

Hitchcock entre *Histoire(s) du Cinéma* y *Los Simpsons*

Luis Ángel Gonzo

Rosario - Argentina

A cualquiera le ha pasado alguna vez que en una conversación, al referir una circunstancia imprevista o temeraria, alguno de los interlocutores cruce el diálogo con la música de Bernard Herrman que intensifica la escena del asesinato de Marion (Janet Leigh) en *Psicosis* (1960). Esa música, la más reconocida del film más conocido de Hitchcock, probablemente cristalizada como "la musiquita de *Psicosis*", tiene destinos variados: desde *ringtone* de celulares que alarman pasajeros de transportes públicos hasta signo de alerta de programas de PC o de antivirus, pasando por toda una serie de reutilizaciones *pop* en medios audiovisuales. La versatilidad de las situaciones en las que aparece da cuenta del amplio alcance y difusión de un arte-mercancía permeable, que comenzó como sinónimo de *suspense* y tensión en un asesinato y se reelaboró, posteriormente, como sonido de llamadas de trabajo, aviso de posibles fallas del sistema, escenas de terror o de parodia de todo tipo de narraciones o entretenimientos.

Esa deriva, en cierto punto, ilustra la del propio Hitchcock en el arte y la industria del cine. Como es sabido, Hitchcock (el director de cine, su figura en el contexto de su emergencia) no siempre fue Hitchcock (la institución, el

producto y la marca registrada insoslayable: Hitchcock® o Hitch®): antes fue objeto y protagonista de diversos debates en torno a lo que son, o deberían ser, las películas, los directores de cine, su estética y el cine en general. Leídos hoy, las divisiones y los debates en torno a su figura abrían menos disputas que abismos conceptuales. Desde los artículos de Seguin (1955) y Kyrrou (1957) hasta los de Astruc (1951) o Godard (1952), o el libro de Chabrol y Rohmer (1957) en el marco de *Cahiers du cinéma*, la variedad y el enfrentamiento de las perspectivas críticas y valoraciones de los filmes abre, además de los ejes de análisis específicos sobre el autor y la película en cuestión, debates que alcanzan una dimensión estética. Implican, en ese orden de cosas, la puesta en juego de posiciones críticas y concepciones diferenciales de lo que el cine debe, pero sobre todo *puede ser*; y, por ende, de lo que los críticos *pueden ver* (analizar, construir) a partir de las películas, *entre sus imágenes* (desde y hacia ellas; Godard dirá: “entre las cosas”): desde la literalidad de la anécdota hasta lo trascendental de la metafísica.

Esa pluralidad de la obra-Hitchcock (de sus películas, de su figura de autor), puesta en juego desde entonces con sus variables de culto, éxito y difusión, mercancía o mercantilismo, sin duda determina el alcance de sus apariciones en contextos y postulados tan disímiles, y probablemente se extiende hasta la actualidad. Slavoj Žižek (1994, 8) se refiere a su potencialidad y capacidad para sobrevivir, pero sobre todo para *revivir* en diferentes épocas y recrearse según paradigmas diversos, en un libro que es

todo un síntoma al respecto: *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y no se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Allí afirma que Hitchcock, en tanto objeto de estudio, es un fenómeno teórico incesante por ser reacio al encasillamiento y a la cristalización conceptual: Hitchcock -dice Zizek, siguiendo una tríada postulada por Jameson- no es realista, ni modernista, ni posmodernista. No es ninguna de las tres cosas por separado, sino *las tres cosas al mismo tiempo*: realista (por clausurar la narrativa e ideología hollywoodense y desviar y torcer sus códigos), modernista (por subvertir los códigos de Hollywood en la línea de Welles, Renoir, Bergman) y posmodernista (en la medida en que su obra pone en circulación signos cuya interpretación puede considerarse parte inherente y constitutiva de las películas). La fuga y encarnación simultánea de tres categorías contrapuestas en algún punto traza un panorama, aunque más no sea virtual, de sus derivas, las contemporáneas y las posteriores. Respecto a los '50, da cuenta, en cierto sentido, de lo que Hitchcock viene a ser para los críticos de *Cahiers*: "el caballito de batalla ideal de la política de autores", dice Rohmer (2008: 16). También permite entrever esa mezcla de virtudes dudosas e imponderables ("exitoso", "comercial", "anecdótico", "banal") que le acusaran sus detractores, con mayor o menor brutalidad; y, no sin cierto resquemor, sus iniciales entusiastas.

De los objetos que la sobreviven y retoman de un tiempo a esta parte, dos, por distantes y disímiles, resultan tal vez complementarios: *Histoire(s) du Cinéma* (Godard, 1988-1998) y *Los Simpsons* (Groening, 1989-). En la

distancia que media entre el director de cine de culto y la exitosa serie de difusión masiva, entre la mitología particular de cada uno y sus diversos modos de configurar culturas, de asumir y reelaborar historias, ambos objetos dan cuenta nuevamente, bajo coordenadas diferentes, de algunas de las variables que abrían aquellos debates, pero sobre todo del devenir posterior, en el arte y en la industria audiovisual, de quien los alentara.

La primera disyunción está a la vista: la televisión, por un lado, y el cine por otro. Y no cualquier cine, no un cine convencional. *Histoire(s) du Cinéma* es una suerte de *súmmum* de Godard (crítico, cineasta, ensayista, poeta), a la vez que *súmmum* de las posibilidades audiovisuales en general (pone en juego todas las formas de manipulación de sus materiales: bandas sonoras simultáneas, sobreimpresión de letras y frases en las imágenes, planos que se funden y yuxtaponen en capas de significación, etcétera). Entre la singularidad y la abstracción, *Histoire(s) du Cinéma* es concebida por Godard como una obra atravesada por la idea del fin de cierta forma de hacer cine; esa forma, como idea de la vida y la creación, que nace en el siglo XIX y se dirime en el XX, que encuentra a Godard y a la *Nouvelle Vague* a mitad de camino, en el punto justo entre temprano y tarde.

Es claro, entonces, que las películas que cita Godard, en la mayor parte de los casos, tienen que ver con esa idea. El criterio de selección de las películas, por lo demás, tiene que ver con lo que Hitchcock es para Godard, alineado con otros autores de *Cahiers du Cinéma*. Lo que Hitchcock encarna en

tanto cine: la idea del *auteur*. Godard cita las películas cuyas imágenes quedarán adheridas a la memoria: las imágenes por sobre los argumentos, las tramas y las características de las personas y personajes que forman parte de una película. Para Godard, antes que nada, está la imagen, cuya visión y composición son formas del pensamiento (20007, 165). Ese es el "caballito de batalla ideal" que Rohmer, en nombre de *Cahiers*, dice ver en Hitchcock. Es curiosa la figura del "caballito de batalla ideal". El caballo y la batalla: el caballo de Troya. Héctor Libertella (1977) reescribía esa figuración, la del caballo de Troya, para pensar cómo un escritor asume su práctica entre lo que esta tiene de singular y lo que el mercado, para garantizar su circulación, abstraía de ella en función de una identidad comerciable. En ese esquema, Hitchcock sería para *Cahiers* aquel director que, siendo uno mismo, se descentra o doscentra hacia dos proyecciones: la de su singularidad, irreductible (suya, de su imagen); la de la generalidad del mercado. Descentrar, doscentrar: allí, en ese esquema, en el centro de la industria, Hitchcock sería algo así como una poética de la *diferencia*. No se trata, para él, de inventar argumentos nuevos (imposible a esa altura de la historia en que el argumento sólo puede aspirar a ser novedoso); no se trata de poner en juego personajes o acciones cada vez más llamativos (cuestión de moda); sino que se trata de volverse sobre lo ya hecho para hacer lo nuevo: Hitchcock toma historias de todos lados (revistas, best-sellers, novelas desconocidas, teorías, anécdotas y episodios oídos por ahí) y las filma de manera que las vuelve nuevas: la diferencia en el cómo (el

estilo, el hombre), no en el qué (la convención, esa fatalidad), marca lo nuevo. La vuelta a Hitchcock de Godard, vía *Cahiers*, tiene que ver con esa idea. Godard cita imágenes de Hitchcock en todos los capítulos de video de las *Histoire(s)*; pero es en el Capítulo 4 en el que la cantidad y el efecto de las citas es considerablemente significativo, casi se diría que central: cuando las imágenes de Hitchcock dejan de ser ilustrativas o dialécticas de otras imágenes y pasan a ser hipótesis sobre el cine a partir de ellas mismas. Asimismo, en el texto, en el poema publicado en formato libro, es también en el Capítulo 4 en el que Hitchcock es nombrado, asumido en el poema. En ese Capítulo, tanto en el libro como en el film, hay una frase que resuena con onda de estruendo entre muchas otras: "y si Alfred Hitchcock/ fue el único/ poeta maldito/ que conoció el éxito/ es porque fue/ el más grande/ creador de formas/ del siglo veinte" (163). La frase es sonora en varios sentidos. En primer lugar, ofrece una vuelta de tuerca sobre lo que Godard y otros autores de *Cahiers* reivindicaban en Hitchcock: allí donde en él reivindicaban la pura visualidad del film, la composición óptica y preeminencia de las imágenes (el encendedor de *Intriga internacional*, el vaso de leche de *La sospecha*, la mirada en *La ventana indiscreta*), Godard, al retomarlo y homenajearlo, imprime su propio sello, marca su uso y su huella diferencial: lo hace a través de la palabra, de la palabra escrita y proyectada sobre el plano, en el que a su vez se imprime su propia voz haciendo eco del texto incrustado. Doble operación que a la vez proyecta y espejea, Godard homenaja a Hitchcock desde *su voz*, literalmente,

desde su poética barroca, en un homenaje que es a la vez auto-aval, puesto que Godard, así como los demás autores de *Cahiers* en su momento, reivindicaban a Hitchcock en el marco y en función de la poética de autores. Esto conecta con el segundo y el tercer eje o sentido de la frase (la sucesión numeral no implica jerarquías). El segundo sentido lo otorga el marco en el que aparece la frase: el Capítulo 4, comienzo del final, se titula: "El control del universo". Godard afirma que con sus imágenes, particularmente con las citadas, Hitchcock "logró/allí donde fracasaron/ Alejandro, Julio César/ Napoleón/ tomar el control/ del universo" (162). "Tomar el control del universo", frase polisémica en el contexto del poema, puede ser la sala del cine, la diégesis del film o lo que Hitchcock logra hacer como director: esas pequeñas grandes trampas al modelo hollywoodense, por un lado; y también, por otro lado, la capacidad de imprimir, a partir de imágenes (de formas), las cosas y las sensaciones que hacen al hombre. Y Godard, ya se ha dicho, concibe *Histoire(s)* como el fin de una forma de hacer cine, entre la vida y la creación, entre lo representativo y lo crítico. Hitchcock, en ese punto, es "el más grande/ creador de formas/ del siglo veinte". Y las formas son, para Godard, "las que nos dicen/ finalmente/ qué hay en el fondo/ de las cosas". Y el arte, para Godard, es "aquello por lo cual/ las formas devienen estilo/ y qué es el estilo [se pregunta finalmente] sino el hombre" (168). Según estos versos de Godard, las formas revelan las cosas; pero las cosas son reveladas en la medida en que las formas son dispuestas en el arte; lo que determina

ese logro es la conformación de un estilo que a partir de una forma forme un arte. Entre creación y vida, entonces, como estilo que a partir de una forma da cuerpo a un arte capaz de revelar las cosas, doscentrado entre ese arte y su mercado, allí está Hitchcock –y detrás Godard; y detrás, seguramente, Slavoj Zizek.

Y a lo mejor también podrían estar, con un signo diferente, *Los Simpsons*. Siendo una serie de televisión, se trata, en relación a Hitchcock, de la deriva del éxito de su cine. Con *Los Simpsons*, la obra-Hitchcock y su figura de autor aparecen, sobre todo, del otro lado del doscentramiento que Godard reivindica: del lado del producto, la marca, el *gag*: imágenes, atmósferas y argumentos aparecen de ese modo en la serie. Por supuesto, esto da cuenta de aquella acusación dudosa de “ser exitoso”. *Los Simpsons*, serie animada de amplia difusión, producida por FOX, en plena industria del entretenimiento y la cultura de masas, presenta en líneas generales (salvo capítulos puntuales de parodia de *Behind the scene* o similares) una narración calificable como directa, con sus *gags* y sus ecuaciones narrativas propias (que articulan en clave satírica los lugares comunes del imaginario de la familia burguesa: el padre que ahorca al niño; la hija que se desanima ante su padre; la mujer que refunfuña y calla ante el marido a la vez en falta e inimputable). Una narración cuya diégesis estable, dentro de lo convencional, admite algunos recursos desestabilizadores a la vez recurrentes y controlados: inverosimilitudes repentinas, cortes abruptos de unidad de lugar y tiempo hacia escenas del

imaginario de los personajes, agotamiento de planos, intertextos y reelaboraciones propias de otras narraciones (tanto audiovisuales como escritas), y del imaginario cultural que las rodea (actores, personas, personajes, figuras de autor, mitologías). En ese orden de cosas es que *Los Simpsons* citan y recrean varias películas de Hitchcock. Retoman, sobre todo, escenas famosas y escenografías a modo de guiño: el sueño de Dalí de *Cuéntame tu vida* (1945); el partido de tenis de *Pacto siniestro* (1951); las escaleras en *Vértigo* (1958); el hotel Bates, la mansión y el descubrimiento del sótano en *Psicosis* (1960); el acecho multitudinario de *Los pájaros* (1963); el famoso perfil de Hitchcock en su serie televisiva. Pero más allá del mero cambio de focalización o de protagonistas (en lugar de la madre de Norman Bates o James Stewart, Bart; en vez de Norman Bates, Bob Patiño o Selma, etcétera), en algunos casos la serie recrea el argumento o reelabora la escena de forma singular. En la recreación de *La ventana indiscreta* realizada en el capítulo "Bart el diabólico" (1994), por ejemplo, la serie opera no por calco y reproducción sino por yuxtaposición. Bart, enyesado y encerrado en su habitación, espía con su binocular los alrededores. Como espectadores, la imagen que vemos está mediada por Bart y su instrumento: vemos a través de un círculo delimitado. En una de las tantas visiones, aparece el propio Stewart, caricaturizado. Con su cambio de focos, la superposición es significativa: Stewart entra en pánico; Bart (y ampliando el cuadro: la serie) toma el lugar del criminal, objeto del miedo. Literalmente, Stewart, en su papel reelaborado,

tiene miedo de que Bart lo mate. Metafóricamente, podría extrapolarse ese miedo por parte de cierto tipo de cinéfilos en relación a la industria y las series de difusión masiva. Por supuesto, cualquier forma de declaración o insinuación de muerte de algo (autor, tipo de narración, etcétera) en el arte es una forma de supervivencia. En *Los Simpsons*, Hitchcock sobrevive como intertexto y como travesura: con su *suspense* pero sin los efectos dramáticos finales de sus películas (las muertes en general son supuestas, pero no suceden). Como en el episodio "El último tren" (1991), en el que el lugar de Stewart es tomado por Skinner, que sube las escaleras del campanario, ahora localizadas en la escuela, y ve, en vez del cuerpo de quien se arrojara, el pasto escrito con el nombre de quien lo enloquece: Bart.

Pero además de la reelaboración de partes de sus películas, Hitchcock reaparece en *Los Simpsons* como persona y personaje. Como se sabe, el director solía aparecer en sus películas. Algunos (los que lo acusaban de todo) lo acusaban por eso. Él explica, en diálogo con Truffaut (2009), que sus apariciones respondían a tres causas: la necesidad (cuando no contaban con presupuesto y hacía papeles de extras circunstanciales), la superstición (las películas en las que no aparecía, dice, no eran tan bien recibidas como las que sí), y el *gag* (por último, como signo de reconocimiento). Además de retomar la cuestión del descentramiento de Hitchcock, la cuestión es qué pasa con esa imagen del director puesta en juego en la película, y luego en la serie (el autor ya no como sujeto, sino como objeto, primero sujetado al film, luego a la

serie). En esas apariciones en sus películas, a su vez, uno podría leer toda una simbología de la idea del director de cine: alguien que forma parte de la imagen ostensible pero calladamente, que *compone* la imagen como autor y como parte de ella, que es sujeto y a la vez objeto en su propio arte, productor y producto de lo que pone en juego en la industria, etcétera: alguien que emite un signo (la señal de una presencia que es tal en tanto ausencia) del que no puede determinarse hasta dónde el signo lo expone ("él está ahí") y hasta dónde lo oculta ("él no es él: es su imagen"). En ese sentido, una de las apariciones de Hitchcock en *Los Simpsons* (en el episodio "La casita del horror XX", 2009) pone en juego, si queremos proyectar sentido sobre ella, sobre su anécdota, la variable del devenir en la industria. Hitchcock (como producto: Hitchcock®) aparece en el plano (apenas corrido del centro: literalmente excéntrico) en el que Bart, distraído, camina hacia él sin darse cuenta: el encuentro es de choque, acción y contacto, y la figura de Hitchcock se precipita al abismo. Hitchcock, que ya era otro (una imagen) cuando aparecía en sus películas, es en *Los Simpsons* objeto de doble extrañamiento: está dibujado, compuesto por otro, y localizado en esa imagen del otro. A su vez, uno podría decir que, cuando cae (verticalidad, redireccionamiento), podría hacerlo rodando o más o menos de pie, pero lo hace prácticamente dado vuelta. Está, como en sus películas, extravagando y trabajando, es un gag, pero a la vez se vuelve más extravagante en la serie: lo que en la escenografía de la película era urbanidad, en la serie se convierte en espacio rural, casi vacío de signos,



llanura, campo: sólo están allí, dibujados, el vehículo (colectivo, ahora con el cartel de Springfield), Bart, Hitchcock, el cielo y el pasto –y posteriormente las rocas (algo hace recordar aquí a la roca esculpida en el tiempo que finalizaba el *Satiricón* de Fellini). El campo (y Hitchcock, extravagante en él) pone en juego cierta indeterminación del rumbo de su imagen. En esa indeterminación, Hitchcock animado choca con Bart, y cae al vacío. Como sabemos, el vacío nunca es vacío en cuanto es nombrado; la palabra es paradójica y en ese sentido tal vez podría leerse lo que queda de Hitchcock en su vacío, en el más allá de Hitchcock: en la posteridad, sí, pero también en la animación, en las formas y los formatos diversos que lo retoman. Vale decir que no faltará quien, literal y pegado a la anécdota, sólo vea en la escena una caída.

© **Luis Ángel Gonzo**