



# HITCHCOCK:

*Una película subestimada*

∞ | ROBERTO VILLARREAL SEPÚLVEDA

En las entrevistas que el director Alfred Hitchcock (Londres, 1899-California, 1980) concedía a partir de los años cincuenta, usualmente menospreciaba algunos de sus trabajos de transición. Se refería (entre otras películas), por ejemplo, a *La posada maldita* (*Jamaica Inn*, 1939), su última cinta británica antes de que el productor David O. Selznick lo importara para filmar en Hollywood; o a *Casados y descasados* (*Mr. and Mrs. Smith*, 1941), una comedia ligera alejada de sus obsesiones expresivas.

Ahora que ha pasado el tiempo y que tanto la tecnología como las formas narrativas del cine han evolucionado, existe la alternativa, gracias al formato del DVD, de visualizar una obra completa dentro de una época para revisar sus entornos, contextos, conexiones, el hallazgo de significados que se concatenan. Se puede poner en tela de juicio la feroz autocritica del señor Hitchcock al establecer sus constantes temáticas y revalorizar aquellas cintas repudiadas, en particular a la que consideraba la peor dentro de sus obligaciones por contrato con Selznick: *Agonía de amor* (*The Paradine Case*, 1947), que fue la última resultado de esta relación laboral con el obsesivo, discutible y espléndido productor.

Basada en una novela de Robert Hichens (Kent, 1864-Zurich, 1950), la cinta narra el proceso judicial al cual es sometida la señora Anna Maddalena Paradine (Alida Valli) acusada de haber envenenado a su esposo, un hombre mucho mayor que ella, rico, ciego, aparte de haber sido héroe de guerra. La acción sucede en un Londres del tiempo reciente a la filmación de la película. El abogado que se encarga de defenderla, Anthony Keane (Gregory Peck), se enamora de ella e intenta salvarla trasladando la culpa al fidelísimo mayordomo del difunto, el canadiense André Latour (Louis Jourdan). El abogado imagina la construcción de una relación amorosa con su clienta una vez que ésta recupere su libertad. La mujer se enoja por tal acción y le prohíbe efectuarla, pero el abogado no desiste de sus intenciones. El mayordomo admite, durante el juicio, haber sido seducido por la señora Paradine, pero se escandaliza al apuntársele como probable asesino y al sentirse descubierto, impelido por el remordimiento y la deslealtad hacia su admirado patrón, se suicida. Al enterarse, la señora Paradine confiesa que ella fue quien envenenó a su marido atrapada por su pasión

hacia Latour. Públicamente manifiesta su desprecio hacia el abogado quien queda destrozado moral y profesionalmente.

Además de los hechos relatados en la sucinta sinopsis anterior, hay otros elementos que complementan a esta trama de loco amor. Keane está casado con Gay (Ann Todd), una esposa sumisa y comprensiva, quien lo apoya en su decisión de salvar a Paradine; el juez Hargrove (Charles Laughton), amigo de la pareja, además de presidir el proceso de la señora Paradine, muestra rasgos sádicos disfrazados de elementos justicieros al estar en la corte y de desprecio hacia el amor que le profesa su propia esposa (Ethel Barrymore), además de no ocultar los apetitos libidinosos que le produce la esposa de Keane y mostrarse ambiguo en algunos comentarios. El socio del abogado (Charles Coburn) tiene una hija (Joan Tetzl), gran amiga de la esposa de Keane, que sirve como coro griego al avanzar ciertos puntos narrativos y descubrir como espectadora todo lo que va sucediendo en la relación matrimonial de la pareja, según se va desarrollando el juicio.

La película es bastante compleja en muchos aspectos: desde la intriga criminal hasta los espacios arquitectónicos tanto del lugar del crimen como la misma corte de justicia; desde las características y misterios ocultos de sus personajes hasta la rebuscada fotografía que registra los hechos del juicio. Sin embargo, esto confirma que está presente la huella de su magistral creador, por más que éste la negara (en su momento) llevado por el fastidio (la excesiva intromisión en el rodaje del productor que insistió en elaborar el guión adaptado previamente por la esposa de Hitchcock, Alma Reville, mientras se encontraba dando los toques finales a otra producción suya, *Duelo al sol*; como respuesta, el director incrementó los costos con una elaborada puesta en escena durante las

secuencias del juicio), el apresuramiento (Hitchcock daría fin a su contrato con Selznick al entregarle esta película y así podría producir sus propios proyectos; dentro de la paradójica tardanza de filmación quedaba la esperanza de su futura liberación que le otorgaría, como lo cumplió, el derecho de filmar lo que se le viniera en gana) o la insatisfacción (el director deseaba otro elenco principal; finalmente, Selznick le impuso a los actores que tenía bajo exclusividad).

Las películas de Hitchcock se definen en torno a *la pareja y sus transformaciones*; alrededor de ella girarán otros personajes y la situación básica. De esta manera se puede citar cualquier título al azar: la cinta *Náufragos* (1944), donde un grupo de sobrevivientes al hundimiento de un barco durante la Segunda Guerra se concentra en un bote salvavidas, estará demarcada por la relación entre una mujer de temple y el líder natural del grupo unidos por un soldado nazi que termina siendo destruido; *La sogá* (1948) inicia con una pareja homosexual que asesina a un hombre por el placer de tentar al destino: su interacción con un profesor al cual retan de manera macabra es el eje de la cinta y, de esta manera, la pareja se transforma; *De entre los muertos* (1958) surge del engaño que sufre un investigador policiaco al serle presentada una mujer con una identidad falsa y un físico determinado, que resurgirá posteriormente con transformaciones en su aspecto, produciendo una obsesión amorosa como la que ocurre en *Agonía de amor*; *Psicosis* (1960) se centra en el asesinato de una mujer por un hombre esquizofrénico mientras está poseído por una segunda personalidad que lo transforma en pareja automática de sí mismo. Si volvemos a *Agonía de amor*, la pasión cegadora que siente Keane por la señora Paradine viene a transformar el mundo del hombre con su propia mujer, como sucedió previamente con el mayordomo Latour al ser seducido por la esposa de su patrón, quien llegó al extremo de terminar, entonces y de manera literal, con éste. Una compleja relación ya que Keane se enamora desde la primera vez que conoce a su clienta. La mujer lo atrapa con una historia personal, cínica y abierta, de un pasado dudoso (por lo tanto excitante), aunque al mismo tiempo hace todo lo posible por no crear vínculos: lo que es útil para ella (su libertad) no implica que ame a su abogado, pero incrementa el deseo del hombre. Habrá que encontrar a un culpable para que ella quede disponible; comenzar en ese momento su campaña para alcanzar la reciprocidad amorosa. No hay otro que el mayordomo: un hombre

que pudo disfrutar la presencia cercana de quien ahora es su motivo amoroso.

Es *la transferencia de culpa* otra cualidad inherente en las cintas hitchcockianas. El ejemplo más claro de esta constante donde hay víctimas inocentes se encontrará indirectamente en *Pacto siniestro* (1951) donde un sociópata propone a un jugador de tenis intercambiar asesinatos ya que de esa manera no habría relación directa entre sus ejecutados, por lo tanto, no habría sospecha de las autoridades hacia ellos; y de manera directa, hasta obvia, en *El hombre equivocado* (1956) donde un músico es acusado de un asesinato simplemente por su gran parecido físico con el verdadero criminal y la falta de coartada para demostrar su inocencia lo va hundiendo tanto en su integridad personal como en las consecuencias para su familia. Y si se vuelve al ejemplo de *Psicosis*, tenemos a un protagonista esquizoide que culpa a su madre, o sea su segunda personalidad, de un crimen que él, en su personalidad “normal”, no hubiera cometido jamás. En *Agonía de amor* tenemos la primera impresión, por parte de la esposa de Keane, de que la señora Paradine es inocente (“La gente bien no anda matando a otra gente bien”); el abogado en su obsesión por condenar al mayordomo le grita en plena corte que “su declaración fue una sarta de mentiras”; como base de su defensa, la acusada ha declarado que su marido se suicidó porque ya no soportaba su condición de invalidez, para dejar como un hecho que la culpa la tiene otro.

Luego se tiene *la mirada*. Tan importante en las cintas de Hitchcock, porque el ojo mirará a través de unos binoculares para explorar la cotidianidad de otros hasta que se descubra un crimen (*La ventana indiscreta*, 1954) o por medio de un hoyo en la pared para observar a una mujer desnudarse y producir la esquizofrenia (*Psicosis*). En esta cinta la mirada es contundente porque Keane trata de escudriñar lo que está sucediendo dentro de la fría e inexpresiva señora Paradine quien no se conmueve ni demuestra alguna emoción. La visita a la casa de campo donde ocurrió el asesinato del hombre permite que Keane se introduzca en la elegante recámara de la mujer donde su retrato, un óleo circular y de gran tamaño, está pintado sobre la cabecera de la cama y con su mirada lo sigue mientras se mueve alrededor de ella. El ama de llaves de esa casa campestre le comenta a Keane que la señora Paradine le describía el hermoso paisaje de la campiña a su marido, ya que era sus ojos. Pero también está presente la mirada indirecta cuando Latour menciona



que el hombre lo vio con su “vista de ciego”; y bastante significativa es la llegada del mayordomo a la corte que sucede, acorde con la distribución espacial del cuarto, a espaldas de la señora Paradine quien no lo ve, pero lo presiente con esa ambigua mirada que da la idea que buscaba Hitchcock: pareciera que lo está oliendo, que la está penetrando con su presencia, que vuelve a tener a su lado el cuerpo que provocó su desgracia, y todo por medio de sus ojos.

Esto último permite entrar en una característica significativa del director, quien se preciaba de “filmear previamente la película en su cabeza”, por lo que al llegar al rodaje ya tenía una idea clara sobre lo que filmaría (de ahí el fastidio por la entrega intermitente del guión por parte del productor) impartiendo así una estructura narrativa con su textura particular que puede notarse en sus películas. Las secuencias más brillantes de la cinta residen precisamente en los momentos del juicio. Ocurre en la réplica de una sala de justicia británica donde la acusada está al centro de la misma. El acceso de testigos es por la parte posterior a ella y al frente están el juez y los magistrados; a un lado, el espacio de los testigos; al otro, el jurado. Hitchcock la filmó con cuatro cámaras que rodaban simultáneamente para ir registrando reacciones (y claro, miradas) de los diferentes personajes. Además, para lograr el efecto mencionado previamente sobre el presentimiento de Latour por la señora Paradine, filmó por separado al mayordomo entrando por la parte trasera quien recorría el pasillo hasta pasar lateralmente por donde se encontraba la acusada. Luego, armó la secuencia, filmando a la mujer en un asiento móvil frente a la proyección anterior para darle un gran sentido de movimiento y permitir físicamente que el espectador compartiera esa sensación.

Algo que Hitchcock usualmente mencionaba era su rechazo al reparto de los personajes principales. En algún momento, el productor Selznick se acercó con Greta Garbo para animarla a su retorno al cine en el rol de Maddalena Paradine y aunque la famosa diva mostró cierto entusiasmo, declinó, lamentablemente, ya que su elegante y atractiva frialdad hubiera sido excepcional para ese papel; en lugar de Gregory Peck, quería a Laurence Olivier, quien no estaría disponible en los tiempos del rodaje, o Ronald Colman, quien no era del agrado de Selznick, sin imaginar que ese año ganaría el Óscar y otros premios por su trabajo en *El abrazo de la muerte* (Cukor, 1947). Sin embargo, el caso más discutible fue el del muy atractivo francés Louis

Jourdan (debutante como la croata-italiana Alida Valli en el cine norteamericano) cuya apostura no encajaba con la idea de Hitchcock quien deseaba al británico Robert Newton en dicho papel. En la novela original, Maddalena Paradine era descrita como una ninfómana; el director quería mostrar, fuera de toda convención, debido a la censura, a un actor mayor en edad, sin atractivo físico, como el incomprensible objeto erótico de una mujer con posición de clase, esposa de un héroe militar, para dar idea de su vulgaridad y sus bajos instintos. La patrona se acostaba con un repulsivo sirviente y hasta llegaba al crimen por la pasión carnal. Era inconcebible algo tan audaz que no sería aceptado ni por el productor ni por un público acostumbrado a los galanes bellos como Jourdan (lo que da lugar a que el juez Hargrove haga un comentario homoerótico cuando Keane asegura que Latour tiene un odio patológico hacia las mujeres ya que una de ellas lo dejó plantado el día en que iban a casarse: “Después de ver el porte del testigo pensaría que el comportamiento patológico sería el de la dama”), y en este caso, simplemente resulta obvia la pasión que despertaba el varonil sirviente en su patrona.

La película fue filmada entre los meses de diciembre de 1946 y mayo de 1947 con un costo final (excesivo para su tiempo) de más de cuatro millones de dólares. Se estrenó el último día de 1947 en Los Ángeles con una duración de 131 minutos que luego fue disminuida en casi veinte para su distribución nacional y mundial a partir de 1948 por lo que usualmente se considera una cinta de este año. No tuvo el mismo éxito taquillero de otras cintas del director con el mismo productor (*Rebeca*, *Cuéntame tu vida*, *Tuyo es mi corazón*) ni tampoco el público asistió masivamente a disfrutarla. Su interés se fue despertando con el tiempo. Los estudiosos de Hitchcock usualmente la defienden en sus discursos y se tiene la fortuna de que se encuentre disponible para su encuentro con nuevos espectadores. A pesar del rechazo de Hitchcock, el tiempo ha permitido que *Agonía de amor* se establezca dentro de esa filmografía tan singular, demostrando que contribuye con las obsesiones temáticas del realizador y diversos antecedentes que luego serían claves para películas que devinieron obras maestras. Cualquier cinta que se piense “menor” o se subestime en los títulos que conforman la obra de Hitchcock, siempre será susceptible a florecer porque el genio, el creador, el artista, el hombre fiel a sí mismo, poseedor de una fuerte carga moral, estaba presente 🌹