

ENCADENADOS A ENCADENADOS (*Notorious*, Alfred Hitchcock 1946)

Fernando Castro Borrego

Departamento de H^a del Arte. Universidad de La Laguna

Cabe afirmar que esta película de Hitchcock tiene los tres ingredientes principales de su cine: el dominio de la intriga, que llega a resultar asfixiante en la famosa escena de la bajada de la escalera de Gary Grant e Ingrid Bergman; la reflexión sobre el mal absoluto en un sentido antropológico, encarnado en personajes dispuestos a legitimar cualquier fechoría al servicio de una idea abstracta del Poder; una reflexión política acerca de los totalitarismos que amenazaban a las democracias occidentales en el periodo de entreguerras; y por último, la imagen de la mujer que asume el papel doble de víctima y heroína.

¿Qué mueve a los personajes de esta película admirable, el amor o la política? Alicia se enamora del espía americano que encarna Gary Grant, pero no puede decirse que lo haga violentando sus convicciones políticas. Es muy significativa la grabación de la acalorada charla que mantuvo con su padre, el espía nazi, donde ella le transmite su amor al país que la ha acogido. Al pesar en la balanza el llamado de la sangre y el de la libertad, pesa más ésta. Alicia decide vivir como ciudadana libre y no como una persona condicionada desde la cuna a la tumba por el lugar de nacimiento. Ella está dispuesta a sacrificarse por amor pero también por sus ideales políticos que se superponen a la fuerza de las raíces: es alemana de nacimiento pero ciudadana americana por elección. Si solamente fuera una historia de amor, la heroicidad del personaje no sería tan encomiable. Y es precisamente esa dimensión política la que la convierte en una mujer heredera de Judith o Lucrezia, personajes femeninos que se sacrificaron para salvar a su pueblo. Pero también es una historia de amor. Incluso cabe dudar de que ella hubiera dado el paso de comprometerse con la nación que causó la muerte de su padre. El punto de no retorno se refleja en su conciencia cuando Gary Grant, el agente americano del que se ha enamorado, le comunica en el avión que los trasladaba a Río de Janeiro que su padre acababa de suicidarse en la cárcel ingiriendo una cápsula de cianuro. Por el amor se redime: abandona la vida alegre que llevaba. Éste es el lado moralista de la historia. Era una prostituta de lujo aficionada a la bebida. Sin un eje moral que orientara su vida, los días de vino y rosas se sucedían para matar el tedio. Pero todo cambia cuando por amor asume un compromiso ético y político. Las categorías éticas del heroísmo y la abnegación le dan un nuevo sentido a su vida. El amor cataliza esta experiencia de transformación. Es un rito de paso hacia otra vida. Y como ocurre en otras películas de Hitchcock, ella está muy por encima de él en el terreno moral. Incluso las lecciones que Gary Grant se permite darle a ella, movido por los celos, resultan

antipáticas. Pensamos que no tiene derecho a tratarla así, y nos ponemos de parte de ella sin pensarlo un instante. El encuentro furtivo de ellos en el hipódromo tiene una carga intensa emocional. Las lágrimas que ella vierte entonces, y que intenta disimular con los prismáticos, es una de las escenas más emocionantes de toda la historia del cine. En los lentes se refleja una acción banal: el galope de los caballos. Es evidente que no está interesada en la competición hípica. Los prismáticos se convierten en una barrera que la defiende de la agresión que está sufriendo. Todo se desarrolla en su interior. Es una lucha titánica la que libra el sentirse incomprendida por la persona que ama. Este sufrimiento asociado a una sensación de impotencia recorre toda la película. Al mismo tiempo hay crítica a la frialdad y la dureza de las cuestiones de Estado. Desde el principio sabemos que Gary Grant cumple con su deber al sacrificar el amor que siente por aquella muchacha alemana que acaba de conocer en aras de su compromiso político como servidor público. La razón de Estado se impone a los sentimientos. Intuimos que en algún momento dicha frialdad se derretirá como un témpano de hielo ante el fuego de la pasión amorosa. Los dos deben reprimir su pasión. Pero al hacerlo él se convierte en verdugo y ella en víctima. Por todo esto estamos ante una película romántica que es al mismo tiempo una película alemana. O dicho de otro modo: romanticismo alemán en estado puro. La relación de Sebastian con ella proclama también la preeminencia de la pasión sobre los fríos planes de destrucción que abrigaba éste. Holofores/Sebastian se enamora de Judith/Alicia. Él duda al principio pues se deduce que había coqueteado con él en otra época, siendo rechazado. Salomé baila ante Herodes. El precio es la cabeza del tirano. Como en una tragedia clásica, la madre de Sebastian —auténtica walkiria alemana que ejerce un poder absoluto sobre su hijo— le advierte del peligro que corre. «¿Cómo es que usted no testificó en el juicio de su padre?» —le pregunta éste levantando una sospecha sobre las intenciones ocultas de aquella muchacha que había conquistado el corazón de su hijo—. La relación materno-filial es tan fuerte que es ella quien le dice cómo debe actuar con la banda de agentes alemanes cuando descubran que ha contraído matrimonio con una espía al servicio de EEUU. Ella también opta. Está en juego la vida de su hijo o los designios del Tercer Reich, y no lo duda; escucha la voz de la sangre.

El toque expresionista se trasluce no sólo en el contenido de la historia de amor, sino también en el plano del lenguaje cinematográfico gracias a una fotografía en blanco y negro muy contrastada, aunque aterciopelada, fría y exacta. Casi toda la historia se desarrolla durante la noche. He aquí otra nota romántica. Murnau y Fritz Lang están presentes en esta arrebatada historia de amor que incluye también una amarga reflexión sobre el mal en su versión nazi.

Los siniestros planes de Hitler no se limitan a la conquista de Europa sino del mundo. Por eso no duda en buscar material de uranio en las montañas de Brasil. El líquido de la botella que es el tesoro almacenado en el sótano de la casa por el malvado Sebastian es el oro del Rin. En los salones de la mansión, los alemanes se comportan como si estuvieran en el solar patrio. Visten de smoking, como los autorretratos de Max Beckman, pintor perseguido por los nazis aunque en el exilio norteamericano no dejó nunca de comportarse como un alemán. Así debió ser la vida de Stefan Zweig en Brasil antes de que se suicidase atormentado por la pérdida





de *El mundo de ayer*, la autobiografía donde narra el conflictivo periodo de entreguerras que estaba a punto de barrer los vestigios de un mundo aristocrático que había sobrevivido a la tormenta de la Primera Guerra Mundial. Los signos estéticos son tanto más emocionantes cuanto que remiten al fin de un periodo (Gotterdamerung) y de sus formas de vida. Alemania asumió el papel del verdugo y acabó siendo la víctima. La puerta de la mansión se cierra y los malhechores se destruyen. Es la apoteosis anticipada del caos político que desencadenó Hitler. Esto es lo que le ocurre a Sebastian al final de la película, pero también a Alemania. Aquel mundo parece como los dioses del Walhalla en una autoinmolación colectiva. La relación del mal con la estética produce grandes emociones que al recordarlas se convierten en pesadillas.

Sociológicamente la película es también muy interesante. Pero creo que su significado social sólo puede captarse en su dimensión histórica si la comparamos con otra obra posterior de Hitchcock, memorable aunque, a mi juicio, no tan interesante como la que comentamos: *Con la muerte en los talones*, cuya trama parece un remake de *Encadenados*, desarrollada en otro momento histórico: la Guerra Fría. Los paralelismos son evidentes. Gary Grant es en ambos filmes un espía americano. La heroína, interpretada por Eve-Marie Saint, colabora con el gobierno americano para desbaratar los planes de una potencia extranjera, la URSS, cuyo agente roba un microfilm de gran valor. El sacrificio no es tan abnegado. Él se ve envuelto en un plan tramado por los servicios secretos de su país. Es un honrado ciudadano al que le persigue la muerte sin que haya hecho méritos para ello. Héroe a la fuerza en el contexto sociológico del New Deal. Mientras que ella es un pálido reflejo del personaje que encarna Ingrid Bergman en *Encadenados*. También se enamora de

Gary Grant, pero más bien por pena. Tampoco puede decirse que la idea del mal encarnada por el espía soviético tenga la aureola estética que rodea a Sebastian en su mansión brasileña. La arquitectura de la villa donde se desarrollan las escenas finales de esta película, inspirada en F.L.L. Wright remite a las formas de vida de la democracia americana: limpia, racional, diáfana. Mientras el palacete neoclásico evoca una atmósfera siniestra y grandiosa. La peripecia del personaje descolgándose por el acantilado donde están grabados los rostros de los padres de la nación americana es cómica. Es evidente que el marco político y social que describe Hitchcock en *Con la muerte en los talones* es el de la sociedad democrática que surge del New Deal de Roosevelt. Salvar al mundo libre del peligro comunista ya no es una tarea tan grandiosa. Se trata de una lucha entre dos imperios. Mientras que la batalla que se libra en el periodo de entreguerras es la del mundo libre contra el totalitarismo; la misma que describe Ernest Lubitsch en *To be or not to be*.

Por último, hay también una interesante obliteración de la geografía, es decir, del espacio en que se desarrolla el drama. Nada hace pensar que estemos en Brasil. Ningún rasgo de tropicalismo gozoso. No hay carnaval ni sensualidad. La única vista de una playa se produce en la noche. En realidad es un película nocturna. El sol del trópico no aparece. Esto dota a la narración de una atmósfera irreal.

