forja ante nuestra mirada, cumpliendo el fenómeno *Madonna-Magdalena*, como se dice en inglés: virgen y puta. En este sentido, Grace Kelly, administradora de la tensión amorosa, otorga su aura máxima a la encarnación del deseo de acuerdo con la declinación hitchcockiana.

«Rear window»: ventana sobre el patio trasero, abre y cierra sus batientes bajo la iluminación de la escalera, inmersión de la ciudad en la alcoba. Proveniente del exterior: Grace Kelly, maniquí, icono de la moda, comiéndose con los ojos al supuesto compañero de su futuro hogar. Inmóvil en el interior, en su butaca, con la pierna escayolada: James Stewart, fotógrafo pegado al objetivo, curioso de lo que pasa en el mundo, celoso de una independencia de la que el accidente durante un reportaje y el deseo de su bellísima conquistadora amenazan con privarle. Ambos soberanos en su especialidad: el voyeurismo y la seducción. ¿Qué mira él, que va ella a mirar con él? Las escenas de la vida conyugal en todas sus situaciones. Efecto perverso para quien aspira al matrimonio: el universo de la pareja está condenado a la destrucción. Y ahí está él, reforzado en su rechazo. Ahí está ella, utilizando todos sus recursos para lograr su propósito. ¿Un juego de cartas donde los trucos anularán el azar?

Barajo, corto, distribuyo las cartas a mi antojo. Transcurre un cuarto de hora antes de que aparezca la estrella, que no tiene ninguna gana de desaparecer en el cielo del viril inválido; incrustarse en él es lo que desea. Durante su eclipse, amplia panorámica que recorre las jaulas de este zoo, edificio con todas las ventanas abiertas, el interior expuesto a las miradas, sometido a la lógica de la canícula, que sumerge en un vaho sonoro el campo visual de James Stewart, desocupado, comunicándose con el exterior a través de los instrumentos de su oficio: los prismáticos y la cámara fotográfica. Acumulación de inquilinos y de gestos que uno podría creer anecdóticos, pero cuyas contingencias juntas tejen la tela de la soledad en que consiste la ciudad, impúdicamente desvelada.

No considero insignificante ni exclusivamente compulsiva la insistencia con que la mirada se demora o vuelve una y otra vez sobre la joven bailarina, vista de espaldas, en un maillot de dos piezas, con sus formas modeladas por la gimnasia matinal: en una extraordinaria sustitución metonímica, el hombre, ese misógino inveterado, puede mirar de reojo, escudriñar las curvas, palpar de lejos ese culo, acechar los senos firmes de esta comparsa, con una rudeza que la delicadeza mundana le prohíbe manifestar a su fascinante rubia, tan deseada (por él, no lo sé; pero sí, sin sombra de duda, por nosotros, que conocemos el género).

Por la noche surge ella (Grace Kelly) de los arcanos de la ciudad, su morfología como un bello objeto. «¿Cómo está tu pierna?». «Me duele un poco». «¿Y tu estómago?» «Vacío como un balón de ruby». «¿Y tu vida amorosa?» (Vale decir sexual.) «No demasiado activa». Y ella pronuncia estas otras palabras cuando él pregunta «¿Quién eres tú?». «De arriba abajo, soy Lisa... Carol... Fremont», y mientras responde enciende, una a una, las lámparas del cuarto y aumenta el resplandor, que alumbra su impecable cabellera.

Su ocupación de la pantalla, su perfección ansiogénica, la exhibición de la lencería íntima hacen balbucir al fotógrafo, cuya herida no le impide radiografiar, con una mezcla de éxtasis y de fastidio, los magníficos secretos de esta anatomía que descubre su etérea y última prenda: «Tu ropa interior que no pesa ni doscientos gramos... ¡Cien gramos!». La (futura) casada (casi) desnudada por su propio (director). Esto nos recuerda, sin duda, a Marcel Duchamp, pero también, y sobre todo, a ese precursor: Georg Wilhelm Pabst, ordenando a Louise Brooks, primero reticente y luego convencida, que se ponga, en lugar del «soberbio *negligé* de seda amarillo», la «basta bata blanca»: «La llevarás, y el público debe saber que estás desnuda debajo». Don de videncia concedido a los grandes creadores, don de obediencia del que están dotadas las más sublimes intérpretes. Ellas lo narran, y nosotros lo repetimos sin cansarnos.

Vista por detrás. Desnuda debajo. ¿Quién no se excitaría? ¿A quién no obnubilaría la impaciencia de vérselas con el «bagaje» de la rubia? Descoser las costuras, olfatear el maquillaje, el culo al aire, todo en desorden. Hay uno que, al menos en apariencia, se queda de piedra o, más bien, de escayola: James Stewart,

gentleman y *reporter* un pelín grosero. ¿Grosería debida a su egoísmo de soltero o a su accidente? Él pretextará con un simbolismo equívoco: lo encadena el cilindro que aprisiona su pierna; ese enjamezamiento rígido tiene algo de provocador para la dama, que puede verlo como un impresionante consolador erecto por el deseo y por su represión; de manera que parece tenerlo a su disposición sin poder disponer de él. Él no le concede, sin comprometerse demasiado, más que el resquicio tierno y jadeante de los besos, que todos los amantes hitchcockianos intercambian con un fervor en el que el idealismo romántico disfraza un frenesí sensual cuya iniciativa es competencia de la dama (para solaz del cineasta y de los espectadores). Bajo el maquillaje y el brillo del rostro que ilumina la noche pálida y umbría, la rubia fascinante, cansada del papel de *madonna* y ávida de los desvanecimientos de Magdalena, se convierte en la zorra que aspira a ser, nos susurra al oído *Hitch*.

Y aquí el suspense criminal acude en ayuda del sexual. El voyeurismo actúa por contagio. Reacio a las artimañas nupciales, el hombre abre una brecha en su sistema de defensa haciendo que la mujer comparta su fascinación por el asesinato que, según supone, se ha cometido en una habitación al otro lado del patio. La mujer se convierte en su cómplice y él no se da cuenta de que así ella está haciendo avanzar sus peones en la partida de ajedrez hacia la boda. Paradójicamente, ya que a algunos metros, el matrimonio ha producido sus más siniestros efectos: Raymond Burr ha descuartizado a su esposa y ha hecho, por así decirlo, paté con ella, esforzándose en borrar cualquier huella de su crimen y de la desgraciada, quien, enferma crónica, hacía que la convivencia fuese un infierno para él. En estas situaciones abominables, el humor de *Hitch* hace maravillas. Allá: las herramientas del asesino, la bañera y las paredes ensangrentadas, el cuerpo hecho picadillo. Acá: el neceser de viaje de Lisa, cuya función de acolita legitima el deseo de dormir en casa de (si no con él) Jimmy (rápidamente sus preciosos dedos de hada despliegan ante él, atónito, el camisón, el neceser, las bonitas zapatillas, mientras bosqueja en un escorzo cautivador el cuadro de la futura vida en familia: «Te cambio mi intuición femenina por un sitio en la cama»), antes de envalentonarse con una promesa en la que brilla la depravación permitida por las buenas maneras: «Seguirán otras distracciones», metáfora espectacular del suspense sexual. Plano detalle sobre la mirada subyugada de James Stewart: ella le encanta, lo deslumbra, corona el peón. Su bolsito, ahora vacío, puede servir para algo divertido, piensa tal vez el personaje de Grace Kelly: para guardar un falo de madera. Connivencia, voyeurismo y vampirización. Conociendo la continuación, Hitchcock puede tranquilamente filmar la felicidad en el rostro de los amantes y confirmar la fórmula del místico Angelus Silesius: «Hay un signo infalible en el que reconocerás que amas a alguien de verdad, y es cuando su rostro te inspira más deseo físico que cualquier otra parte de su cuerpo». Pero esto es la parte posterior y la otra cara de la pantalla^[4].

Alianza

Del matrimonio a la masacre, de la masacre al matrimonio: trayectorias extremas de las parejas de la película. Tanto durante la ruptura del contrato como en vísperas de la cópula, hay algo que circunda y rodea a los cuerpos: la alianza, objeto fundamental de la intriga criminal y matrimonial. Anillo funesto, anillo fasto, el símbolo varía con las fases del misterio de la cópula, si es cierto, como afirma el Maestro, que «los mejores crímenes son los domésticos». *La ventana indiscreta* es la puesta en escena agitada de esta afirmación. En todas sus apariciones, los inquilinos del inmueble disfrazan y descubren los engranajes de la intimidad a la puerta o en el interior del dormitorio. Todos desean llevar un anillo en el dedo. Ninguno encuentra a quién poner un anillo en el dedo. Con indiferencia o desesperación dejan que se oxide el anillo que en otro tiempo llevaban felizmente en el dedo. Se exasperan porque no pueden retirar este anillo que les produce un edema o una hinchazón en el dedo. Algunos llegan hasta a seccionar el dedo del anillo, si no a la persona entera, por lo demás deshonrada como si fuera carnaza. Del anillo a la carroña, es el paso que da Raymond Burr (que no puede más) en el mismo instante en que nuestros tortolitos, unidos, entre disputas y arrullos, por una atracción escópica^[5], sellan gradualmente su alianza.

La escritura atraviesa las circunstancias que la aclaran y que ella orienta. Uno escribe este libro en su rincón escapando del ruido, pero el ruido te atrapa en beneficio de la escritura. Una cura de juventud marca el enésimo visionado de la película. Suenan los redobles de tambor que conmemoran el bicentenario del nacimiento de Víctor Hugo, en cuyo nombre el de Alfred Hitchcock proporciona, en un plano formal, una majestuosa y moderna simetría. Caen en mis manos las cartas que Juliette Drouet, durante medio siglo, dirigió al escritor. La amante de un gran hombre a menudo no es más que su esclava voluntaria. Consciente y graciosa, Juliette, sin dejar de consentir, en ocasiones se rebela: «Continúo mi triste oficio de ardilla en una jaula» (noviembre de 1849). El escenario de *La ventana indiscreta*, si bien opta por el clásico erotismo centrípeto de la mujer, pisotea alegremente el cliché de la enamorada sumisa y transida. La rubia *chic* en su más alto grado domina de cabo a rabo una partida favorable a su mecánico enamorado, que la inmuniza contra el horror y la muerte.

Voyeur a la fuerza, James Stewart no carece de carburante intelectual, aunque su accidente le obliga a la pasividad dejándolo en manos de su enfermera (Thelma Ritter, genial secundaria) y las visitas de su siempre encantadora rubia. Poco importa que sea a título provisional; este viajero empedernido es un hombre hogareño, mientras Grace Kelly merodea peligrosamente por los lugares del crimen. El símbolo

se invierte: es ella la que va a ponerle el anillo en el dedo. Pero primero tendrá que encontrar la prueba que confundirá al carnicero: apoderarse de la alianza de su esposa. Uno no se quita una alianza para irse al campo. Si la alianza os abandona es que os habéis divorciado o estáis muertos. Condenado a seguir a Grace Kelly con los prismáticos, James Stewart la ve, con su elegancia inmutable, introducirse en la casa de Raymond Burr, al que el subterfugio de una llamada telefónica ha hecho salir, rebuscar por todas partes, encontrar la preciosa joya y dejarse sorprender por el criminal, que, de vuelta en casa, se pone a forcejear con ella, a amenazarla, antes de que, previamente avisados, los agentes de policía penetren en el apartamento maldito para permitir que escape sana y salva, sin haber descubierto el *quid* de la historia. Mientras se aclara el enredo, la improvisada detective se pone en su dedo la alianza de la muerta y oculta su mano tras la espalda, fuera de la vista de los agentes pero no de Raymond Burr: al mismo tiempo que Jimmy (y nosotros con los prismáticos) ve la maniobra, sigue la línea invisible que une el anillo al *voyeur*, a su vez puesto en peligro, mientras que para Grace Kelly, como comenta François Truffaut en su entrevista con el realizador, «es como una doble victoria, ha conseguido su propósito y conseguirá que la desposen. Ya tiene *el anillo en el dedo*». Magistral el vicio en Hitchcock. Y contagioso su júbilo.

Triunfo ambiguo pero sin ambages. Un pobre tipo liquida a su mujer, tan unida a él que ambos se morían de aburrimiento. Un valiente reportero, refractario al matrimonio y momentáneamente impedido, se deja apresar y poner un anillo por la belleza que lo perseguía mientras él estaba ocupado en mirar hacia otra parte. Cuando la investigación termina con éxito gracias a ella, él paga el triple precio de una pelea con el asesino, una caída por la ventana que lo estrella contra el suelo del patio y una segunda pierna rota. ¿Fracaso o éxito, la solución de la vida en pareja?

Deliciosa última secuencia. Un perro, una esposa, un criminal han desaparecido de escena, después de la serie de *flashes* que harán aparecer, continuamente, a la gran rubia. Apenas interrumpida por las peripecias, una vasta panorámica barre lentamente el patio, las fachadas, los inquilinos del microcosmos que han vuelto a su rutina libidinosa. La cámara se instala en la intimidad de la pareja protagonista. James Stewart, adormilado: ha pasado calor, tiene todavía calor, estará siempre al calor, en la tufarada húmeda del verano, en su doble trampa de escayola, en su suave funda, lubricada por un largo preámbulo de la diosa del hogar. Ella está allí, Grace Kelly, amorosamente filmada por Alfred Hitchcock: recorriéndola de la cabeza a los pies, dispuesta a mimar a su nómada apaciguado, lánguida en la pose de lectora a la cabecera del herido. Está allí, elegante y principesca, levantando con calma la mirada de la revista de moda para la que ya no volverá a posar. Una sonrisa burlona se esboza bajo sus facciones perfectamente maquilladas. El sueña, ella saborea.

Ante coitum omne animal beatum est...

¡Oh, estos efluvios sonoros del amor!







KIM NOVAK



La mal amada

¿Cómo experimentar y, también, cómo proporcionar placer al público cuando el hombre que te dirige se confiesa tu primer detractor? En el plato, una hermosa mujer, Novak, y un «robusto muchacho sensible», Hitchcock (así lo definía Spoto). En opinión del cineasta la actriz se equivoca tres veces al interpretar su película. Usurpadora (a su pesar), sustituye a la actriz prevista, Vera Miles, que se queda embarazada en el momento de iniciar el rodaje de *Vértigo*. Abordará el guión con ideas preconcebidas, de las que él tendrá que hacerla desistir. Ella se jacta de no llevar sujetador, orgullosa de sus pechos, que tensan su jersey; este detalle picante (y auténtico) excita a los machos americanos, aficionados a los encantos mamarios, pero desagrada al puritano inglés, que localiza sus fantasmas más abajo. Tenemos la prueba en su explicación de una de las escenas finales de la película: bajo la presión del ex policía Scottie (James Stewart), que ansia volver a encontrar en ella a la noble Madeleine, a quien amó en otra época antes de (sospecha) su suicidio, Judy (Kim Novak), que sería su doble si no fuera la misma, acepta teñirse de rubio platino pero sin llegar a adoptar su peinado, recogido en un moño; de este modo decepciona al hombre, porque, según su maestro Alfred, «esto quiere decir que está ya casi desnuda

ante él pero se niega aún a quitarse las bragas». ¿Broma o delirio? En la manera en que filma el moño, y la espiral de angustia que esto simboliza, se adivina el valor alegórico del vértigo que atenaza al personaje y descubre el cineasta: moño y espiral remiten sin sombra de duda al dibujo secreto del sexo femenino. Errores que deberían ser considerados como triunfos, y que lo son, gracias a la misteriosa combinación del inconsciente y del genio. Pero no se «reventarán» el uno a la otra; una gran obra nace de su encuentro.

Mal amada, Kim Novak lo fue también por haber sido demasiado amada, tan rara es esa armonía que ella encarna entre el *sex-appeal* animal y la inocencia trágica. Una intensa historia de amor unió a la actriz con Sammy Davis Jr., que acumulaba demasiados pecados redhibitorios: bajito, negro, tuerto y judío. En la América de los años cincuenta esta aventura era temeraria. Fue la Mafia, más todavía que los poderes fácticos, quien se encargó de romper la relación. Frank Sinatra previno a su amigo de las amenazas de muerte que pesaban sobre él, o sobre ella y él. No era cuestión de resistirse. Se separaron, se rumoreó que ella había abortado. Otros tantos motivos para rehabilitarla, ahuyentar los «efluvios» negativos y manifestar, de corazón o de mente, compasión, simpatía, admiración y amor por Kim Novak.

Dualidad, duplicidad

Fueran cuales fueran los caprichos de Alfred Hitchcock, decepcionado por la desertión de Vera Miles, Novak, lejos de deslucir su colección de rubias (cuya encantadora esbeltez contrasta con su opulencia carnal), la adorna con esa sensación que te invade ante una mujer poco hecha para el gusto de uno y, sin embargo, turbadora. Es extraño que el Maestro no se diera cuenta de la analogía de las situaciones: se esfuerza por modelar a la actriz de acuerdo con su idea del personaje del mismo modo que James Stewart se empeña en recrear «una mujer a partir de la imagen de una muerta». Kim Novak cumple su misión: con la ambivalencia de un temperamento en el que la distinción y la animalidad se alían de una manera embriagadora, encarna a la perfección a Madeleine, rubia fría y mortífera, y luego a Judy, pelirroja escultural y espontánea, que une en una misma mirada (en la que se lee el pánico de sentirse sacrificada) a las fuerzas letales del desdoblamiento, de la pérdida de sí y de la caída.

Vértigo cuenta una historia de vacilación y de pérdida de identidad. El marido de Madeleine, que quiere desembarazarse de ella, convence a Scottie, que padece acrofobia y necrofilia. Exceptuando la breve fracción de una caída, no se ve jamás a la esposa, más que en la envoltura corporal de la amante y cómplice que, una vez cometido el crimen, será repudiada y volverá a su anonimato proletario, después de su paso fugaz por los círculos de la vida acomodada.

De baja en la policía, Scottie sigue a una mujer cuya apariencia física y social y el carné de identidad no coinciden, sin que él lo sepa; identidad fragmentada en un juego de trampas mortales (para las mujeres). No hay más que perdedoras detrás de estos espejos. *Vértigo* es una demoniaca y melancólica variación sobre la dualidad del ser, la duplicidad de la pareja, la desgracia de la mujer en la esfera de las obsesiones del hombre, asesino infame o encadenado a aquella que odia cuando ha dejado de amarla, y que ama hasta cuando la odia. El genio de *Hitch* hace lo necesario: la cámara inventa formalmente el vértigo ontológico de la escisión de nuestro yo dividido entre los postulados de la unidad y de la caída. Rara vez un proyecto estético habrá conducido a tal grado de fascinación una historia en la que no se distinguen la trama policíaca, la angustia afectiva y la indagación metafísica.

Fascinación, persecución

¿El físico de Miss Novak nos gusta sólo «relativamente»? Cara demasiado llena, trasero muy marcado, complexión robusta, una dosis de exceso por todas partes. No es mi tipo, como decía Swann: todo lo contrario a la Gene Tierney de *Laura*. ¿Por qué entonces, esculturalmente embutidas en un traje de chaqueta o exhibiendo en el cartel publicitario unos pechos insinuantes bajo el jersey, Madeleine y Judy, dos rostros para una auténtica dama, nos obsesionan como obsesionan a James Stewart, policía depresivo condenado a perder a aquella(s) a la(s) que ama desesperadamente? ¿Cómo logra Kim Novak superar la arrogancia de su director y las dudas eróticas de una parte de su público?

Creo que era Flaubert quien aconsejaba mirar detenidamente un árbol para hacerlo interesante de cara a la ficción. Fenómeno idéntico sucede en *Vértigo*, donde no nos queda más remedio que rendirnos ante una criatura escudriñada por esa banda masculina que reúne al cineasta, al protagonista y al espectador. Para salir indemne de semejante coalición, Kim Novak debía de estar en estado de gracia. Si nos cautiva y nos emociona a pesar de sus medidas es porque está atrapada en un pensamiento mágico que la ata y la magnifica. Hitchcock nos la entrega colocando la cámara desde el punto de vista de un hombre en cuyo cerebro se hubiera incrustado un amuleto que dirigiera todos los estadios de su psique. Hay una rigidez alucinada en el personaje que interpreta James Stewart, perdedor profesional y sentimental, muy diferente del fotógrafo de prensa abierto al mundo, lleno de humor y de pasión, que interpreta en *La ventana indiscreta*. Gran actor, digno de dar la réplica a nuestras fascinantes rubias bajo la dirección del Maestro. ¿Guiño? Sus papeles muestran la similitud de un *handicap*: escayola en el caso de Jeff, corsé en el de Scottie. ¿Una manera de bloquear su actividad sexual? Me pregunto: ¿el perverso *Hitch* no los hace cargar con esta incapacidad como si soñara con atribuirse la exclusividad del dominio erótico

sobre las mujeres del estudio, como si fueran un harén en miniatura? Este trasplante de fantasmas reales a obras de ficción en las que la industria, el dinero y la multitud de participantes comparten las responsabilidades puede parecer discutible. Las entrevistas con Truffaut y la biografía de Spoto confirman que el cineasta no permanecía impasible bajo la mirada de sus estrellas, cualquiera que fuese la naturaleza del coeficiente de valor que les concediese. Determinados detalles del guión descubren su propensión obsesiva a cuidar la extravagancia de las circunstancias en que se encuentran las parejas, y sobre todo las mujeres, a las que atribuye o sugiere iniciativas audaces: ¿no está tentada Grace Kelly de rascar la escayola del herido a su merced? ¿No ve acaso (incluso más que Kim Novak) Barbara Bel Geddes, amiga de Scottie, de quien está enamorada sin esperanzas, en el abandono del corsé un principio de abandono carnal, del que durante un tiempo podrá creer beneficiarse Novak en el papel de Judy, cediendo a su pasión? Juegos sutiles que, saciando y renovando nuestra sed de identificación imaginaria, autoriza la presencia de la sombra del Mago en sus películas.

La intriga desarrolla al ralentí una persecución escindida en dos trayectos, cada uno seguido de una caída: un suicidio que maquilla un asesinato, un accidente que aparenta un sacrificio. Ya lo hemos dicho: jamás una actriz ha sido filmada tanto de espaldas como Kim Novak, manipulada dos veces: bajo el seudónimo de Madeleine, que debe morir; bajo el nombre de Judy, que no puede más que morir. En la estela del detective hechizado, no la seguimos como su sombra (¿la sombra de quién? Ella es su propia sombra). Es cosa de magia haber hecho de esta mujer de andares un poco torpes un ídolo, una idea de mujer, un arquetipo carnal; una presencia inasible en su primera encarnación, una loba acorralada después, para terminar por no saber cuándo es ella misma, ni quién es.

De un papel a otro persiste la lección pasiva y desgarradora de su mirada dos veces perdida, como ella misma, como otra, y como la totalidad de una mujer enamorada pero sin que el amor sea su salvación. Hay una grandeza hitchcockiana en la actriz a pesar del desdén de su cineasta. Hay una belleza espectacular de la mujer a pesar de la incertidumbre del hombre sentado ante el tocadiscos. La mirada maníaca de su perseguidor lleva a un grado extremo de concentración el encanto venenoso de Kim desdoblada en Madeleine y Judy, opuestas y gemelas. Dos escenas fabulosas en las que, con su carne autónoma, su mirada intensa, su actitud pensativa, escapa a la instrumentalización maligna de los hombres que la dirigen, que la homenajean dando dignamente acceso a su sexo.

El arte del desnudo

Fingiendo ahogarse en la bahía de San Francisco («Al menos tuve el placer de

arrojarla al agua», se alegrará malvadamente Hitchcock, multiplicando a propósito las tomas en las que Kim Novak tiene que arrojarse al agua vestida, cambiarse, arrojarse de nuevo), Madeleine es salvada por Scottie, que la coge finalmente por la cintura, después de unos tres cuartos de hora de prestarse al juego. A continuación los vemos en su casa. Kim está desnuda en la cama de James. No cabe duda: la ha desnudado, tocado, visto. Fulgurante elipsis, erótica castidad, blasones del cuerpo femenino imaginados. Ya no se trata de ninguna persona ni de su alias, sino de ese cuerpo, oculto por el brazo, y luego por el batín rojo del anfitrión, ese cuerpo que curioseaba por las habitaciones, paseando, prometiendo su desnudez oculta (Pabst, Lulú, *leitmotiv*. «El público debe saber que estás desnuda debajo»). Ofrecida como pasto a nuestra concupiscencia frustrada, este cuerpo, este sexo confieren a la sublime marioneta hollywoodiense un valor identitario que trasciende todas las villanías que, sabemos, han tenido lugar en los alrededores del plato. Se convierte en el arquetipo de la desnudez victoriosa de todas las infamias imaginadas por el abominable *Hitch*.

Nos encontramos en el punto álgido de la película. No ignoramos que después de soltarse el moño ella está en condiciones de insinuar (como sugiere el cineasta) que sus bragas están tiradas en alguna parte de esa habitación extraña donde reina la abstinencia. ¿Cómo hacer algo más desnudo que el desnudo? El arte está consagrado a esta misión.

Nosotros no vemos nada, la imaginación se desata en Kim: «Tenía unas horquillas», mensaje que recibe Jimmy; se hace el moño y deshace la persecución, entiéndase: se vuelve a poner las bragas, cierra las costuras, escapa a la captura, válvulas bloqueadas, valvas cerradas, próxima y distante a la vez, con una economía expresiva y gestual que descubriría que el letargo no era la llama que ardía bajo la frialdad de la carne, no era la fuerza de la ambición que despliega la actriz en esta escena de una ternura trágica, sexual y literalmente inefable.

¡Cuánto ha amado, cuánto nos ha hecho amar este cineasta mojigato y audaz a las mujeres de dos caras! Cocinándolas a fuego lento, ¡a qué régimen las habrá sometido, invitándonos al festín con una mueca de sibarita, sazonadas y devoradas! «Hay otra mujer en mí que quiere mi muerte», grita en un momento determinado el personaje de Kim Novak, abrazada por James Stewart por encima de la espuma que salpica las novelescas olas de la bahía glauca de San Francisco. «Hay otro hombre en mí que desea tu amor», grita en voz baja el espectador a esta mujer que no es su tipo. Impostura generalizada que concluye, en el campanario de la iglesia, con una caída fulgurante, mientras se plantea la cuestión: ¿ahora que esta otra está muerta, qué va a pasar con esa que para nosotros se llama Kim Novak, amante comprada y repudiada por el marido asesino? Abandonada a su unidad, que yace troceada, murmura hacia nosotros el mensaje codificado del suspense, lamentándose: «Las cosas no deberían haber pasado así». Y nosotros: pero entonces, ¿cómo, Kim, cómo deberían haber pasado?

El eje de la nuca

Peor. ¿Quién conoce la respuesta? El ex inspector sin nervios, encadenado al vértigo y al puritanismo que hacen de él presa de las quimeras. Carece de la llave de la felicidad de las mujeres. Al salir de su internamiento en una casa de salud por depresión, su vagabundeo lo hace tropezar con aquella en la que ve un sosias de Madeleine, su versión pelirroja y vulgar. Le sigue los pasos, se empeña en «ligársela» como a aquella que pescó en las aguas de la bahía; pero es a él mismo a quien pesca del cáliz solitario en que se está ahogando. Judy no se equivoca: «¿Me parezco tanto?». ¿A quién se parece? ¿A una muerta? ¿A sí misma? La segunda parte de la intriga sitúa al personaje femenino en la espiral del abismo y a la actriz en la cima de la interpretación, gracias a un plano de una increíble belleza, que eleva el relato a la altura del mito, literalmente.

La intriga a la que Judy contribuyó al principio inútilmente, ahora se vuelve contra ella, a sus espaldas, por el empecinamiento maniático de Scottie, ansioso por resucitar a Madeleine. En su antigua leyenda, Pigmalión, rey de Chipre, escultor enamorado de su estatua, obtiene de Afrodita que dé vida a Galatea: don de vida que hace felices a los dos. En *Vértigo*, todos los elementos están invertidos: una viva es modelada siguiendo el patrón de una muerta, las fuerzas de la tragedia se ponen en marcha por culpa de un maníaco necrófilo, la estatua se precipita inexorablemente a su pérdida.

El plano es el siguiente: Judy, en ascuas, consiente en faltar a su trabajo por Scottie, que le propone una cita para el día siguiente. Ella lo ve marcharse. Nosotros vemos a Kim mirar a James. La cámara, por detrás, encuadra la cabeza de Kim. Tiempo y pensamiento suspendidos. Buscad el sexo^[6]. Esa nuca: la totalidad del cuerpo de Kim. Lentamente la cabeza, el pelo giran: el eje de la nuca. La cámara encuadra un primer plano de la cara de Kim. Kim nos mira directamente a los ojos, mira más allá de nosotros, con el desamparo del recuerdo. Nos descubre, descubriéndose, el secreto: su complicidad, su culpabilidad, el asesinato y la caída de Madeleine, maniqué atravessando el vacío, del que ella quiere apartarse, recuperada la identidad de Judy, y quien está obligada ahora (fardo, castigo impuesto por Scottie, a quien ama) a volver «de entre los muertos». *De entre los muertos*: título de una novela de Boileau y Narcejac que prefirieron dejar para el final las palabras del enigma, efecto clásico de sorpresa. Hitchcock prefiere el suspense de acuerdo con una dicotomía que le es muy querida. Suspense del círculo vicioso: bajo la presión de Scottie, ¿con qué otra puede identificarse sino consigo misma, a quien Scottie ama en las facciones de otra, que es ella y que no lo es?

Este plano de la nuca en picado: bisagra que escinde la identidad de la heroína, del mismo modo que su sexo hiende su cuerpo, verdad dicha, felicidad perdida. «Yo no soy otra», grita sin voz. Pero ningún hombre recoge esta confesión del extravío,

este lamento por no ser amada por sí misma, su desesperado deseo de amor. Desde Edipo, antepasado del cine negro, sabemos que el destino es el verdadero maestro de ceremonias y que siempre un error fatal acaba introduciéndose en el programa. «¿Es a mí a la que amas ahora, no es cierto?», suplica. No. Se abrazan. Tal vez Scottie presiente en su beso un sabor desaparecido. En su deseo de agradarle y de celebrar su cópula, ella va demasiado lejos: él descubre en su cuello, que ella ha adornado, el collar de donde pende un medallón. El medallón que llevaba Madeleine, la falsa Madeleine, es decir, ella, Judy, cuando, seguida por un Scottie fascinado, entró al museo y, mientras permanecía un buen rato sentada, estuvo contemplando el retrato de una tal Carlotta Valdes, que llevaba, en el cuadro, ese collar, ese mismo medallón, y luego volvió a salir, siempre guiando al alucinado detective, que siguió sus pasos hasta el cementerio, hasta la tumba de Carlotta. Una viva entre los muertos, bajo la mirada de un amante de las sombras. Cada cual encarna el anverso y el reverso de un único medallón, pues «son una sola y misma persona, muertas las dos», como escuchamos en eco, muchos años después, al protagonista de *Jo, ¡qué noche!* (*After Hours*), filmado en su pesadilla nocturna por un Martin Scorsese que no negará acordarse de Hitchcock. De este plano. La nuca. Una mujer. Y nosotros, a punto de inflamarnos cuando explote en la pantalla la carne afligida, deslumbrante, estelar de Kim Novak. ¿Una supernova?







EVA MARIE SAINT



Divertimento

Los mejores expertos son los del mismo oficio. ¿Quién mejor que Proust podía analizar a Racine o a Baudelaire? ¿Qué mejor interlocutor que François Truffaut podía desear Hitchcock? El primero lo ha comprendido todo del segundo cuando declara considerarle «no solamente como un especialista del suspense, sino también como un especialista del amor físico en el cine». En el cine: no confundir con la reproducción de la realidad biográfica. No es extraño que sin tocarlas muestre a sus mujeres bajo una iluminación inédita. Lo comprobamos con la metamorfosis de Eva Marie Saint: silueta ingrata y anodina en *La ley del silencio*, esa película bastante sospechosa en la que Elia Kazan trata de la delación al final del maccarthismo. La vemos aquí, cinco años después, en 1959, integrada en la banda sublime de las rubias aduladas. Y si la biografía debe reaparecer, que sea en forma de inciso: entre la actriz y el cineasta, la disposición fue la misma, según Donald Spoto, que da fe de un afecto sin segundas intenciones de Hitchcock por su estrella; no cariño, sino arte, y sólo arte, para calcular la visión.

¿Puro divertimento? Sin duda, pero *North by Northwest* puede considerarse la cima del arte del divertimento: la película retoma, en la estela del héroe que se

persigue a sí mismo en la vasta geografía norteamericana, los temas identitarios y eróticos, dos de las marcas del Maestro, en absoluto perjudicadas por el título español, *Con la muerte en los talones*, si se tienen en cuenta consideraciones publicitarias y juegos de palabras con connotaciones libertinas. ¿Cómo disimular en efecto que la mensajera de la muerte, Eva Marie Saint, está también «salida» y las consecuencias de este hecho? (dicho sin ningún machismo por un espectador al que no dejan indiferente la belleza, la maestría, la turbación, los mensajes sensibles que emite, toda la sobriedad y la sofisticación de una actriz que se mueve por la pantalla con una gracia maravillosa).

Por lo demás, si se quiere plantear una polémica sexual: ¿acaso a las damas, en las salas oscuras o ante el televisor, no les interesan, hablando con honesta lubricidad, los héroes hitchcockianos? ¿Su seducción no es más fuerte por los obstáculos con que tropiezan y que conmueven y estimulan a nuestras gentiles espectadoras? Después de la escayola y del corsé de James Stewart, ahora se presenta a Cary Grant con un traje y un estado civil prestados que le convierten en diana permanente, en macho que reclama protección. ¿De quién sino de las mujeres? «Iniciadoras» más que enfermeras, el artista inviste a nuestras rubias de sus secretos deseos, compartidos por más de un consumidor de imágenes: ser entre sus caritativas manos el sujeto indolente que accede sin pecar ni mostrar debilidad a las intimidades que oculta la ropa interior y el rubio de sus cabellos, en un momento revueltos y desordenados. Más que el enfrentamiento de las dos grandes potencias en la época de la Guerra fría, nos apasiona la guerra amorosa a la que se entregan los dos protagonistas de *Con la muerte en los talones*, avatares parecidos a los de *Encadenados*, donde Cary Grant aparece ya flirteando y rivalizando con Ingrid Bergman. Amantes enardecidos por los peligros que comparten, que hacen que se abracen y se besen insaciablemente, antorcha de los cuerpos en la combustión de los besos, girando como en torno a sí mismos, las parejas fomentadas por *Hitch* se relevan de una película a otra, inmóviles en el visor del obseso, del demoníaco mistificador que no se cansa nunca. Hitchcock, de quien los fisgones señalan, sin andarse con muchos rodeos, su sexualidad reprimida, no se cansaba jamás de crear aquellos dobles vertiginosos de la pareja ideal: una pareja amenazada que sale victoriosa de todas las ordalías, apostada en el umbral del coito diferido tanto como una firme erección lo permite al contacto con la ropa interior húmeda, recompensada finalmente por el orgasmo después del límite que traza el *The end*, coartada de la realización, ábrete sésamo del flequillo rubio, terreno intocable.

Más allá de ser un clásico del espionaje, *Con la muerte en los talones* camufla hábilmente una reflexión sobre la creación de un personaje. Publicitario (opto por esta traducción mejor que por la de publicista de la versión subtitulada: las dos acepciones se confunden, como explica *Le Grand Roben*, queriendo «valorar una profesión» sin hacer una referencia demasiado explícita a la publicidad) neoyorkino, Roger Thornhill (Cary Grant), acompañado de una madre jugadora de *bridge* y

maliciosa que desaparece de escena en cuanto aparece la rubia fascinante, se encuentra, como consecuencia de que lo confundan con un tal Kaplan (quien no existe: es sólo «una palabra vacía» para ser dotada de contenido, como define excelentemente Serge Daney ese señuelo de la CIA), con su fotografía en la primera página de todos los periódicos; y en una postura bastante comprometedora, puesto que tiene en su mano el cuchillo que un esbirro de Phillip Vandamm (James Masón), espía a sueldo de lo que se llamaba entonces la Unión Soviética, acaba de clavar en la espalda de un delegado de las Naciones Unidas, quien no puede hacer nada, ya que el azar de una intriga le ha escogido como víctima involuntaria de una encerrona. Y ya tenemos a nuestro héroe arrastrándose a través de todo el país; le pisan los talones tanto la policía, que ignora las intenciones de la CIA, como los asesinos de Vandamm, que le toman por Kaplan, ese Kaplan a quien él, Thornhill, trata de encontrar, sin saber que se trata de una especie de tapadera destinada a ocultar al verdadero contacto de la agencia americana de información, que no es otro que nuestra rubia, Eva Marie Saint, en el papel de Eve Kendall.

«Los ritmos del tren / La *médula ferrocarril* de los psiquiatras americanos»: no estoy seguro de que los autores de la película hayan tenido conocimiento de estos famosos versos de Blaise Cendrars que sazonarían tan simpáticamente el encuentro de Eve y Roger en el tren de Chicago. El marco lujoso y las circunstancias cambiantes desencadenan, dentro de la intriga ideológica, completamente accesoria, una comedia de amor y de muerte donde, por turnos, cada uno de los protagonistas representa para el otro una promesa de felicidad y una amenaza de muerte. La más insensible de las rubias de Hitchcock se revela también como la más ardiente de las mujeres: ¿son los traqueteos de la máquina o la inminencia del peligro lo que le hacen abrir en el acto la boca, la cama y las piernas al seductor fugitivo, antes de que al término de «palpitantes peripecias» (en las que vienen a inscribirse, a título de informaciones incidentales, el recuerdo de las decepciones amorosas de la una y la evocación de los fracasos matrimoniales del otro, con dos pensiones alimenticias lastrando su presupuesto), la amenaza de muerte se desvanezca y se cumpla legalmente la promesa de felicidad?

Aunque numerosas secuencias exhiben una soberbia gratuidad en beneficio del suspense (los medios expeditivos en contra del falso espía impedirían un guión así), Hitchcock no deja nada al azar cuando se trata de los refinamientos del deseo y de hacer que se toquen los cuerpos evitando la crudeza de la carne. «¿Cómo han podido tomarle por alguien que no existe?», se pregunta un funcionario de la CIA a propósito de Cary Grant. La respuesta es fácil: un publicitario puede hacer confundir al público la gimnasia con la magnesia, pues debe tener él mismo un espíritu maleable.

Efecto *boomerang*, el cineasta coloca a su protagonista en la posición del cliente a quien se aconseja, a quien se impone, durante el tiempo de la intriga, una clase de ropa y un género de vida incongruente («Tal vez estos trajes le hacen invisible», se burla, hablando del ficticio Kaplan, la señora Thornhill, escéptica ante la situación

que el papanatas de su hijo, por muy adulto y respetable que sea a los ojos del mundo, se obstina en presentarle). ¿Quién es la persona encargada de manipular al héroe a su pesar? Miss Kendall, Eva Marie Saint, lady Eve, la quintaesencia de la mujer bajo el ropaje de rubia hitchcockiana.

A pesar de que ella misma esté bajo el dominio de alguien, o precisamente por eso mismo, juega un doble papel; condenada a la duplicidad como mujer y como espía, su deseo es el que dicta su ley, su ritmo, sus rostros, sus proezas (el encanto al que debe su existencia).

Espera, protocolo

Al Maestro le gusta que el espectador y el amante esperen a sus rubias encantadoras. Al cabo de más de media hora de sucesos preparatorios, Cary Grant (ciñéndose a su papel) y lady Eve (su papel la trasciende) entran en colisión en el pasillo del vagón: la complicada maniobra que sigue para dejar pasar al otro resume con anticipación las relaciones de la pareja (¿de todas las parejas?) en sus inicios. De hecho, prácticamente hasta el final de la aventura, es ella quien dirige el juego del gato y el ratón. *Hitch* debió de divertirse con esta aparente inversión de funciones sexuales y sociales, cuyo orden «oficial» se restablece al final de la historia.

Prodigiosa la escena del vagón restaurante en la que, con su coqueto traje de chaqueta negro, su pelo impecable, como recién salida de la peluquería, y luciendo una sonrisa burlona que es una invitación a la prudencia tanto como a la depravación, lady Eve se presenta: «Veintiséis años, soltera», antes de ponerle casi (¿acaso no es con esta intención con la que filma y viaja nuestro obseso cineasta?) la mano en la bragueta, metonímicamente hablando: «Su cara me gusta» (abierta invitación al desenfreno en el marco de las convenciones sociales, que pone como entre paréntesis la marcha jadeante del tren a través de una noche de lujo y de placer).

Cenan. Todo va bien. Ella sopla la llama de la cerilla rozándole los dedos, mezclan su aliento, se pone en marcha ese torbellino de besos que Hitchcock colecciona como si sólo forjara sus parejas en previsión de la secuencia mágica en que su testafarro besará a la divina rubia elegida por él solo. Nostálgica y jovial se escucha la melodía del amor, el *leitmotiv* de la pareja improbable y perfecta, pareja de la que, hasta el desenlace final, la mujer tiene la «llave», en sentido literal y en sentido figurado: se la ha birlado al mozo del tren, esa llave que es un abrelatas (humor travieso del Maestro); la lata es la litera, el cofre que forma el habitáculo de la alcoba, a pocos metros del compartimento donde acecha el amante oficial, el espía James Masón, bajo cuyas órdenes (en suma, situación perversa) ella se dispone a yacer con su oficioso amante viajero, quemando todas las etapas por la urgencia del acoso y del deseo.

¿Satisfacción fantasmática del hombre Hitchcock? Seguramente, a juzgar por la del espectador. Pero la cámara no es un falo. Algo falta, permanece a distancia, inasible. Como dice el lobo de la fábula, tengo que vengarme. ¿De quién? Del macho, ese rival demasiado guapo.

Aceptemos un doble nivel de lectura del guión. Lady Eve, muy dueña de sí misma en apariencia, envía a Cary Grant hacia una muerte segura: secuencia espeluznante (se eludirá este adjetivo ante su inmutable peinado) del avión, plano de valor, virtuosismo que asombra, en el que el amante escapa a la decapitación, sustituto lúdico de la castración. Lo que nos lleva al nivel simbólico: el itinerario tortuoso que lady Eve indica a su amante de una noche, las acrobacias del aparato que fumiga el campo, la carrera a tumba abierta para salvar la situación del seductor seducido, la clase de orgasmo mortal que representa el choque explosivo del avión contra el camión cisterna, esta serie de acontecimientos, consecutivos al plano en que se percibe, en la mirada de la actriz, un adiós emocionado a quien envía a la muerte, todo esto, estas conexiones, estas represalias, estos meandros de la intriga ¿no significan acaso un condensado metafórico de las tempestades pasionales, entre represión autobiográfica y organización fílmica? ¿Qué quiero ver en los húmedos ojos de lady Eve en el momento de la comunicación letal? El reflejo de la escena, elidido por la cámara del Maestro, cuando, esa noche, entre el traqueteo del tren, con Cary Grant como intermediario, la he amado, desmintiendo la lección del libro que anuncia «el fin de toda carne». La carne de las rubias fascinantes está ahí, en la película, en la retina, en la memoria, fijada para siempre.

Juego de columpio

Uno está allí, sentado en su sillón, el cerebro como uña y carne con la imagen, y luego algo se desplaza en la trama erótica. ¿Una señal? Kim Novak en *Vértigo* y Eva Marie Saint aquí son mujeres zurdas. Ambas, en un momento decisivo, escriben una nota, a la derecha del espectador. Y una vez escrita pierden su posición de superioridad para ofrecerse humilladas al héroe, que vuelve contra ellas las armas del doble juego / doble personalidad, tratando a las heroínas como a pelanduscas. Con resultados contrarios: Kim muere, Eva se casa. «¿No eres mi ángel de la guarda?»: incluso sarcástica, la pregunta del espía a su pesar a la espía a su pesar es como el vehículo que prolonga la ternura del apareamiento nocturno, aunque haya sido la primera y última aparición del deseo. Mientras que, en una habitación de hotel, lady Eve se afana por concluir esta breve historia de amor imposible, ayuda al héroe superviviente a desvestirse, éste ironiza: «Cuando era pequeño, odiaba que mi madre me desnudase». ¿Está tan molesto, hoy que es Eve, o Lilith la traidora, la que repite los gestos maternales, para que el hombre-niño se duche y se ponga un traje limpio?

Engaño y sinceridad escanden la riña apasionada, cuyo suspense no ha variado nada después de siglos expresándose a través del arte y continúa encantándonos. «Me entrego ciegamente al destino que me arrastra», versos que Racine puso en boca de Orestes... ¿Qué espectador de Alfred Hitchcock no haría lo mismo ante su cine?

Para el que se deja arrastrar por el destino, sólo hay un fin: poner a la mujer «en su sitio», que no es otro que el de ser dócil, según el director. De ahí ese columpiarse en el suspense amoroso. En *Con la muerte en los talones*, dos escenas saldan los últimos cruces de palabras entre la rubia y su diana, que, convirtiéndose en un sujeto, la ha conquistado, conforme a los cánones culturales, perfectamente aptos para resistir a la dinámica de los fantasmas que habitan la psique del creador.

La crueldad impregna la primera escena, Hitchcock dota a su publicitario de un sadismo que transforma su galantería en grosería. Lady Eve no ha conseguido despistar al tenaz fugitivo, que ha pagado bastante como para tener derecho a saber. Secuencia de una maestría como para dejarnos atónitos. Primer plano sobre las falanges que masajean un cuello desnudo, caricias de propietario imprimiendo su marca en la carne capturada. *Travelling* hacia atrás, luego lateral: con Cary Grant descubrimos una sala de ventas, una sesión de subastas. Hay que tomar nota de esos dedos, de esa nuca, de la ostentosa apropiación. El protagonista se acerca. Duelo de miradas y de palabras entre los dos machos por encima de la rubia cosificada, su *brushing*, su humillación. El amante abandonado se burla, alaba los oficios de una prostituta: «Pone todo su corazón en el asunto. Todo su cuerpo incluso». Es un hombre decepcionado, frustrado, el que habla (¿el protagonista indignado o el cineasta que humilla a su actriz?). El fin se ha logrado: bajo el efecto del ultraje, las lágrimas empañan los bellos ojos de lady Eve. Sale precipitadamente. Perdedora, desesperada. El espectador no tiene ganas de bromas. Está atrapado incondicionalmente por la triste y abatida rubia.

Antes de la segunda escena, un intermedio. Estamos en un albergue de Rapid-City, Dakota del Sur, al pie del monte Rushmore. Preludio de los vínculos matrimoniales, Eve Kendall y Roger Thornhill saben ya que son cómplices en la trampa tendida a Phillip Vandamm. Hitchcock pule la representación como un lejano heredero de Marivaux: apariencias, *quid pro quo*, balas de fogueo, de todo lo cual James Masón concluye, dirigiéndose a Cary Grant: «Se le ha metido en la piel». La piel maleable, moneda de los afectos, ¡qué bien sabe hacer sonar y perder el equilibrio el Maestro! Dos hombres empecinados en la posesión del sexo de la dama, que penetra en el cuerpo de uno de ellos en forma de proyectiles inofensivos y se apoderará de la estatuilla, adquirida en la subasta y en cuyo interior el otro hombre ha escondido unos microfilmes: las metáforas sellan la alianza de los suspenses (*thriller* y libido) a través de la belleza de la impenetrable rubia.

Segunda escena, que es la penúltima de la película. Los amantes se agarran a los salientes de los rostros presidenciales esculpidos en la roca del monte Rushmore. La brisa mueve el flequillo de lady Eve, que ayuda a Cary Grant, nuevo Adán. Tensión

creciente del peligro, del deseo. ¿Por qué las rubias inmaculadas se corrompen? Porque los hombres como tú no creen en el matrimonio. Las acusaciones se mezclan con las efusiones, los alientos y las manos se juntan; jamás escalada y suspense por encima del vacío estuvieron más erotizados. El cuerpo de la rubia cuelga a lo largo de la pendiente. El hombre la tiene cogida por la mano. ¿Qué riesgo los amenaza más? ¿La escarpadura de la montaña o las trampas del matrimonio? Con el amoroso «restablecimiento» gimnástico en la litera del tren, el Maestro y su guionista (¿no nos ofrecía ya aquél en 1937, en *Inocencia y juventud*, titulada en inglés *Young and Innocent*, en la escena de la mina a ras de suelo hundiéndose bajo el coche, la «repetición» de este salvamento preconyugal —el protagonista también perseguido por error— por parte de una joven recién enamorada, que interpreta, con una ternura exquisitamente matizada, Nova Pilbeam, cuyo rostro incrusta en la pantalla, en el plano final, su lozanía remanente?) optan por el *happy end*, que se traga, en el momento en que los recién casados se meten entre las sábanas de la litera, la oscuridad del túnel: «Es el final más impertinente que he rodado nunca», confiesa Hitchcock, con una pizca de provocación. Satisfecho. Nosotros también. Encumbrado hasta la cima del cine, atento a los ruidos nocturnos de la pareja, todos nosotros viajamos en compañía de la radiante rubia, la actriz con un nombre tres veces divino, Eva Marie Saint, la amante de todos los hombres (Eva).







TIPPI HEDREN



Cazadores y mariposas

En un lugar privilegiado de sus trofeos de caza, nuestro entomólogo del crimen y del amor ha prendido una mariposa hembra y ahí la ha dejado. Ella, Tippi Hedren, había estimulado su apetito, según los rumores. Él quiso inmiscuirse en su intimidad, ella le cerró su corazón y todo lo demás. ¿Hemos vuelto a ver muchas veces más a este raro ejemplar en una pantalla? «Ex modelo, belleza clásica», anuncia el dossier de prensa, «rubia de inmensos ojos verdes y con un porte de reina», ¿qué pasó con Tippi Hedren para que todo el mundo conspirara contra ella, empezando por aquellos que la consideraban groseramente sólo un sucedáneo de Grace Kelly?

En su monografía sobre Alfred Hitchcock, Robert A. Harris y Michael S. Lasky: «Rubia escultural de rostro inexpresivo, la señorita Hedren poseía efectivamente el tipo de belleza común a las demás protagonistas hitchcockianas, pero ningún talento de actriz», aventuran con una desfachatez cuyos materiales han tomado prestados de críticos bastante serios, como Judith Crist o Arthur Knight, que habían escrito en *Saturday Review*: «¡Tippi Hedren, rubia y muy bonita, pero totalmente inexpresiva!». Estos censores aguafiestas manejan la guillotina con tal arrogancia que merecerían que se les enviase a paseo, ya que sufren sin duda de miopía ante la profesionalidad

de la joven, acostumbrada a los lenitivos *spots* publicitarios, pero capaz de soportar con estoicismo la crueldad de su director, decidido a aplicar sin vacilar el credo, que hace suyo, de Victorien Sardou: «¡Tortura a las mujeres!» (fórmula sádica citada oportunamente por Donald Spoto).

Es cierto que el talento no se transmite de modo automático; sin embargo, yo he cedido al prurito de la mala fe apreciando el de Melanie Griffith en *Armas de mujer* (*Working Girl*). Me pareció que su madre, Tippi Hedren, le había transmitido una buena parte del suyo y que tampoco era ningún funesto augurio para ellas dos, retroactivamente, la homonimia que vincula a la joven actriz con uno de los inventores (aunque fuese racista y antisemita) del arte del cine. Como si se esbozase, aunque fuese de forma aleatoria, el esquema de un árbol dinástico.

Hitchcock rueda dos veces seguidas con Tippi Hedren; en *Los pájaros* y en *Marnie la ladrona*: ¿el sentimiento amoroso alteró acaso el éxito estético? Los criterios de «ajuste focal, de determinación de la distancia conveniente» (para utilizar las expresiones de Nabokov al principio de *Lolita*) han hecho valer sus derechos dentro del escenario. Fuera del plato, por el contrario, brumas y balbuceos ensombreciendo el horizonte.

¿Pretendiente rechazado, el cineasta se entrega a una doble masacre de su estrella, en el papel de víctima tanto de los picos de los pájaros como, simbólicamente, del atizador que usa de niña en *Marnie la ladrona* para salvar a su madre? Son las exigencias del guión. En sus conversaciones con Truffaut, Alfred Hitchcock reconoce, vengativo contra esta última película y su intérprete, una clara preferencia por *La ventana indiscreta* y su protagonista: «Porque a Grace Kelly daba gusto verla y los diálogos eran buenos».

De esta manera Hitchcock contribuye con todo su peso a la apisonadora de los enemigos coaligados para aplastar a Tippi Hedren. Me gustaría ayudarla desplazando simplemente el cursor. Quizá palidezca comparándola con sus antecesoras, tal vez haya, en efecto, una merma de las radiaciones estéticas (en su doble sentido) que emanan de esta rubia (menos fascinante que las que ya hemos visto), ¿pero no habrá que apuntar esto en el debe del «verdadero culpable», la disminución de la calidad y de la inspiración? Pérdida de humor, lentitud en el tratamiento, agotamiento libidinal: ¿no afecta todo esto a sus películas? ¿Se debe ese fenómeno a la interferencia entre la vida privada y el genio del artista?

La publicación en 2002 de las *Entrevistas* concedidas a lo largo de su carrera literaria por el escritor Julien Gracq nos proporciona una respuesta general que incitaría a poner, delante de este perímetro de la discusión, una señal: «¡Atención: arenas movedizas!», donde se hunden quienes practican la confusión de los géneros. Muy sensatamente, Gracq plantea, siguiendo a Proust, que existe «una biografía del escritor, distinta de la del hombre, que tiene su propio trazado y sus propias peripecias, sin ninguna relación aparente con los acontecimientos de su vida, porque sus únicos elementos son los libros, escritos o fallidos, y aquello que los origina».

Sustituyamos las palabras «escritor» y «libros» por «cineasta» y «películas»: la argumentación conserva toda su pertinencia. O si no, hay que admitir la porosidad de la frontera entre la mesa de montaje y el espacio de la recepción, y diagnosticar un fuerte componente masoquista en Alfred Hitchcock, propinándose, por mediación de Marnie, una azotaina en las partes bajas: «Hombres, les dices *no, gracias* y ya quieren ponerte la camisa de fuerza». Cuando se trata de vapulear a su creador, no se anda por las ramas la anoréxica y frígida rubia de la intriga. En una crónica de *Liberation* aparecida en febrero de 2002, Louis Skorecki, a propósito de una redifusión televisada de *Rebeca (Rebecca)* escribe esto sobre Hitchcock: «Lo que le interesa, a él que no ha vuelto a mezclarse con una mujer, ni siquiera con la suya, una vez consumado su matrimonio, es el amor con el que se sueña. Nada de gestos inoportunos, nada de manoseo obsceno, excepto fuera de escena, en la vejez, cuando al viejo maestro se le funden los plomos y exige de Tippi Hedren que se preste a ciertos juegos sexuales con él» (citándole recupero de buena fe toda la apuesta, tanto biográfica como artística). «Hombres, les dices *no, gracias* y ya quieren ponerte la camisa de fuerza»: las palabras proferidas por Tippi-Marnie, a la que denigra y continuará denigrando, clavan al propio entomólogo en su tablero de mariposas.

Espiral, pliegue

Hitch el charlatán, ¿debe ser leído y escuchado literalmente? Esta mezcla de locuacidad, de reticencia. Este dédalo de pistas indicadas con mayor o menor claridad. Estas historias de moños, de bragas, de bragueta, de rubias elegantes y depravadas.

Está bien, de acuerdo, demos crédito a su propia mitología, en beneficio de la obra.

La visión de *Vértigo* ya nos puso en antecedentes: el sexo de la mujer obsesiona al maestro de la cámara. Una hendidura ha de estar abierta o cerrada. Abierta, preferentemente, en la imaginación. Pero querer abrirla en la realidad contra la voluntad de la mujer es pura locura. Esta metáfora marca el principio tanto de *Los pájaros* como de *Marnie la ladrona*. Su omnipresencia demuestra que el Maestro cuida a su criatura al mismo tiempo que a sus fantasmas.

La ficha técnica de *Los pájaros* anuncia: «And introducing *Tippi Hedren*». Todo un programa esta «presentación» de la actriz a la que arañan los pájaros en el celuloide del filme, tan sensible como la fina piel de las rubias.

Esta entrada en materia insistente se completa con una característica narrativa: mientras que antes retrasaban su aparición, las rubias interpretadas por Tippi Hedren ocupan de entrada toda la escena, Melanie trotando por las calles de san Francisco, Marnie apretando el paso en un andén de la estación (¿señales retóricas de un autor

solícito con su criatura, impaciente por mostrarla al espectador, ávido por descubrirla, por conquistarla, ya deba a continuación felicitarse por ello o llevarse una desilusión?).

Sonrisa, soltura, favorecedor traje de chaqueta verde, conciencia de superioridad social (papá es propietario de un periódico local) y de sus cualidades físicas, Melanie, cuya estilizada silueta, a la manera de una nadadora cuyo crol iguala al de una sirena, hiende la realidad como si le perteneciera sin fisuras, luce un moño que imanta la mirada y provoca destellos: desatar, destrenzar, penetrar esta arquitectura capilar dorada mientras se sueña con acariciar los bucles que adornan el monte, algo más abajo, donde se curvan las bragas fetiche de *Hitch*. Una brizna de ironía sazona este placer de ser ella misma, que suscita celos alrededor: «Pasarme la vida bañándome desnuda en las fuentes», dice como contrapunto a los rumores, animando a imaginarla deshaciendo ese moño espectacularmente íntimo. Pirueta inicial de *Los pájaros*.

Clausura inviolable de *Marnie*. Sin importar sus defectos, la película asienta su notoriedad en el plano inicial: la hendidura del bolso amarillo (señal del pelo rubio de una mujer que se tiñe de morena para borrar las pistas), apretado bajo el brazo de una mujer joven que se aleja, reculando hacia delante por decirlo así, por un andén de la estación; de entrada una huida, un rechazo, un secreto. A este pliegue de la retícula (¿cómo librarse de los «juegos» que nos ofrece la etimología?) sucede la caja fuerte que la falsa morena ha vaciado de los diez mil dólares de su jefe. Correspondencias equívocas (sin equívoco alguno) entre el dinero que coge y la vulva en la que se hace el vacío. Cleptomanía y frigidez; sangre fría, juego helado, sofisticación cubierta de una capa de hielo (perfecta Tippi). El plano inicial se repite poco después: vista de espaldas, con el bolso y su pliegue espiral, de horma cerrada, Tippi recorre el pasillo de un hotel, cambio de color del pelo, de documentos de identidad, de jefe al que robar. La apariencia hermética, impasible, no son más que los síntomas que estallan durante la visita a su madre, endurecida por un dolor discreto y puritano: violenta alergia a los gladiolos rojos (¿la espada, la sangre, la angustia de la desfloración?), desconsolado apostrofe dirigido a su madre («¿Por qué no me quieres?»), del que la liberará el desenlace («¡Entonces me querías!»). ¿Apañó psicoanalítico? Impecable orquestación.

Déspota, Alfred Hitchcock invertirá las cláusulas finales de la doble trayectoria de su heroína: la deja jadeante y rota en *Los pájaros*, la deja redimida en *Marnie la ladrona*, entre finalización y recuperación bajo el cartel del *The end*. Comentario del mago manipulador: «¿El amor puede superar esta prueba?» ¿Sarcasmo autocrítico?

Insignificancia y virilidad

Una pizca de trivialidad morfológica y de adelgazamiento facial no reduce ni un átomo el poder de seducción de nuestras heroínas: vibraciones solares en las calles de San Francisco o en Bodega Bay (Melanie), captaciones de ondas misteriosas en las ciudades-etapa de Filadelfia o de Baltimore (Marnie). Tippi, ya quiera exhibirse u ocultarse, no pasa desapercibida. ¿Y los hombres que la cortejan? Me pregunto si, condicionado por su corpulencia, sus carencias en materia afrodisiaca y su castigo sexual, Hitchcock no ha hecho pagar caro a sus personajes masculinos la ineluctabilidad de su fracaso personal (Mira por dónde sigo la argumentación de Louis Skorecki).

Hitchcock primero salda cuentas consigo mismo. Sus apariciones, siempre fugaces, parecen, sin embargo, menos una broma que una burla. Melanie se cruza con él cuando saca a pasear a sus perritos en una arteria de la ciudad californiana: ¿dónde están el violonchelo, el contrabajo, el aspecto de sibarita, que merecen *captatio benevolentiae*? Ni una mirada atrás de Marnie, en el pasillo del hotel, cuando él abre la puerta de una habitación, la sigue con la mirada y nos pone brevemente por testigos de su propia transparencia, a pesar de la barriga. Se queda tirado, después de dedicarnos un guiño, objeto de curiosidad para el espectador de la película, sujeto indiferente para la mujer de la historia. ¿Las improvisaciones a las que los especialistas dicen que recurrió durante el rodaje significan, como este tratamiento poco afable de su persona, los torbellinos de su «estado emocional»?

A continuación, los «héroes». Su devaluación es patente. Se acabaron el humor, la finura, la desenvoltura de antaño. Me llama la atención el parecido, sin matices, entre Rod Taylor, el abogado de *Los pájaros*, y Sean Connery, el empresario de *Marnie*, cuya encarnación anterior de James Bond contrasta con la torpeza, aunque sea elegante, del recién llegado al planeta Hitchcock, donde estamos acostumbrados a las piruetas espirituales de un Cary Grant o a la prestancia asexuada de un James Stewart. Los recién llegados tienen en común la constitución atlética, la falta de carisma, que agrava la lentitud expresiva de los diálogos en las dos películas. A ninguno le falta la atención a la mujer que desean conquistar. En la gravedad de su fisonomía y la lentitud de sus andares parece residir lo esencial de su virilidad, desprovista de aura heroica.

Sin duda, habría que retocar el retrato de estos hombres. Rod Taylor, con la reserva de causticidad de que dispone, trata de competir con Tippi Hedren en el duelo amoroso, y asume incondicionalmente el papel de protector de la mujer herida.

Sean Connery, cuya fuerza animal reventaría las costuras de sus trajes de ejecutivo, despliega la gama de sus amplias sonrisas y plasma con aplicación y constancia los aspectos perversos y rudos del papel que se le ha confiado: respetuoso con una esposa refractaria al coito, psicoanalista de pacotilla tratando de remontar hasta la fuente de las neurosis de su longilínea y virginal compañera (pruebas todas ellas tal vez más retorcidas y más arduas que las hazañas del agente 007). Hay en su interpretación una sosería que nadie negará que puede atribuirse al director, rival de

todos los actores tras la cámara.

Además de los machos ansiosos de apareamiento, hay que decir algo de otra categoría, la de las madres. De bromistas, como Jessie Royce Landis en *Con la muerte en los talones*, se han transformado en figuras posesivas, como Jessica Tandy en *Los pájaros*. Con *Marnie*, la figura maternal es más compleja. Louise Latham representa a Bernice Edgar, madre de la heroína. Agresiva y puritana en las escenas del principio, descubre su verdadera naturaleza al final: ella, que se prostituyó, se acusó a sí misma del homicidio de un amante de paso cometido por su hija, todavía una niña, inmersa en plena pesadilla, creyendo o viendo a su madre amenazada y haciendo justicia con un atizador. Una vez retorna lo reprimido, todo se resuelve, en la medida de lo posible, en el seno de la familia. Se han cargado las tintas: en *Marnie*, presión ejercida por la cuñada de Sean Connery, celosa de la intromisión de Tippi; en *Los pájaros* merodea la ex novia de Rod Taylor, a la que el cineasta liquida rápidamente para dejar campo libre. Con el tiempo, las relaciones familiares se convierten en Hitchcock en instrumentos de suplicio, como si el matrimonio y la familia estuviesen condenados a engendrar monstruos. En *Treinta y nueve escalones* (*The 39 Steps*), visionada por enésima vez, ¿qué constatamos? Lo siguiente: rápidamente construido de acuerdo con el principio del hombre inocente, injustamente acusado y perseguido, ayudado *nolens volens* por una mujer que, al azar o a propósito, se cruza en su camino, el guión sugiere un uso metafórico, en forma todavía de guiño malicioso, del hallazgo de las esposas que encadenan el uno a la otra, hasta en las escenas íntimas de la habitación de hotel (con elipsis de las necesidades naturales, por supuesto), a Madeleine Carroll y Robert Donat. ¿Para bien o para mal? Ambivalencia del final feliz en el último plano: sus manos, que se enlazan libremente inclinan a pensar lo mejor (pero las esposas colgando de la muñeca del héroe, ¿no anuncian lo peor?).

Besos, heridas, brutalidad

El pesimismo se adueña de él cuando se enumeran, años más tarde, los daños causados a la relación amorosa. El motivo erótico persiste, aunque algo degradado, en las dos películas de Tippi. Ésta atrapa en sus redes sin demasiado esfuerzo al abogado patán. Contra su voluntad, contra su instinto, seduce al industrial, tal vez excitado por la idea de «acostarse con una ladrona», como dice François Truffaut, en cualquier caso seducido por el conjunto de factores extravagantes que conforman la personalidad de la bonita y rubia criatura: habilidad de la cleptómana, metamorfosis de la apariencia y de la identidad social, atractivo físico combatido por una frigidéz horripilante, desafío que implica su conquista. Esta virgen, que confiesa no haber tenido jamás galán, «no soporta que la toquen» (trágico consentimiento al invierno de

su cuerpo). Colisión frontal: el viaje de bodas en el barco se convierte en humillante, grotesco y estéril psicodrama. Pasada la frustración, el héroe hitchcockiano (¿por proyección del creador sobre su personaje?) cae en la brutalidad, como si hubiese dejado de hacer efecto la vacuna del humor que antiguamente inoculaba el Maestro a sus situaciones, como ese plano del que he hablado, en el que se ve, al final de *Treinta y nueve escalones*, a Robert Donat medio encadenado aceptar alegremente su libertad condicional al final de una serie de roces y sobeteos prenupciales que no le han vuelto loco. En *Marnie*, por el contrario, se bordea la locura de los instintos: Sean Connery desnuda con rabia a Tippi Hedren, fría como un iceberg, y ejerce sobre ese cuerpo inerte lo que él considera su legítima autoridad. Forzada, la mujer yace en su lecho, lejos del aura de antaño. Sus ojos, ahogados en su Antártida interior, miran a través del ojo de buey del camarote la masa líquida que rodea al barco. Radical antinomia: ella no se «moja», mientras el mundo es un abismo «mojado». Su tentativa de suicidio en la piscina del barco (y no en el mar, como observa irónicamente el esposo, que ha recuperado la sangre fría y a quien ella responde que no quería alimentar a los peces) remata el escenario de una libido que ha desaparecido en los bajos fondos de la decepción rubia.

Este naufragio del deseo hace remontar de las aguas de la memoria una escena conmovedora, que no puedo evitar relacionar con las contiendas del sexo cuando cae sobre él «cierto» foco ético. Es Malcolm Lowry quien imagina la escena en su novela *Bajo el volcán*: el cónsul está en la cama con Yvonne, su esposa huida, que ha regresado; para recuperar el amor, ¿qué mejor que la carne? Y ahí está, «ensayando un prelude de nostálgicos arpegios de obertura sobre los sentidos de su mujer».

Variaciones, esbozos, aproximaciones: «Lo siento, me temo que esto no funciona», murmura, perdida la esperanza, refiriéndose a su carne, mientras «tras él, en la habitación, oía llorar a Yvonne», Yvonne, cuyo cuerpo ardiente se queda baldío, como el helado cuerpo de Tippi.

Todos los signos de un síndrome libido-regresivo parpadean. El Maestro, ¿se libra de ellos proyectándolos sobre sus estrellas? Traumatizadas, estas rubias parecen haber perdido el gusto de los besos fabulosos que indicaban antiguamente el colmo del deseo unido a la ternura. La secuencia majestuosa que desarrollaba el remolino de los cuerpos elegantemente abrazados, mientras las bocas intercambiaban jadeantes el mensaje del amor mutuo, esa escena conmovedora, ya no está de moda. Una dieta sensual se impone al régimen de los abrazos. ¿En nombre de qué «abominables» excusas mutila el cineasta su inspiración? Sabemos que para *Los pájaros* había ideado un dúo romántico de besos escandidos de suspiros. Pero cortó la escena durante el montaje con la excusa de no frenar la acción: ¿desde cuándo, Maestro, el público se aburría con el espectáculo de tus amantes apasionados, cuyos labios juntos y jadeos refinados simulaban de maravilla la promesa del más magnífico de los actos sexuales? ¿Qué ofrece a cambio a sus seguidores, Maestro? El sucedáneo del deseo, que pronto se convierte en estigma de la destrucción. Transcurre una hora antes de

que la pareja principal de *Los pájaros* se bese, pero el beso se parece más a un mero trámite que a la farandola festiva de antaño. Cierto que hay en *Marnie* un plano en el que se acercan la bocas, pero uno tiene la sensación de que Tippi cede pasivamente al terror que le inspira la tormenta más que al impulso que la llevaría al encuentro de su enamorado patrón. Escena por lo demás precedida y seguida de señales negativas por lo que respecta a la naturaleza del sentimiento erótico: el gesto compulsivo de estirarse la falda sobre las rodillas para escapar a la mirada masculina; la parrafada del velludo Connery a propósito de los instintos animales que predominan en las hembras; y, más tarde, después de la boda, en el barco, la aparición de Tippi envuelta en su bata como si fuera una armadura al salir del cuarto de baño, en el que ha pasado cuarenta y siete minutos (él los ha contado paciente, burlescamente, sin saber todavía que su noche de bodas se parecerá a un reloj parado en el umbral de la consumación), desafiándole, con toda la fuerza evanescente de un bloque de castidad. Haciendo de su impermeable pelo rubio una coraza contra el amor.

¿La brutalidad es la tumba de las rubias? *Los pájaros* no trata en el fondo de otra cosa. La delgadez contoneante de Tippi Hedren por las calles de San Francisco encarna una vulnerabilidad urbana que se disponen a combatir, en una especie de conspiración, las bandadas de pájaros que se reúnen en Bodega Bay. Si en la caja de sorpresas de Hitchcock todo está previsto desde el principio, entonces podemos descubrir una señal precursora de la beligerancia en la breve nube que sobrevuela la cala al principio de la ya citada *Inocencia y juventud*: a su paso, las olas arrastran el cadáver de una mujer estrangulada por su marido; los clásicos sin duda habrían interpretado esto como un mal presagio para el héroe. A estas pesadillas aladas y punzantes de *Los pájaros* se unen, en *Marnie*, los miedos elementales a las muchedumbres y al color rojo, como antes dijimos. Rojo asesino que provoca el pánico de la amazona mientras monta su caballo, única excepción del desmoralizador bestiario del mundo, al que siguen desbocamiento del caballo, caída y tiro de gracia al animal amado. ¿Rubia maldita, Tippi?

Sin embargo, en esta adaptación de la obra de Daphne du Maurier, todo había empezado con ligereza, que sienta tan bien a las rubias ligeras que Hitchcock nos ha puesto en condiciones de venerar. ¿Rubias fiables bajo la lechosa coraza cosmética? Un divertido juego tiene lugar en la tienda de San Francisco entre los desconocidos que se encuentran allí: la búsqueda de esos pájaros llamados inseparables (en inglés *lovebirds*) y la broma sobre el canario escapado y recuperado esbozan el galanteo entre Rod Taylor («Me ofrezco a sustituirlo en su jaula dorada, Melanie Daniels») y Tippi Hedren, que decide visitarlo en Bodega Bay para regalarle unos inseparables. ¿Quién iba a sospechar que los dos pájaros no representan más que la apariencia domesticada de sus belicosos congéneres, esas gaviotas y esos cuervos que pronto van a invadir el paisaje y aterrorizar a los humanos?

Primera alerta: en la barca a motor que la lleva a la isla, a modo de bienvenida el pico de una gaviota roza el cuero cabelludo, a la altura de la frente completamente

lisa, de Tippi Hedren, cuyo calvario da comienzo, especie de «pasión» fuera de lugar que sustituye al amor ritual, en el orden de lo fantástico, el terror y la superstición. Segunda alerta, que se convierte en alarma: los cuervos se posan poco a poco en el tejado de la escuela, se amontonan alrededor de ella, antes del ataque contra los niños. Matorrales negros, corona de espinas tenebrosas, pesadilla despierta y susurrante. Tercer tiempo: tras el parabrisas del coche, luego en el refugio de la cabina telefónica, finalmente en el desván de la casa del abogado, se ha declarado una guerra: el negro plumaje de las criaturas rapaces contra el rubio encantador de la heroína a la que se le ha soltado el moño (a destiempo). La intriga ya no tiene que ver con los juegos de la seducción y del amor. Lástima.

Jamás, aunque las lágrimas y las mechas iluminen su rostro, nos ha parecido tan bella, deseable, digna de ser ayudada, desnudada. En lugar de lo cual, sádicamente: irrupción de los pájaros malditos, enloquecidos por un guión en el que el Maestro impone ahora el deseo de hacer daño y de matar. La estrella se dejará aquí las plumas. De estas escenas de ataque contra Melanie se encontrará su reedición, por así decirlo, invertida en la suerte que se ceba sobre Marnie cuando, en la secuencia mencionada, provoca el accidente de Forio, su caballo favorito, su única montura; es ella la que monta al semental, ningún macho la monta a ella, ella desmonta a quien trata de montarla, y para terminar mata a su montura: la remata de un tiro, plano detalle del cañón de la pistola apuntando, orgasmo de muerte.

Ninguna compasión por Tippi en estas dos películas hitchcockianas. Un arreglo de cuentas cinematográfico. ¿Carrera echada a perder? ¿Quién se recuperará después de un certificado de mala conducta firmado por un maestro que ha dejado de ser magnánimo? Lejos de Grace, Kim, Eva, y, sin embargo, en el lugar más alto de nuestra calificación, ¿qué es lo que tienes, Tippi, que nos conmueve tanto?

Receptáculos, tabernáculo

Una rubia a ratos infranqueable y a ratos temblorosa en la pantalla, ¿qué otra cosa hace el Maestro del suspense sexual más que acosar, de forma amable o abominable, ese cuerpo del deseo? Sin tregua: cada receptáculo donde algo de ese cuerpo enrede sus curvas, sondee sus orificios, esconda sus encantos, debe darse a conocer según el código retórico propio al dios de la cámara. Y yo, receptor, destinatario lejano, tengo que transigir con la pasión del artista empeñado en forzar ese tabernáculo de carne, que oculta sus tabúes, durante dos películas, a golpe de metáfora.

El bolso que, en vez de estar relleno por un macho, Marnie rellena de billetes tomados de la caja fuerte de otro: rechazo a ser satisfecha, atracción del vacío, efracción por infracción. Una mujer viola la ley y el hombre se siente autorizado a violar a esa mujer. Mamá comerciaba con su cuerpo, mi cuerpo rechazará cualquier

comercio sexual, mi cuerpo huirá de esa cloaca. El guionista y el director insisten: el antro, la cavidad en que todo se origina y desemboca es el dormitorio, espacio del sexo en la pantalla. La ficción fuerza su apertura. La biografía declara su clausura. Silencio, cámara, acción: ¡la rubia deja de deslumbrar! Mismo plano para Melanie, idéntica empresa de demolición de la criatura demasiado amada por su bonachón verdugo. La intriga encadena agresiones cuya violencia va *in crescendo*. Aguzando el oído, tal vez podríamos escuchar la risa burlona del Maestro, manejando los símbolos más contradictorios, focalizados en la jaula de los inseparables, testigos indiferentes de la ruidosa y furiosa fábula.

Se ha franqueado una línea y Tippi Hedren, tan elegante, tan esnob, tan rubia, está en todas partes en peligro. Ni jaula, ni caja fuerte, ni cabina para protegerla. ¿Hace falta que su espíritu se resquebraje para que los ruidos del desván la atraigan, contraviniendo el sentido común, hacia la trampa que el cineasta le ha preparado, traicionando su promesa y sustituyendo los pájaros mecánicos por verdaderos pájaros? Las malas intenciones son evidentes, ya que la escena es tan gratuita como aquella de *Con la muerte en los talones* en la que Cary Grant se exponía a ser decapitado por el avión. Hitchcock fabrica citas en las que despliega y saborea su horror con toda impunidad. Los cuervos lanzan sus picos sobre la piel de Tippi, Tippi sangra por todos los rasguños de su carne, Tippi se cae al suelo, ensangrentada, desencajada, desvanecida en la buhardilla que ahora no abriga ningún amor romántico, sino un peligro mortal. Una desfloración por violación. ¿Alfred Hitchcock, como Barba Azul, vengándose de su impotencia contra esas milagrosas combinaciones de cabello rubio y carne? Cada cual tiene sus pesadillas, cada cual tiene sus quimeras.

«... La palabra *amor* es una palabra muy sospechosa». Esta sentencia del Maestro, ¿podría ser el epitafio de la carrera de la estrella que sólo fue suya en la pantalla? Insisto: Grace, Kim, Eva y Tippi a su lado, este cuarteto, este concierto de rubias fascinantes, ¿quién no querría perpetuarlo?









SERGE KOSTER nació en París en 1940. «Homme de lettres», como suele decirse, ha sido profesor de literatura y colaborador de distintos medios (incluyendo *Apostrophes* de Bernard Pivot, los programas radiofónicos de *France Culture*, la revista *La Quinzaine littéraire* o el diario *Le Monde*). Buen conocedor de la obra de Chamfort, Racine, Voltaire, Rousseau, Proust, Léautaud o Tournier, ha publicado ensayos como *Sérénité du dédain* (2000), *Pluie d'or. Pour une théorie liquide du plaisir* (2001), *Je ne mourrai pas tout entier* (2012), *Mes brouilles* (2014) o *Montaigne sans rendez-vous* (2015). Entre sus novelas cabe destacar *Une histoire qui ne finira jamais* (1978), *Une femme de si près tenue* (1985), *À celle qui écoute* (1994) o *Le commerce des corps* (2005), entre otras.

Notas

[1] François Truffaut, *El cine según Hitchcock*, trad. Ramón G. Redondo, Madrid, Alianza Editorial, 1974, p. 195. Hay edición posterior en otro sello: *Hitchcock-Truffaut: Edición definitiva*, Akal, 1991. <<

[*] En el original en francés está escrito «**font rimer texte et sexe**». La traducción española de «**hacen que texto rime con sexo**» no tiene la lógica («**texto**» no rima con «**sexo**») que sí posee la lengua original, ya que tanto en «**texte**» como en «**sexe**» la «**e**» final no se pronuncia y el sonido de la segunda «**t**» (última sílaba) en «**texte**» es muy opaco y relajado, por lo que el autor puede afirmar que hay rima entre los dos vocablos. (N. del E. D.) <<

[2] James Joyce, *Cartas de amor a Nora Barnacle*, trad. Felipe Rúa Nova, El Aleph, 2000, pp. 121-122. <<

[3] En el original hay un juego de palabras: *Faire une toile* significa popularmente ir a ver una película, en alusión a la pantalla del cine. (N. del T.) <<

[4] *Arrières* y *dessous*, equívoco juego de palabras que alude tanto a los traseros y la ropa interior de las estrellas como a lo que oculta la pantalla, (N. del T.) <<

[5] *Escópica*, término usado en Psicoanálisis con el significado de «visual» o «mediante la mirada», (*N. del T.*) <<

[6] *Cherchez le sexe*. El autor juega aquí con la expresión francesa *Cherchez la femme*, literalmente «busca a la mujer», para significar que siempre que el hombre tiene una conducta inexplicable, hay una mujer por medio, (*N. del T.*) <<