



## Una mirada gestáltica a los fantasmas que emergen de la cripta de A. Hitchcock

*Domingo de Mingo y Carmen Hernica*

*“Cualquier emoción, cualquier sensación se transforma de agradable en desagradable cuando su tensión o intensidad aumentan más allá de cierto límite”  
(Yo, hambre y agresión, p. 258) Perls 1.945.*

Hitchcock reveló muy poco acerca de su vida, sin embargo su cine es exhaustivamente biográfico. Este es mi punto de partida: cómo la obra del genio se abastece de todo un fondo personal, basado fundamentalmente en sus miedos infantiles, sus sentimientos sus represiones, y todo un conjunto de experiencias más o menos asimiladas que aunque no se hable de ellas explícitamente, no quedarán perdidas para el entorno. Se le llama el maestro del “suspense”, que entendía como un proceso emocional, diferente del “misterio”, más intelectual. Muy Influído a nivel literario por Kafka, Dostoievski y Poe. También en algún momento habla de Thomas de Quincey citando su obra: “El asesinato como una de las bellas artes”, y por el cine alemán que tenía sus raíces en la cultura de preguerra con la influencia teatral de Max Reinhardt, en la atmósfera del expresionismo, diseñado para crear un mundo de fantasía más poderoso que la vida real.

Personalmente en la Ufa (Alemania) pudo observar el trabajo de Murnau, así como a Fritz Lang. Llegó a decir que Murnau fue muy generoso con él, respondiéndole a sus preguntas, invitándole a asistir a sus rodajes y animándole en su carrera como director. De Murnau aprendió a contar historias sin palabras.

En su cine lo siniestro emerge de lo cotidiano. Las amenazas siempre irrumpen en los entornos serenos, donde nadie es consciente de su presencia. Un entorno íntimo constituye una oportunidad para plantear el peligro y el suspense.

Comienza a dirigir en los años veinte, al final del cine mudo, poniendo fin a sus más de

cincuenta películas en 1976, y serán Bazin, Rohmer, Chabrol y Truffaut, al final de su vida, los que reconsideren el valor de su obra frente a la indiferencia de Hollywood.

Como notas biográficas se puede decir que es el tercer hijo de William y Enma Hithcock. Nació el domingo 13 de agosto de 1.899(1).

Su familia tenía negocio de verduras. Más tarde lo ampliaron a pescadería, como indicador de prosperidad, junto con la buena salud y gordura del pequeño.

Su familia era católica por las ramas materna y paterna, lo cual era una excentricidad en la Inglaterra de la época.

El Abuelo materno era irlandés y policía. El negocio de verduras viene por parte de los abuelos paternos.

Tuvo un hermano y una hermana mayores que él, con los que no llega a desarrollar vínculos. Según cuenta nunca, de pequeño nunca le prestaron atención. De niño fue un solitario y un observador. No tuvo ningún amigo. Se inventaba juegos (estudiaba mapas, horarios de trenes, y hacía lecturas de viajes). En las reuniones familiares se sentaba discretamente en un rincón sin decir nada. Miraba y observaba mucho. Más tarde las películas le darán el control de las situaciones y su satisfacción por observar. A pesar de ser un niño muy asustado no lloraba nunca. Su miedo más atroz era el de hacer el ridículo en público, miedo poblado de introyecciones, que le hacía refugiarse en su madre. Todo esto posibilitaba que los otros niños se mofaran del gordito.

El padre era muy trabajador y muy estricto en la educación de sus hijos. Su carácter era extremadamente cruel.

Sus padres le llamaban Fred, cosa que él detestaba. En la escuela le llamaban “Cocky”, apodo de doble sentido: presuntuoso, engreído. Cuando fue capaz de presentarse a sí mismo y mucho antes de conocer a su futura esposa que le adjudicó este apodo definitivamente, él se hacía llamar “Hitch” que significa engancharse, agarrarse a algo, también complicación o problema. Le gustaba suprimir su segunda parte del apellido: cock (gallo y pene).

La madre ocupó un papel central en su vida, rodeándole de excesivo afecto. Meticulosa, elegantemente vestida, tranquila, de hablar muy pausado, y con unos modales aristocráticos, usabas guantes. Era muy muy digna. No salía a la calle, ni de su habitación desarreglada. Le preparaba comidas. En la vida adulta de Hitchcock, acompañaría a su hijo, y él se sentía más inclinado a satisfacerla, que atender las necesidades de su mujer.

Según Spoto (1.985) *Cada noche Alfred a su regreso a casa contestaba a las rigurosas preguntas acerca de lo que había hecho durante el día. “Era algo que ella me obligaba a hacer. Era un ritual. Siempre recordaré esas confesiones vespertinas, evocaría 50 años más tarde...Aislado cuando niño y adolescente, virtualmente encerrado con su madre hasta su matrimonio a los veintisiete años, enseñado a cultivar la buena opinión de los demás, exhibió a lo largo de toda su vida un profundo terror a quebrantar la ley y convertirse en un “chico malo...Su tranquila y observadora personalidad, y su retirada tras una masa de limitadora obesidad, lo pusieron a la vez a salvo de los avances (la mayor parte imaginados) de las mujeres y de la competición de otros hombres”*.

Vivió inculcado en el aseo, la pulcritud y el orden, aspectos obsesivo-compulsivos que no abandonaría de adulto (2). La rutina le daba seguridad.

Hithcock arrastraba sus miedos desde muy niño influyendo más tarde en su carrera. A los seis años recuerda levantarse solo y no haber nadie en casa. Más de tres horas en esa situación, solo en la cocina comiendo un trozo de carne fría. El miedo aparece como reforzador de la comida, consuelo a su soledad.

La utilización del primer plano para transmitir sentimiento de terror tiene su origen en un recuerdo de la cuna, con el rostro de su tía acercándosele.

Spoto (1.985). *Recoge lo siguiente:* "A los 11 años fue a los jesuitas de rigurosa disciplina, cuyos métodos de castigo eran vividos por el niño como una ejecución. Como nota "misteriosa" sus padres le inscriben con diez años, cuando en realidad tenía once". La razón sólo pudo haber sido "según un posterior rector, "que el chico estaba un año retrasado por alguna razón...una enfermedad quizás o un retraso en entrar en la escuela primaria (hubo fracaso de inscribir al niño a la edad de siete años en la escuela primaria. El motivo es desconocido). En cualquier caso, seguro que el padre no quería que su hijo fuera singularizado como especial...mayor que los demás y por lo tanto susceptible de ser considerado como algo retrasado en los estudios. La forma más sencilla de lograr esto era falsificando su edad." (comienzos de una infancia envuelta en misterios, fundamental para futuros argumentos cinematográficos). Es aquí en los jesuitas cuando aprende que la amenaza del castigo corporal crean suspense.

Hit se convierte en esta época en un personaje capaz de meterse en líos, buen estudiante. El avisado gordito que no tenía amigos intentaba, sin conseguirlo superar su timidez. Le encantaba robar huevos y arrojarlo contra las ventanas de la residencia de los jesuitas. A partir de aquí comenzaran las famosas bromas pesadas de Hit (3).

Tras abandonar el colegio su interés se volcó en los comportamientos poco convencionales y pasaba sus días libres yendo al Tribunal de la Criminal de Londres, observando juicios por asesinato, y haciendo un cuidadoso estudio del comportamiento criminal. Visitó el Museo Negro de Scotland Yard, el museo el Vicio de París. Su interés en los esquemas de comportamiento asesino y masoquista, se vio también satisfecho por un periódico dominical llamado "News of the world" que registraba relatos de crímenes. También se hizo con una biblioteca extensa sobre casos criminales, casos que recogería para futuros guiones de sus películas.

En esta época solo salía con su familia al teatro, o iba solitario y sin amigos.

Al morir el padre por un absceso perinefrítico, tiene quince años de edad. Se plantea trabajar, a la vez que se hace cargo de su madre, sumida en una severa depresión que exigían muchas de sus atenciones por ser el único hijo que quedaba en casa.

Estudio pintura y publicidad, fotografía y comenzó a interesarse por el cine.

Se libró del reclutamiento para la guerra por su obesidad.

De no ser director hubiera sido abogado criminalista. También escribía relatos. Uno de sus primeros titulado "Gas" apareció publicado en el periódico. Es la historia de una mujer inglesa que viaja a París. Es secuestrada, degollada, desvalijada y arrojada al Sena. Al final de la historia se descubre que todo ha sido un mal sueño, producto de la anestesia ingerida en el consultorio de un dentista.

También era un gran contador de cuentos y monologuista. Poseía una misteriosa capacidad para observar y suscitar reacciones hechas de pistas no verbales, que luego serían recogidas en sus películas.

### **1) LOS MUERTOS:**

Los muertos, para Hitchcock, son seres poderosos que se siguen alimentando de los vivos a través del desequilibrio y el desajuste, a través de lo que Laura y Perls (1.945) llaman el mordisco de aferramiento. Esto supone un no dejarse ir, una confluencia entre el que necesita marcharse (muerto) y el que se queda (vivo). Aparece aquí toda una espectrología, en cuanto existe un acompañamiento de la no realidad viva que tiene que ver con el no ser, y con esos seres fantasmáticos que hacen su aparición entre la vida y la muerte. Jean M. Robine habla de la cripta y el fantasma, que son

conceptos de Nicolas Abraham y Maria Torok recogidos en su libro “La corteza y el núcleo”, inscritos en la línea de trabajo de Ferenczi, donde la psicología y la psicopatología del otro entra a formar parte de la realidad del sujeto. Las criptas resultan, pues de las pérdidas que no han podido confesarse como tales y esto queda recogido en el propio cuerpo. “*Se comprende fácilmente que el concepto de cripta abre un posible y fructuoso enfoque de los estados melancólicos, de los rituales, compulsiones, manías o fetichismos, de los trastornos calificados de psicósomáticos, etc.*” Robine (1.997)...Esta incorporación, es posible gracias a una escisión en el yo que crea un mundo de fantasmas, habitantes de la cripta, en forma de actos, signos o síntomas para el sujeto parasitado sin clave para descryptar el misterio. Tres películas son las que fundamentalmente abordan estas fantasías temáticas, por orden cronológico son las siguientes: **Rebeca, 1.940; Vértigo (de entre los muertos), 1.948, y Psicosis, 1.960.**

**Rebeca, 1.940:** es principalmente una novela de amor gótica, en la tradición de la Obra de Jane Eyre, escrita en 1.847 por Charlotte Brontë. En ambas están presente la influencia del pasado y de los muertos.

Supuso la salida del mundo familiar de Hitchcock, dándose un paralelismo entre la llegada a Manderley de la protagonista y la llegada a Hollywood de nuestro director. El argumento gira en torno a la salida de la heroína, una especie de Cenicienta en busca de protección que cae en manos de un marido que no quiere que crezca: “*Que siempre permanezcas como en este momento*”. Tal y como indica Izaguirre (2.005), aunque no lo parece, el marido, Maximilian de Winter es un maltratador disfrazado de cordero. La protagonista como polaridad a la gran Rebeca, no tiene nombre, y vive siendo una niña en un cuento de hadas. A través de un camino iniciático crecerá, muy a pesar suyo.

Maximilian va a lo suyo, y deja a la “sin nombre” en manos de la Sra. Danvers, perro guardian de la fallecida Rebeca, de la que queda prisionera, con el consentimiento del marido. La Sra. Danvers que a propósito de Hitchcock, no camina sino que levita cada vez que aparece, presenta un amor enfermizo y lésbico hacia su desaparecida señora, con dominación y sometimiento parafilico, sobre todo en la escena que le muestra la ropa íntima de Rebeca, en la propuesta de fisgonear en la intimidad de la fallecida. Cuando la “sin nombre” se comporta natural, provoca la ira de Maximilian, su marido, humillándola (cuando se viste como la mujer del cuadro para la fiesta). También cuando confiesa ser el asesino de Rebeca continúa la insistencia de que no cambie “*¿Habrás crecido?*”. Obviamente necesita relacionarse con una niña. No puede construir una relación horizontal. Con Rebeca ocurría lo mismo pero en sentido inverso, ella era la mamá, y él el niño.

Según Hitchcock la actriz perfecta para Rebeca era Vivien Leigh, pero Rebeca nunca aparece en la película y Vivien tampoco. Vivien estaba casada con Lawrence Olivier, que tenía el papel protagonista, y éste, no quería a Joan Fontaine (la sin nombre) como pareja para la película. Esto fue utilizado por el director para asustarla y dar el personaje perfecto. Esto convirtió el rodaje en una ceremonia de intrigas. Vivien quería el papel, pero en el casting no fue seleccionada (acababa de terminar Lo que el viento se llevó). Para Selznick, el productor, encajaba mejor una asustadiza Joan Fontaine.

**Vértigo (De entre los muertos) 1.958:** Según Spoto (1.985) *fue la declaración definitiva de sus impulsos románticos y de la atracción-repulsión que sentía hacia el objeto de esos impulsos: la idealizada rubia a la que creía que deseaba, pero que realmente pensaba que era un fraude*”.

Según Castro de Paz (1.999) "es objeto de inagotable estudio y "una reformulación contemporánea de mitos, leyendas y obras literarias de amor-pasión. Se dan cita aquí el viaje del héroe, el mito del eterno retorno, el mito de Orfeo y Eurídice, el mito de Pígalión y Galatea, la leyenda mítica de Tristan e Isolda. . "No han faltado tampoco referencias a antecedentes bíblicos (la mujer de Lot, convertida en estatua de sal...". Este argumento aparece también en" el relato de E.T.A. Hoffman, "El hombre de arena", que sirve para un episodio de la ópera "Los cuentos de Hoffman", texto citado por Freud en su ensayo sobre "Lo siniestro".

El vértigo real está hecho de la subida del fondo (abismo) hasta los ojos del protagonista. Es según Eugenio Trias (1.997) "el abismo que sube y nos desborda" Esta caída de resonancia existencial del hombre arrojado al mundo, es leída por Castro de Paz (1.999) como "referido al primer trauma, la pérdida materna, que habrá de dejar inscrita en el personaje la causa última de su obsesión y su melancolía. A continuación el autor cita a Wood (1.986) y Tellez (1.990) como rescatadores del contenido siguiente: "la muerte del padre (el agente, la ley, que deja de cumplir con su deber para intentar ayudar a un indefenso Scottie que encarna de alguna forma aquí el papel de hijo) y la consiguiente culpabilidad del protagonista: la pérdida, metaforizada en el vértigo", entendida como falta, como imposibilidad de plenitud, como lugar desde el que se erige el itinerario fantasmático del deseo; y finalmente, la ausencia del lenguaje, dado que Scottie no pronuncia palabra alguna en todo el fragmento" ....

"Por otro lado, como no ha dejado de ser sugerido por Wood (1.968) y Trias (1.982 y 1.998), e incluso por el propio Hitchcock, el hecho de que la secuencia finalice con Scottie suspendido en el abismo, y de que nunca se nos informe de la manera (extremadamente improbable en cualquier caso) en que pudo bajar, hace que todo el filme pueda ser leído, desde esa aterrorizada mirada de Scottie, como un Flash-back imaginado o soñado que sólo termina en la secuencia final, con el protagonista otra vez mirando al vacío desde lo alto. La metáfora es válida, porque así es como Hitchcock lo deja, suspendido, sin soporte físico o moral alguno que lo sustente".

Scottie está bloqueado física y metafóricamente le cuesta mantener el bastón en vertical, y la narración deja a entrever que su antigua novia lo deja por algo. Ella es una mujer segura que no necesita que la salven. La primera secuencia juntos la presenta como una mamá funcional cuando Scottie pregunta *¿Qué es eso?*, ella le responde: *Un sujetador, ¿Ya entiendes de estas cosas, ya eres mayorcito?* Luego le socorre en la emergencia del vértigo cuando se sube a una escalera. Aquí él le suplica que no sea maternal.

En *Vértigo* el deseo del protagonista se adhiere como fantasía en el personaje de Kim Novak, una mujer que emerge como figura de entre los muertos y que volverá a ellos.

La reconstrucción de Madeleine por el protagonista (alter ego del director) es una resurrección, convertida en el objeto de deseo que regresa del más allá envuelta en luces verdes de neón como si fuera de fantasmal ectoplasma, independientemente del pretexto argumental o "Mac Guffin"(4).

El protagonista funciona como el doble del espectador, y en algún momento la cámara facilita la toma de distancia que según Castro de Paz (1.999) es un "Desdoblamiento enunciativo que al obligarlo a compartir puntos de vista antagónicos produce en el espectador un azoramiento esquizoide que Hitchcock volverá también a investigar y llevará a su máximo grado en *Psicosis*".

Cuando el ideal se destruye ( la rubia muere por primera vez), no hay soporte para nuestro protagonista y lo siniestro emerge en primer plano en forma de desintegración del personaje, su personalidad adhesiva no tiene sustento psíquico donde pegarse.

Esta desaparición supone su internamiento en un psiquiátrico, y más adelante intentará reconstruir a la protagonista en la carne de Judy, papel que vuelve a

interpretar Kim Novak.

Mención especial es la secuencia de la resurrección, en el encuentro y la vivencia del beso. Aparece el vértigo en la posesión del fantasma que visita la cripta, y el aquí y ahora, integrándose con el pasado en una vivencia de trascendencia, envuelto todo ello por música inspirada en el Tristán e Isolda de Wagner.

Spoto (1.985) señala en este encuentro: *”como la disposición de los actores en el plano remite al “beso” de A. Rodin, una de las esculturas preferidas de Hitchcock, concebida al parecer para formar parte de un grupo mayor llamado “La puerta del infierno” cuyo programa iconográfico se inspiró en el infierno de Dante. Basada en los personajes de Paolo y Francesca, condenados por besarse, la disposición de los amantes del grupo escultórico, centrándose en el contacto de las bocas, con el resto de los cuerpos tocándose ligeramente, y la pose del hombre deliberadamente rígida, con el elemento de la vacilación, inhibiendo el flujo de la pasión, guarda, en efecto, evidentes similitudes formales y semánticas, con la de los personajes del filme”*.

El protagonista, en su delirio, ve lo que no hay. Y lo que hay lo llena de contenidos propios. El cuerpo de la mujer, ahora muerta, aparece de forma alucinatoria en distintas figuras femeninas (y rubias). Madeleine es el vértigo de Scottie. Emerge aquí su enfermedad en forma de culpa y melancolía en la persecución del fantasma, lo que pone de manifiesto que estamos ante una psicosis. Aparece el control obsesivo de tintes psicóticos como defensa, frente la pérdida de voluntad de Judy .

Según Trias (1.997): *” Puede afirmarse que Vértigo tiene por tema mayor lo siniestro. Sobreviene por vez primera con la caída del policía; se repite con el suicidio de Madeleine, y vuelve a repetirse al final de la película, con el suicidio de Judy. Scottie es, pues, ese personaje torcido y gafe que produce, en razón de su acrofobia, caídas mortales al abismo de aquellos a quienes ama o con quienes se halla directamente asociado”*.

Elster es el doble siniestro de Scottie, y Scottie es nuestro doble, y el doble del director. Lo que Scottie fantasea es hacer el amor a una muerta. De ahí ese carácter ambivalente de Madeleine en su aspecto animado-inanimado.

Vértigo es una historia iniciática en la que el protagonista emerge dolorosamente a la posición erecta, vertical, y se convierte en un hombre de verdad, eliminando la náusea y el vértigo cuando cierra las puertas del pasado como asunto inconcluso, aunque en realidad no sabemos qué pasa después.

*“El final de la película deja que los muertos vuelvan nuevamente a sus tumbas, una vez librados de la ilusión de la resurrección”* E. Trias (1.997).

Madeleine es una mujer-fantasma, es la máscara de Judy, que juega dos veces a ser Galatea marcada por lo siniestro, que cae al abismo a través de su drama familiar. Esto reedita el drama de Eurídice. Orfeo la sigue a los infiernos, y al mirarla la pierde.

Vértigo supone el gran testimonio en la vida privada de Hitchcock por la obsesión de moldear actrices.

**Psicosis, 1.960:** realiza la orientación necrofílica que emerge en vértigo. Aquí el amor va dirigido a la madre muerta, en confluencia primaria. Es la pérdida de identidad total.

Una frase inmortal que resume todo el contenido es la que dice Antony Perkins a Janet Leigh en Psicosis: *“Un hijo es un pobre sustituto para un amante”*. Norman Bates vive en la soledad de un hotel al que sólo van las almas perdidas.

En Psicosis (1.960), Encadenados (1.946), Los pájaros (1.963) y Marnie ladrona (1.964), aparece la “madre mala” como depósito personal de resentimiento.

Todo el mundo en Psicosis lleva un disfraz u oculta algo. El secreto es figura sobre

fondo, una temática muy propia de Hitchcock desde sus primeros años y sus primeras películas.

También aparece el tema de la culpa que actúa de pegamento psíquico para no experimentar la despedida del otro, tema que no es ajeno en su obra, entre otras: Yo confieso (1.952), Enviado especial (1.940), Atormentada (1.949), Encadenados (1.946), Vértigo (1.958), y ( Psicosis (1.960).

La protagonista femenina desaparece a mitad de la narración, después de un baño ritual dirigida a una acción reparatoria: devolver el dinero robado. El asesinato ocurre como golpe de efecto, rompiendo las expectativas del protagonista y del espectador, en una secuencia mítica para la historia del celuloide. El tema de la desaparición de la rubia a mitad de la película ya fue esbozado parcialmente en Vértigo. El efecto se redondea en Psicosis.

Las polaridades quedan patentes a lo largo de toda la obra, literal y simbólicamente, por ej. en la ropa interior de la protagonista que antes del robo es blanca, y después es negra. También el ojo de Marion Crane, una vez asesinada representa la mirada de los muertos, y tuvo su antecedente en vértigo.

Según Spoto (1.985) "*Hitchcock consiguió una victoria sobre las imágenes más iconoclastas filmadas en Hollywood, que nadie creía que fuera capaz de realizar: la visión y el sonido del agua del w.c. en Psicosis*". (filmar en el aseo estaba prohibido por la censura norteamericana) Ese fue el escándalo de la Paramount que temía a la censura y no la brutalidad de la secuencia de la ducha.

También aparece de forma seminal la emergencia de los pájaros literal y simbólicamente. Norman Bates es taxidermista: se ocupa como hobby, en disecar pájaros, que aparecen amenazantes, por las paredes, disecados o dibujados en cuadros. También tiene disecada a su madre. En una secuencia Antony Perkins golpea con el puño el dibujo de un pájaro cuando, en su personalidad de hijo descubre el cuerpo de Janet Leigh, el último pájaro muerto viene de Phoenix y nos recuerda al ave Fénix y se apellida Crane (Grulla). Y como guinda del pastel hay una secuencia donde el protagonista come "palomitas".

La película termina con el protagonista convertido en la madre. Sonríe cadavéricamente cuando se da cuenta que una mosca se ha posado en su mano y dice: " *No sería capaz de hacer daño a una mosca*".

## 2) LOS VIVOS

**2.1) las psicopatías (5):** Aparecen en nuestro director con gran frecuencia, y representan la polaridad de la neurosis, en la relación que se establece entre organismo y entorno. Cronológicamente recojo los trabajos, a mi juicio más interesantes en relación al tema: **La sombra de una duda (1943); La sogá (1.948); Extraños en un tren (1.951), y Frenesí (1.972).**

**La sombra de una duda (1.943)** es la película favorita de Hitchcock. Está basada en la vida real de un estrangulador en serie que había quitado la vida a 22 viudas ricas.

Esta película coincidirá con los últimos días de su madre, por lo que hace para ella una especie de homenaje. Su madre y la de la película se llaman igual, y en el retrato aparece una mamá buena y benévola. Este personaje irá haciéndose más sombrío en su obra posterior, hasta desembocar en Psicosis (1.960).

La película supone una exploración del interior de la naturaleza humana, en el interjuego de sus luces y sombras. Es compleja en cuanto a las personalidades polares del tío Charlie y su sobrina igualmente llamada Charlie. El tío es la sombra y la sobrina

es la luz. Son la bella y la bestia, el bien y el mal. Entre ellos hay telepatía y mucho Edipo. Y, al final paradójicamente el tío malo es destruido por la sobrina buena. Tío Charlie llega en el tren con humo negro y se va en el tren con humo blanco, colores que nos recuerdan la lencería de Janet Leigh en Psicosis.

Poco después de finalizar este trabajo, el hermano mayor del director muere en extrañas circunstancias. El informe pericial de la policía que investigó el caso, señalaba un fallo cardíaco con la toma de paraldehído que precipitó su muerte. El paraldehído fue ingerido por la propia víctima.

**La sogá (1.948):** lo interesante de esta película es el retrato de un tipo de pareja emergente en su lucha por la normalidad, entrando en un tema nuevo, en un acercamiento a la realidad homosexual, independientemente del tema psicopático, criminal, y los aspectos técnicos.

Según Spoto (1.985) *“Artur Laurents que escribió el guión de la sogá dijo losiguiente: “Nunca hablamos del elemento homosexual del guión, pero Hitchcock sabía lo que quería. Los distintos tipos de conducta sexual le intrigaban tanto como las distintas técnicas de filmación. Parecía un niño que acaba de descubrir el sexo y le parecía algo muy travieso. Puede que su modo de abordar las cuestiones sexuales fuera indirecto, pero tenía instinto para ellas. Pensaba que tras toda puerta cerrada había alguien haciendo algo perverso, todos salvo él, que se mantenía a cierta distancia y que no quería tomar parte... Hitchcock vivía en un mundo de perversiones .*

*Al principio pensé que era un homosexual reprimido. La palabra homosexual nunca se pronunció en voz alta durante las sesiones de colaboración para La sogá, ni en el plató, pero Hitchcock aludía al asunto tan a menudo (eso sí siempre de un modo furtivo y travieso, nunca de manera desagradable) que parecía casi obsesionado con él. Le hacía gracia que Farley (Gragner) interpretara a un homosexual en una película escrita por mí, otro homosexual: que fuéramos amantes en la vida real, que compartiéramos un secreto que él conocía y que yo supiera que él lo sabía. El sexo siempre estaba presente en su mente, pero no el sexo ordinario, no la simple homosexualidad ni la simple heterosexualidad. Era el sexo pervertido, el sexo retorcido que lo fascinaba. Lo que me sorprendió fue que él, personalmente, no parecía tener mucho sexo, ni siquiera desearlo”. Spoto continúa diciendo que Hitchcock se sintió siempre cómodo con los homosexuales y los bisexuales”.*

**Extraños en un tren (1.951):** continúan los tintes homosexuales pero de una forma muy diluida.

Ya la adquisición de los derechos nos ponen en la pista de Hitchcock como un personaje mercantilista y un astuto empresario, ya que la compra se hizo con otro nombre para conseguirlos más baratos, lo cual hizo enfurecer a la autora: Patricia Highsmith.

La idea fundamental y que ya apareció en la sombra de una duda es la del doble, un único personaje dividido en dos. La trama no es exactamente la del falso culpable, porque el perseguidor no es la policía, sino el psicópata. Cotidianamente, sentarte en el tren al lado de determinadas personas puede tener consecuencias desastrosas.

El acto de estrangular, que ya apareció en otras películas y seguirá apareciendo es figura sobre fondo. Como curiosidad Spoto (1.985) dice lo siguiente: *“A lo largo de su vida se mostró singularmente intrigado por el acto de estrangular, y desde sus primeros días hasta el final de su vida esa fascinación se rebeló seriamente en sus films y burlonamente en su vida. El acto de asesinar por estrangulación se halla descrito o implícito en El vengador, Agente secreto, Inocencia y juventud, La sombra*



*de una duda, Encadenados, Pánico en la escena, la segunda versión de El hombre que sabía demasiado, Vértigo, y Con la muerte en los talones. Se halla visualmente detallado en Alarma en el expreso, Posada Jamaica, La sogá, Extraños en un tren, Crimen perfecto, La ventana indiscreta, Cortina rasgada, y Frenesí.*

*En ésta película Hitchcock anuncia el motivo desde un principio: en la corbata de Walker, que él mismo diseñó en el dibujo de las estrangulantes pinzas de langosta, y en los anuncios publicitarios para los cuales se hizo fotografiar a sí mismo insertando la letra L en la palabra Stran(l)ers, convirtiendo así la palabra extraños en estranguladores. Le encantaba mostrar a sus amigos en reuniones sociales cómo estrangular a una mujer con sólo una mano y disfrutaba posando como un estrangulador. Una famosa secuencia de fotos hechas por Philippe Halsman muestran a A.H. haciendo varias cosas con el busto de su hija. El último gesto: estrangularla “.*

Otro proyecto con homosexualidad incluida fue **Cortina rasgada** (1.966), una película basada en el escandaloso caso de espionaje Burgess MacLean en Inglaterra. Hitchcock estaba contento por el tema, pero la Universal arregló las cosas para que aparecieran en la película Paul Newman y Julie Andrews, y por este motivo el tema homosexual tuvo que ser abandonado, al convertirse uno de los personajes homosexuales masculinos en Julie Andrews. Esto hizo que la película derivase en otra cosa. Además Hitchcock se sintió resentido por los elevados sueldos de los actores, y porque ellos iban a ser las estrellas, cosa a la que no estaba acostumbrado. Las cosas empeoraron porque ambos actores no encajaban con el sistema de control del director en el rodaje.

**Frenesí** (1.972): proviene del latín “prenesis” y significa delirio. Hace referencia a la perturbación violenta del ánimo, y al estado de exaltación y entusiasmo.

Es la historia de un psicópata impotente, curiosamente llamado “el asesino de la corbata”.

La película se caracteriza porque la comida es la estrella. Aparece el Covent Garden desbordando comida, y la comida y la sexualidad frustrada son una obsesión. No hay que olvidar que la nutrición es lo más maternal que existe, sin embargo en frenesí los protagonistas aparecen muriéndose de hambre emocional, y a la vez la comida da náuseas. En esta película Hitchcock vuelve a los escenarios de su infancia entre las patatas y verduras del Covent Garden, en Londres, En este rodaje un hombre mayor se acercó a A.H. y le habló, recordándole a su padre, el frutero de Letonstone.

Por primera vez Hitchcock evita a sus características heroínas, para recuperar a mujeres cotidianas como Barbara Leigh-Hunt, aportando datos más realistas y sacando lo más siniestro de las verduras.

Es curioso el personaje de la esposa del inspector, la cual experimenta sus recetas de gourmet (entre exquisitas y siniestras), a lo largo de toda la película. Ella es la que aporta luces al marido. Este personaje recoge las características de Alma, su mujer.

La película termina cuando el inspector le dice al psicópata en una frase de doble sentido: “Vd. No está usando la corbata”.

En frenesí el tema es la alimentación, que va invadiendo el espacio del film de forma progresiva mediante mostración de continuos cargamentos y descargas de cestas de fruta y de tubérculos, en donde todos los personajes se hallan continuamente comiendo o rodeados de comida, tema muy personal de Hitchcock, que comía a la vista y secretamente. También llevaba comida por las noches a su habitación.

**2.2.) los perversos y los parafilicos:** El perverso según Freud, hace lo que el neurótico no se atreve. Perls (1.945) en Yo hambre y agresión dice lo siguiente pgnas:261-3 “*Algunas perversiones deben su aspecto paradójico a un esfuerzo por dominar las resistencias emocionales. El masoquista, aunque busca el dolor conscientemente, es una persona que teme al dolor, y a pesar de todo su entrenamiento, nunca va a ser capaz de soportar más que una cierta cantidad de él. El exhibicionista está siempre ocupado en suprimir su vergüenza. El voyeurista tiene una aversión inconsciente a ver aquello hacia lo que siente un impulso de mirar.*

*Una de las definiciones de Freud de las neurosis es que es una perversión Reprimida .Es cierto lo opuesto. Una perversión es una neurosis mientras su contenido siga siendo una situación inconclusa. El voyeurista no acepta lo que ve y tiene que repetir su fisgoneo una y otra vez. En cuanto se convence de que lo que ve es correcto, su curiosidad queda gratificada y entonces se anula.*

*Algo común a todos estos casos es el hecho de que la supresión de las resistencias emocionales absorben la mayor parte de la energía e interés del sujeto por la vida. Sus esfuerzos a la larga son tan agotadores e inútiles como el intento de mantener una pelota debajo del agua contrarrestando permanentemente su tendencia a salir fuera. Se debe permitir que la vergüenza, el asco, el azoramiento y el miedo, rompan la superficie, se hagan conscientes.*

*La consciencia inmediata de y la capacidad para soportar emociones no deseadas son la condición para una curación con éxito; estas emociones se van a descargar cuando se conviertan en funciones del Yo. Este proceso, y no el proceso de recordar, constituye la vía regia a la salud...*

*En la vergüenza se siente la inclinación de convertirse en fondo que es una especie de “tierra trágame” y la sangre fluye para oscurecer las zonas expuestas a la mirada del otro. Nos encontramos ante lo que Perls llama una “neurosis paradógica”. Y si el individuo suprime esta sensación y la reprime compensándola con descaro y orgullo negando la sensación sentida estamos ante una pérdida de contacto”.*

Por otro lado una parafilia es un patrón de comportamiento sexual en el cual la fuente de placer sexual no está en la cópula, si no en otra actividad. Las consideraciones acerca de los comportamientos dependen de las convenciones sociales. Ciertas prácticas como el sexo oral o la masturbación fueron consideradas parafilicas hasta mediados del siglo XX.

Según el DSM –IV” *en las parafilias se producen malestar clínicamente significativo o deterioro social, laboral o de otras áreas importantes de la actividad del individuo. Los individuos que padecen este trastorno pueden escoger una profesión o tener un hobby u ofrecerse como voluntarios para trabajar en oficios que les permiten entrar en contacto con el estímulo deseado (p.ej., vender zapatos o lencería (fetichismo), trabajar con niños (pedofilia), o conducir una ambulancia (sadismo sexual). Asimismo de manera selectiva, pueden mirar, leer, comprar o coleccionar fotografías, películas, o libros, cuyo foco principal es el tipo de estímulo preferido por el individuo. Muchas personas que sufren esta alteración afirman que su comportamiento no les ocasiona ningún tipo de malestar, y que el único problema es el conflicto social. Otros casos manifiestan sentimientos de culpa o vergüenza, y depresión. A menudo les es difícil desarrollar una actividad sexual recíproca y afectiva, por lo que pueden aparecer diversas disfunciones sexuales”.*

En este apartado y por orden cronológico rescato las siguientes películas de Hitchcock:

**Encadenados(1.946), Atrapa a un ladrón (1.955), Marnie la ladrona (1.964)**, entre los perversos, y lo parafilico además de estar en toda la filmografía hitchconiana, brilla sobretodo en **Marnie la ladrona (1.964)** y **la ventana indiscreta(1.954)**.

En **Encadenados** (1.946) la trama gira en torno a un chantaje sexual. El protagonista no quiere comprometerse emocionalmente pero necesita a su pareja en el terreno profesional y se aprovecha de ella (Ingrid Bergman), que vive la vergüenza y el sentimiento de culpa de un padre nazi, y necesita que confíen en ella. Esta necesidad le engancha a la parte perversa del protagonista (Cary Grant), permitiendo la explotación sexual.

Los dos personajes masculinos que aparecen en la película son dos caras de la moneda Hitchcock. Por un lado el perverso Grant, y por otro el apasionado Raimis, que haría cualquier cosa por satisfacer a la Bergman, tal como le ocurría con la actriz en la vida real, aún a sabiendas de no conseguir nada de ella. Hitchcock en la ficción y en la realidad es consciente de los celos que tiene de otros hombres más apuestos, que se llevan a su chica, como ocurrió en la realidad cuando la Bergman se fue con Rosellini y él se sintió abandonado.

Los papeles de las mujeres protagonistas están recogidos de su fondo biográfico y le recuerdan a su objeto de deseo que en ese momento era la propia Bergman, y la relación con su madre, tal y como queda registrado en el siguiente dialogo, recogidos de la propia relación:

hijo: *“Madre ¿Es necesario que te dirijas a Alicia como señorita Huberman?. Me gustaría que te mostraras un poco más cordial con ella”.*

Madre: *“¿de veras? Pensé que lo estaba haciendo muy bien ¿?Acaso ella se te ha quejado de mí?”*

hijo: *“Deberías sonreírle un poco”.*

madre: *“¿No crees que sería demasiado el que los dos nos pasáramos todo el tiempo sonriéndole como idiotas?”*

hijo: *“Por favor, madre, quiero ser feliz”.*

madre: *“¿Acaso no eres feliz sentado aquí a solas conmigo?”*

hijo: *“No es eso, madre, no es eso”.*

**Atrapa a un ladrón (1.955):** Es otro capítulo de la vida de Hitchcock construido en la fantasía del encuentro en 1.953 con su nueva musa Grace Kelly, de veintidós años, que ya había trabajado con ella en dos películas anteriores: Crimen perfecto (1.954) y Atrapa a un ladrón (1.955). La Kelly se convirtió en su Galatea, en sustitución de la Bergman, hasta que tres años después se convertiría en la princesa de Mónaco, muy a pesar de su Pigmalión.

Como dice Izaguirre (2.005) *“los personajes de la Kelly se parecen a sí misma”... “En esta película es una nueva rica de la América profunda acostumbrada a moverse entre millonarios”... “y conduce a aterradora velocidad por las curvas y colinas de la Riviera francesa. Las mismas curvas en las que veintisiete años después la actriz perdería la vida”.*

En esta película todo es “glamour” en technicolor. La heroína es activa y los hombres pasivos. Lo realmente interesante de esta película es que independientemente del tema de los robos lo que enamora a la protagonista es que Cary Grant sea un ladrón. Eso es lo que le hace atractivo.

**Marnie la ladrona (1.964):** “Marnie” fue un proyecto para que Grace Kelly, por entonces princesa de Mónaco, regresara al cine. El pueblo de Mónaco se cerró en redondo a ese proyecto, porque no quería ver a su princesa encarnando el papel de una mujer frígida y cleptómana.

Grace Kelly seguía interesada en el proyecto y pide al director un aplazamiento para

rodarla entre 1.963 y 1.964 .Hitchcock acepta la propuesta, y en ese tiempo se dedica a rodar “Los pájaros“, película que descubre y lanza a Tippi Hedren, otro estereotipo de las rubias glaciales de Hitchcock.

Marnie, la ladrona es el obsesivo deseo de un hombre en controlar a una mujer que lo rechaza.

En la película podemos escuchar el siguiente diálogo :

Marnie: *¿Tú no me quieres Para ti solo soy algo que has atrapado! ¿Crees que soy una especie de animal que has capturado?*

Sean Connery *¿Tienes razón, lo eres, y esta vez he cazado algo verdaderamente Salvaje .Te he estado siguiendo y ¡por Dios que te voy a conservar!*

El argumento se basa en la relación que se establece entre una cleptómana, seductora, compleja y atormentada, perseguida por un hombre (Sean Connery) excitado y obsesionado por sus robos y sus secretos. Lo que Marnie lleva a cabo, es secretamente lo que excita.

Marnie, al contrario que su madre, no se acuesta con los hombres, y es virgen, conducta reforzada por los comentarios hechos desde la culpa de la madre, por no ser “una mujer decente”.

Desde ahí Marnie seduce a los hombres a los que luego roba. Ella se sabe deseada, y eso parece justificar su acción, en una conducta obsesivo compulsiva de empezar su vida siempre de nuevo.

Hitchcock en la entrevista que le hace Truffaut (1.974), dice lo siguiente : “*Me gustaba la idea de un amor fetichista. Un hombre que quiere acostarse con una ladrona porque es ladrona precisamente, como hay otros hombres que desean acostarse con una china o con una mujer de color. Desgraciadamente este amor fetichista no estaba tan conseguido en la pantalla como el de James Stewart por Kim Novat en “Vértigo”. Hablando crudamente, hubiera sido necesario presentar a Sean Connery sorprendiendo a la ladrona ante la caja fuerte, y sintiendo deseos de arrojarle sobre ella y violarla allí mismo”.*

Truffaut le sigue preguntando: *¿Qué es lo que apasiona tanto al protagonista de Marnie? ¿Qué la ladrona depende de él porque conoce su secreto y sólo de él depende que la entregue a la policía o, sencillamente, que le parece excitante acostarse con una ladrona?.*

Hichcock: *las dos cosas a la vez.”*

En Marnie la ladrona, Hitchcock incluye una escena de violación a la protagonista, esto le hizo romper con Evan Hunter, guionista que no estaba de acuerdo él, porque en su opinión destruía desde el espectador todas las simpatías hacia el personaje del hombre.

Y ¿cómo no? Vuelve aparecer la imagen de la madre Marnie: *¿Porqué no me quieres mamá? ¿Siempre me he preguntado por qué no me quieres? Y al final al conocer el secreto del pasado de su madre le dice: “Debiste quererme, mamá...debiste quererme”.*

**La ventana indiscreta:** Dentro de las parafilias que se caracterizan por impulsos sexuales intensos y recurrentes , fantasías o comportamientos que implican objetos, actividades o situaciones poco habituales, aparece el voyeurismo como nunca jamás filmado. Está basada en un relato de Cornell Woolrich, y el protagonista es un profesional de la mirada, limitado y bloqueado por un accidente de trabajo, con el cual se identifican tanto el director como los espectadores.

En la ficción su novia (Grace Kelly) trata de llevarlo al altar y él elude el compromiso desde mirar cómo viven los otros, utilizando prótesis como son los prismáticos y los teleobjetivos. De esta forma evita responsabilizarse de él mismo y de su relación.

Según Campillo A. (2.006) *“el marco de la ventana simboliza la frontera entre lo público y lo privado, a la vez que se explora la relación entre el ver y el ser visto, que puede ser simétrica o no...la ventana es el umbral móvil entre el interior y el exterior que se abre y se cierra, a la vez que un símbolo de libertad individual”*.

Campillo continúa: *“lo que me interesa resaltar aquí es la importancia crucial y la inevitable ambivalencia de la imaginación como mirada interior...porque la imaginación es también la fuente de toda demencia, de todo extravío, de todo delirio paranoico.”*

Esta película es un homenaje al cine como arte de la mirada.

**2.3.) Los neuróticos:** Son los que se manejan como pueden con la realidad, sin perder el sentido de ésta. Además de no ver lo obvio, me parece interesante el concepto de neurosis aportado por Laura Perls (1.994) que consiste en la dificultad de tener un soporte necesario para recoger lo que hay. *“Sólo podemos establecer contacto cuando existe el soporte necesario para sostenerlo. El soporte es el fondo sobre el que destaca (existe) y forma una gestalt significativa la experiencia actual.*

*Importa destacar también la relación entre la figura y su fondo”*.

La neurosis va muy unida al sentimiento de culpa, que hace que nos esforcemos continuamente en justificar nuestra existencia.

Laura continúa diciendo que *“cualquier cosa que eche a perder el proceso creativo es maligna. Por lo tanto el sufrimiento que nace de la represión e inhibición de la energía vital y de la imaginación creativa (principales fuentes del desarrollo del ser humano), debe ser malo, un desperdicio que hoy llamamos neurótico. El sufrimiento es tensión sin aliviar”*.

En este apartado podemos ver por orden cronológico: **Sospecha (1.941); Naufragos (1.943); Recuerda (1.945)**, y las películas recogidas en la temática de **Falso culpable(1.957)**.

En **Sospecha (1.941)** de nuevo con Joan Fontaine y Cary Grant. Los estudios sabotearon el final de la película porque la psicopatía de Cary Grant no era aceptada ni por el actor ni por los estudios, y la convirtieron en una estúpida neurosis, en la línea del falso culpable, que no logra convencer. Spoto recoge lo siguiente del final preparado por Hitchcock. *“El lleva a su mujer el vaso de leche fatal. Ella sabe que va a ser asesinada, de modo que escribe una carta a su madre:”Estoy enamorada de él y no quiero seguir viviendo. Va a asesinarme, pero es necesario proteger a la sociedad”*. *Mete la carta en un sobre, la deja junto a la cama y le dice “¿Te importaría echarla al correo por mí?”*. *Ella se bebe la leche, y él contempla como muere. La última secuencia muestra a Cary Grant silvando alegremente y echando la carta al correo. Sin embargo hacer eso con Cary era una herejía y yo no mandaba. Tuve que conformarme. Había sido cedido a la RKO por Selznick y ya lo tenían todo organizado.* En este final el desenfadado amor y la desequilibrada vida emocional llevarían a la muerte a la protagonista, cosa que no ocurrió.

La bebida envenenada, denegada en Sospecha (1.941), y actualizada inofensivamente en Recuerda (1.945), es al final explotada en Encadenados (1.946).

En Sospecha con Grant pasó lo que anteriormente con Igor Novello, en El enemigo de las rubias (1.926), que el público no aceptaba como psicópatas a sus astros cinematográficos.

**Naufragos (1.943):** es un alegato a la pérdida personal y la sensación de estar a la deriva. La protagonista, la rubia Tallulah Bankhead va perdiéndolo todo, desde el brazalete de diamantes, el abrigo de visón hasta quedarse en una desesperada lucha por

sobrevivir en medio del océano con un grupo de desesperados supervivientes. Algo parecido ocurre en *Los pájaros* (1.963) donde los protagonistas pierden igualmente todo, desde el glamour, hasta el soporte personal, cuando la madre naturaleza se enfada. La pérdida es un tema recurrente. En *¿Pero quien mató a Harry?*(1.956) es la pérdida de la reputación, en las dos versiones de *El hombre que sabía demasiado*, pérdida de la familia(1.934)y (1.955), en *Falso culpable* 1.957) la pérdida de la inocencia, en *Atormentada*(1.949), *Vértigo*(1.958), con la muerte en los talones (1.959), y *Psicosis*(1.960), es la pérdida de identidad. Como anécdota real y curiosa Tallulah Bankhead “perdió” continuamente e intencionalmente las bragas durante la filmación de “*Naufragos*”.

**Recuerda(1.945)** Es una película que habla de las propiedades curativas de la psicoterapia. Hitchcock intentó hacer una película psicológica, no psicoanalítica, aunque recoge todos los tópicos del psicoanálisis.

Recuerda es el primer film en el que se trata la culpa como algo incapacitante y esta idea quedará reflejada en todas las siguientes películas.

Como nota interesante es la participación de Dalí en la construcción de un sueño, que no llegó a pasar entero al espectador, pero lo más curioso de todo fue que en unas pocas semanas se produjo un boom psicoterapéutico como nunca se había visto.

**Falso culpable(1.957):** Es la adaptación de un suceso real al cine, que sirvió para lanzar a su nueva musa: Vera Miles en sustitución de la ya princesa Grace Kelly. Tiene mucho de autobiográfico, que también queda recogido en *Yo confieso* (1.952) y *Con la muerte en los talones* (1.959), aun que es un tema recurrente en casi todas sus películas.

La temática del falso culpable fue vivida por el director cuando no tenía más de seis años por hacer algo que su padre consideró que merecía ser castigado, enviándolo a la comisaría con una nota. El oficial de servicio la leyó y le encerró en unas de las celdas durante cinco minutos por ser considerado un chico malo. Esto desarrollará la idea del “falso culpable”, como motivo recurrente en un intento de exorcizar el trauma infantil.

**2.4.) Las mujeres:** Las relaciones que estableció con ellas fueron muy condicionadas por la relación con su madre. Siempre estuvo la idea de ser el Pígalion en busca de Galatea, sueño que inmortalizó en *Vértigo*. Esto no sólo ocurría en la ficción, sino en la vida real, a través de relaciones tormentosas de atracción y repulsión, donde siempre aparecía el miedo a no gustar. Sus Galateas, entre otras fueron las rubias Madeleine Carroll, Joan Fontaine, Anne Baxter, Ingrid Bergman, Grace Kelly, Vera Miles, y Tippi Hedren (sobre todo con estas últimas tuvo un comportamiento especialmente sádico (6).

Las relaciones con su mujer fueron muy particulares, ya que estaba fundamentado más en la simbiosis personal que en algo pasional, eran como hermanos, o funcionalmente como niño y mamá. Cuando se conocieron Hitchcock era tan tímido que la ofreció un trabajo. Más tarde Alma tuvo que convertirse al catolicismo para casarse con él, y según cuenta de novios y después sólo hablaban de cine y de negocios. Cuando se casó era virgen. Según Alma, su marido era muy tímido y muy sensible a las críticas. La idea de la atadura matrimonial aparece en todas sus películas y muy simbólicamente en *39 escalones* (1.935), donde la pareja protagonista queda esposada muy a pesar suyo, idea que favoreció una broma pesada de nuestro director, al marcharse del rodaje y dejarlos atrapados en esa situación durante horas.

También en “*Ricos y extraños*”(1.931) la pareja termina unida a pesar de todas las eventualidades, lo cual recuerda más una relación de dependencia.

A los 25 años y en el rodaje del jardín de la alegría (1.925), una película donde la protagonista no quiere meterse al agua por tener el período menstrual Hitchcock se sorprende por esto, ya que no solo era virgen, sino muy ingenuo en todo lo relacionado con sexualidad.

Spoto (1.985) recoge lo siguiente: *Al final de su vida tuvo momentos de sinceridad y habló de su celibato de casi toda la vida, y de la psicología, y de la comida y el sexo. "La comida ocupa el lugar del sexo en las relaciones" ... Era sexualmente impotente, y según Joseph Stefano en 1.955, mientras trabajaban en el guión e Psicosis, Hitcock le dijo que sólo había mantenido relaciones sexuales una vez en su vida y que de esa ocasión había nacido en 1.927 su única hija*".

Las relaciones con su hija Pat también fueron muy particulares. Cuando esta nació, él no se encontraba presente, aunque luego confesó a su mujer sentirse culpable.

De mayor le dio dos pequeños papeles en Extraños en un tren y pánico en la escena, no porque fuera su hija sino por méritos propios. No se alegró de que la hija quisiera ser actriz de teatro, a pesar de su talento, y por fin cuando ella se casó se sintió aliviado, junto con su esposa Alma. La hija fue también blanco de sus bromas (7)

Su relación con las mujeres era ambivalente, y decía seguir el lema de Sardou, un autor teatral cuyo lema era torturarlas. La tendencia que inicia con El enemigo de las rubias (1.926) es que sean las mujeres las que sufran todo tipo de padecimientos. Obligó a muchas de sus actrices a teñirse el pelo de rubio. El tema del teñido aparece en la citada película, donde un asesino en serie se dedica a matar rubias.

Truffaut ()recoge en sus entrevista al director: *"¿Sabe porqué elijo actrices rubias y sofisticadas?. Busco mujeres, auténticas damas que sepan transformarse en prostitutas en el dormitorio"*.

Hitchcock considera que el rubio es un color bello y falso que simboliza la falta de fidelidad de las mujeres, indignas de confianza. La relación que establecía con sus rubias se materializó de forma dramática, sobre todo con la inaccesible Tippi Hedren, cuyas negativas le llevaron a un comportamiento delirante y proyectivo. Entre otras cosas envió una muestra de escritura de la actriz a un grafólogo para ver si padecía doble personalidad. Hitcochk justificaba el comportamiento de la estrella a causa de su frigidez. También hizo que un equipo de detectives la siguieran y le informaran de todo lo que hacía.

Anteriormente con Ingrid Bergman también elaboró una fantasía "acerca de la histórica negativa de la estrella a abandonar su dormitorio hasta que él aceptara hacer el amor con ella.

Con los actores la relación era diferente, pero nunca tuvo con ellos amistad intimidad, y a veces no les ocultaba su desagrado. El que fueran agraciados volvía a reeditar episodios de la infancia, donde el hermano era guapo y él el patito feo. Esto le separaba de los hombres y lo que le unía a ellos, también como denominador común en sus películas, era que los sujetos masculinos estaban dotados de poder y libertad Chanderl (2.009) recoge lo siguiente: *"Si la vida me hubiese dado la oportunidad de elegir , habría sido como Cary Grant, alguien a quien todo sentaba bien, y me habría permitido algunas fantasías en el vestir, un impermeable a los 39 escalones. cubriéndome la espalda, un cachemir beige echado despreocupadamente sobre los hombros o mejor aún, anudado a la cintura si la tuviese" ... "Me miro al espejo lo mínimo indispensable, porque la persona que me devuelve la mirada siempre me ha parecido un extraño, cuya apariencia no se ajusta en absoluto a mi forma de sentir. Un completo extraño, pero que, de uno u otro modo, insiste en presentarse ante mí cuando me coloco frente al espejo"*.

Sobre los actores dijo públicamente que se comportaban como ganado, y dijo que se estremecía de pensar en su hija como actriz.

En este apartado meceré especial atención **Los pájaros (1.963)**, un poema apocalíptico dedicado a la madre naturaleza en pleno trastorno. Lo que atrae es lo brusco e inexplicable de la inversión del orden natural. En los pájaros se explora la fragilidad de las relaciones humanas, su fracaso, y el temor a la pérdida y al abandono. Según Camille Paglia (1.988) Los pájaros son sus mujeres : la madre, las rubias, y en este caso la madre naturaleza y todo lo que huele a femenino. La naturaleza destruyendo la cultura. La película comienza con la llegada de la rubia y los pájaros a Bodega Bay, un rincón apacible y tranquilo. La rubia lleva unos periquitos (8) e invade la casa de Mitch, como si fuera una Mujer cuervo cuyos altos tacones son garras para robar el hijo a la mamá. Más tarde en el café del pueblo una madre asustada por el ataque de las aves, dice a la rubia: *¿Ellos dicen que todo comenzó con tu llegada. ¿Quién eres? ¿De dónde has venido? ¿Tú has causado todo esto! ¿Eres malvada...malvada!* Casualmente y una vez en la casa cuando la rubia cruza las piernas comienza el ataque de los pájaros.

Durante el rodaje de la película Hitchcock no se encontraba bien emocionalmente. Citando a Oscar Wilde repetía: *destruye lo que amas* (en relación a su amor no correspondido con Tippi).

El siguiente diálogo de Los pájaros no tiene desperdicio:

*"T. Hedren: No hay nada más entre el Sr. Brenner (Rod Taylor) y yo.*

*S. Pleshette: ¿De veras? Bueno, quizás sí. Quizás nunca haya habido nada entre Mitch y ninguna chica.*

*Hedren: ¿Qué quieres decir?*

*Pleshette: Estuve viéndome mucho tiempo con él en San Francisco. Luego un fin de semana, me invitó para que conociera a Lydia, su madre.*

*Hedren: ¿Cuándo fue eso?*

*Pleshette: Hace cuatro años. Después de que muriera su padre. Naturalmente puede que las cosas ahora sean distintas.*

*Hedren: ¿distintas?*

*Pleshette: Con Lydia. ¿No cree que parece un poco distante?*

*Hedren: Un poco.*

*Pleshette: Quizá las cosas sean completamente distintas ahora. Entienda, su actitud, casi se volvió loca. Cuando regresé a San Francisco me pasé varios días intentando descubrir qué era exactamente lo que había hecho yo que le hubiera podido desagradar.*

*Hedren: ¿Qué es lo que había hecho?*

*Pleshette: Nada. Simplemente existir. Así que esa es la respuesta...una mujer celosa. ¿Una madre dominante, posesiva?! Falso. Con todos los respetos a Edipo, no creo que fuera ese el caso.*

*Hedren: Entonces ¿Cuál era?*

*Pleshette: Yo le gustaba a Lydia...!eso es lo extraño; ¿Ahora que no soy una amenaza, somos muy buenas amigas.*

*Hedren: ¿Porqué entonces le puso objeciones?*

*Pleshette: Porque tenía miedo.*

*Hedren: ¿Miedo de que le quitaran a Mitch?*

*Pleshette: ¡Miedo de lo que yo le diera a Mitch!*

*Hedren: No comprendo.*



*Pleshette: Miedo de lo que cualquier mujer pudiera darle a Mitch lo único que Lydia no*

*podía darle...amor.*

*Hedre: Eso es propio de una mujer celosa y posesiva.*

*Pleshette: No, no lo creo así. Entiéndala, ella no tiene miedo de perder a Mitch. Sólo tiene*

*miedo de ser abandonada.*

*Hedren: ¿Mitch no tiene nada que decir al respecto?*

*Pleshette: Puedo comprender su posición. Pasó una época muy difícil con Lydia, después de la muerte de su padre. No quiere correr el riesgo de pasar de nuevo por lo mismo”.*

Según Paglia(1.998) este pasaje recuerda las palabras de Claude Rains a Leopoldine Kostantin, su madre en Encadenados:”*Siempre has estado celosa de cualquier mujer que haya traído a esta casa*”; y las palabras del psiquiatra en “Psicosis” hablando al final de Norman Bates (Antony Perkins):”*Su madre era una mujer dominante, exigente, y durante años vivieron como sino hubiera nadie más que ellos en el mundo*”. Siguiendo con Paglia, esta recoge el curioso parecido de los nombre Hitch (diminutivo de Hitchcock) y Mitch (el protagonista de Los pájaros), además de otros parecidos (Hitchcock a la muerte de su padre se sintió muy atado a su madre al igual que ocurre en la película, prescindiendo de vida social).

En Sabotaje (1936). En el núcleo estructural de la película están los omnipresentes pájaros: Los pájaros cantarán el sábado a la 1,45 h” se refiere a la hora que es prevista una explosión., y al personaje de la película se le apremia a matar “dos pájaros de un tiro” 96. También están omnipresentes en Psicosis.

El interés del director por los pájaros se remonta a su infancia. Durante sus días de estudiante, la ornitología y la observación de las aves era casi un pasatiempo nacional en Inglaterra, y formó parte de la educación que recibió en el colegio.

### **3) El hombre y el artista**

Acusaba un gran desajuste psicossomático (entre otros, padecía de hernia abdominal, molestias estomacales, problemas de vesícula biliar y cálculos, hipocondria, ansiedad como polaridad a lo depresivo, artrosis al final de su vida que le impedía desplazarse). Con su obesidad mórbida llegó a pesar más de 160 Kg protegiéndose, así, del miedo a las mujeres y a la competición de los hombres. El cuerpo aquí es el espacio arquitectónico, fuerte como una roca, somatizado y convertido en cripta, donde se encuentra contenido lo que no pudo enterrarse. La palabra cripta (del latín *crypta* y a su vez del griego *kryptē*) etimológicamente significa esconder, lo cual indica bien su sentido. Hay por lo tanto muertos escondidos y no bien enterrados. Falta la elaboración del duelo como asunto pendiente.

Lo encriptado no tiene que ver con una voluntad de ocultar, son aspectos que la conciencia no sabe que están ahí y que emergen como síntomas. Sin embargo los fantasmas de lo muerto se cuelan por las grietas de las paredes de la cripta. Según Derridá (1.989), el fantasma es un muerto que no muere jamás y que siempre está por aparecer. El fantasma transita entre dos mundos (el de los vivos y el de los muertos), asediando siempre con su presencia.

Rígido y orgulloso en su vida profesional y privada. Obsesivo con su trabajo. Su personalidad estaba dicotomizada entre la frugalidad y el dispendio. Fue un gran magnate comercial, y en el rodaje de su última película tenía la sensación de que le traicionaban. Siempre se sintió muy solo.

Su necesidad de reconocimiento aparece lo largo de toda su vida. De niño utilizó el soborno para que le dejaran actuar de acólito en una misa, en su interés por ser una

figura ceremonial, algo que más tarde emplearía como parte del espectáculo. Siempre estuvo omnipresente en sus películas dándole un sentido de comercialidad, utilizando el miedo como parte de la exhibición, rescatados de su experiencia en una configuración emergente: desde el terror a vomitar, justificado de adulto como una reacción a su claustrofobia social y a su gusto por la comida, sin relacionarlo con la dificultad de digerir y asimilar el entorno, a todo un catálogo de miedos acompañantes, que junto al aguante sostenido de la evitación de castigo, posibilita la emergencia de rasgos masoquistas generados por la tensión permanente. Ese masoquismo sexualizado permite que el miedo y el suspense se experimenten como excitación sexual. Estos rasgos de carácter configuran una estructura masoquista posiblemente generadas en su origen por las ansiedades de la madre, y del entorno, dando al bebé no lo que éste necesita, sino lo que se considera necesario. En el caso de la comida la pretensión es de que crezca sano y fuerte en virtud de las propias fantasías maternas. Como consecuencia a la necesidad de poner límites aparecen los impulsos agresivos que pueden no ser conscientes desde el mecanismo defensivo de la idealización, sin conexión con la realidad biológica, que coloca al que lo sufre, en un agotador esfuerzo. Esto confirma sus afirmaciones de que no se enfadaba nunca, y decía sentirse orgulloso por eso. (parece que le preocupaba que se dieran cuenta de sus enfados) Sin embargo, su manejo creativo de la ficción lo hacía por él, en un intento de regulación orgánsmica.

Curiosamente, Hitchcock veía en el sexo reprimido, al genio constructor de sus producciones que aprovechaba, desviando hacia el trabajo toda una fuente de energía. Tenía demasiado corazón, un 16% más grande de lo esperado, que necesitaba proteger como si de un niño se tratase. Disponía de un gran sentido del humor, y al final de su vida cuando le pusieron un marcapasos decía divertirse al activar las alarmas de los aeropuertos.

En 1.979 fue nombrado Sir, es decir Caballero Comendador del Imperio Británico. Murió a las 9,17 de la mañana del 29 de abril de 1.980, pero quedó el maestro, el cineasta que aportó un estilo fuertemente visual, lleno de golpes de efectos, hecho de engaños y desengaños hacia el espectador, dejando el diálogo solo para contar a través de él lo que no puede ser contado de otra forma.

Crea un todo a partir del montaje, que es el ensamblaje de las distintas piezas del film para que el ojo del espectador se haga una idea de lo que hay. Esa es su forma de llegar a lo fundamental y básico. Lo importante no es lo que se dice sino cómo se dice. Hitchcock orienta la mirada del espectador desde sugerir antes que mostrar.

También ocurre en su cine que el espectador tiene más información que el protagonista. Este contraste emocional se convierte en la impotencia del espectador.

Conseguir la emergencia de todo tipo de emociones, sobre todo de suspense es su objetivo, y no hay intenciones más profundas de mensaje o de ética, cosa que no le interesa en absoluto. El director decía lo siguiente: *“Imagínese a un hombre sentado en el sofá favorito de su casa. Debajo tiene una bomba a punto de estallar. El lo ignora, pero el público lo sabe. Eso es el suspense”*.

Descubrió técnicas tan creativas que puede decirse de casi todas sus películas que son experimentales, un ejemplo de su originalidad consiste por ejemplo en matar a mitad de la película a la protagonista de *Psicosis*, dejando al espectador totalmente descolocado.

Puede considerársele como la fuente de donde beben y han bebido la mayoría de los Cineastas actuales. Elevó lo siniestro, junto con lo bello y lo sublime a la experiencia

del Vértigo.

A pesar de lo emocional, planteó un cine muy técnico, y supuso el agotamiento del cine clásico. Según Lopez Requena, citado por Castro de Paz (1.999) recojo lo siguiente: *”En Hitchcock lo deconstructivo se realiza desde el interior del modelo, tal es su ser manierista: pervertir, evidenciar el canon clásico desde su mismo interior” ... ” La mirada se vuelve en el plano de la representación, intransitiva, objeto de reflexión: por primera vez, y este es el gesto inaugural de los cines postclásicos, vemos mirar. Esta tematización de la mirada, es entonces uno de los rasgos más característicamente manierista de la escritura hitchcockiana ”.*

Y para cerrar rescato una frase ingeniosa que el director utilizó el 29 de abril de 1.974, en un homenaje que le dio la Film Society of Lincoln Center:

*“Me dicen que se comete un asesinato cada minuto, de modo que no deseo robarles más su tiempo. Sé que desean ustedes ponerse a trabajar. Muchas gracias.”*

#### NOTAS

(1) Según recoge Ch. Candler *“aquel era uno de los domingos en la vida de mi madre que no pudo ir a la iglesia ”.*

(2) nunca se lavaba las manos sin utilizar dos o tres toallas para secar el lavabo y los grifos). Y su armario contenía seis trajes oscuros idénticos (hechos a medida), seis pares de zapatos idénticos, diez corbatas idénticas y quince camisas y pares de calcetines idénticos.

(3) Las bromas pesadas serían una constante en su vida. De adulto, y durante un rodaje apostó con un individuo el sueldo de una semana a que no era capaz de pasar toda la noche encadenado a una cámara solo, en un estudio a oscuras. El otro aceptó. Hitchcock le esposó y le dio un coñac para garantizarle un profundo sueño. A la mañana siguiente el individuo estaba todo manchado de heces porque el coñac contenía un fuerte laxante.

(4) “Angus MacPhail fue quien estableció la palabra MacGuffin para designar el deliberadamente el punto débil de la historia, que no necesitaban elegir hasta que el resto de la historia estuviera completamente planeado. Tiene que ver con el hilo argumental y es lo que menos importa en las películas. Es un elemento de suspense que hace que los personajes avancen en la trama, pero que no tiene mayor relevancia en la trama en sí. El elemento que distingue al MacGuffin de otros tipos de excusas argumentales es que es intercambiable (da igual cualquier excusa si hace mover la historia). Desde el punto de vista de la audiencia, el McGuffin no es lo importante de la historia narrada. Hitchcock adoptó rápidamente la palabra, y por supuesto la utilizó todo el resto de su carrera. La palabra según McPhail, deriva de una anécdota que contaba siempre, relativa a dos hombres viajando desde Londres a Escocia en un tren. En la rejilla para los equipajes sobre sus asientos había un paquete extrañamente envuelto.

*“¿Qué lleva Vd. Aquí?, pregunta uno de los hombres al otro.*

*Oh, es un McGuffin, responde su compañero.*

*¿Qué es un MacGuffin?.*

*Es un aparato para atrapar leones en las tierras altas de Escocia¿¿Pero si no hay leones en las tierras altas de Escocia?*

*Bueno, entonces, supongo que eso no es un MacGuffin.” .*

(5) Ver el artículo de “Trastorno antisocial de personalidad” en la revista dedicada a Clínica Gestáltica, nº 30 de la AETG.

- (6) A las dos (Vera Miles y Tippi Hedren las fantaseó como sus actrices definitivas. Las dos fueron reclutadas a través de un anuncio televisivo.
- (7) En el rodaje de extraos en un tren, Pat subió a una noria, y parándola en lo más alto, su padre apagó las luces del entorno y se fue. Volvió al cabo de una hora.

## BILIOGRAFIA

- . Abraham N y Torok M. 2.005. “La corteza y el núcleo”. Buenos Aires. Amorrortu Editores.
- . Albert J.J, Ternura y agresividad. Madrid. Mandala Ediciones. 2.009.
- . Campillo A, 2.006 “Las forma de mirada”, artículo de “La experiencia voyeurista: del cine a la TV (compilado por Baca Martín, J.A. y Galindo Hervás, A.)Ed. Diputación de Almería, área de cultura y deporte.
- . Castro de Paz, J.L.1.999” Vértigo/de entre los muertos”, Barcelona. Ed. Paidós .
- . Chandler Ch. 2.009. “Hitchcock íntimo” Ed. Robin Book. Barcelona.
- . de Mingo, D. y Hernica H. 2.010. artículo “Trastorno Antisocial de Personalidad” Revista nº 30 “Clínica Gestáltica”. AETG. Ed. La Llave. Vitoria.
- . Derridá J. 1.989 “Memorias para Paul de Man” Ed. Gedisa. Barcelona.
- . Deslile, G. 2.000. “Las perturbaciones de la personalidad: una perspectiva gestáltica”. Ed. Los libros del CTP. Ferrol .
- . DSM-IV: 1.998. “Manual Diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales”.
- . Izaguirre, B. 2.005. “El armario secreto de Hitchcock” Madrid. Ed. Espasa Calpe.
- . Paglia C. 1.998. “Los pájaros”. Barcelona. Ed. Gedisa.
- . Perls, F. 1.945“Yo, hambre y agresión”. El Ferrol. Los libros del C.T.P. 2.007.
- . Perls, Hefferline y Goodman (1951). *Terapia Gestalt: Excitación y crecimiento de la personalidad humana*. El Ferrol, Los libros de CTP.
- . Perls. L, 1.994, “Viviendo en los límites. Valencia. Ed. Promolibro
- . Robine, J.M. 1.997. “Contacto y relación en psicoterapia”. Santiago de Chile. Ed. Cuatro Vientos.
- . Spoto. D, 1.985 “Alfred Hitchcock, la cara oculta del genio”. Madrid 2.001. T y B Editores.
- . Spoto. 2.008 “Las damas de Hitchcock”. Barcelona. Ed Lumen.
- . Trias, E. 1.982”Lo bello y lo siniestro”, Barcelona. Ed. Ariel.
- . Trias, E. “Vértigo y pasión”, 1.997, Madrid. Ed. Santillana, S.A. Taurus.
- . Truffaut, F. “El cine según Hitchcock 1.974. Madrid. Alianza Editorial.