

Hitchcock y Wordsworth:

Frenesí (1972) y 'El Preludio' (1804)

PETER WILLIAM EVANS



JOSEPH SACCO 1844

Hitchcock volvió a su ciudad natal para dirigir una de sus películas más violentas. Es la historia de un psicópata que asesina mujeres en Londres, actividad que le identifica, como afirma un transeúnte al principio de la película, con Jack el destripador. La comparación se hace justo después de haber asistido al discurso de un político que anuncia a una muchedumbre reunida en frente de County Hall, uno de los edificios londinenses más reconocibles, a orillas del Támesis, que el ayuntamiento ha eliminado la contaminación industrial del río. Añade que el Támesis reclamará su condición prístina, y cita las palabras del poeta inglés, William Wordsworth (1770-1850), pertenecientes a la sección sobre la Revolución Francesa que forma parte de su poema autobiográfico, *El prelude*: «Bliss was it in that dawn to be alive» [Fue magnífico estar vivo en aquel amanecer].

Después de haber visitado Francia en 1790, Wordsworth volvió a pasar un año en el país (1791-92), atraído al principio por la Revolución, para luego decepcionarse por su ambiente cada vez más sangriento. Un lío amoroso con una mujer francesa, Annette Vallon, produjo una hija en 1792, pero Wordsworth no se casó con su amante, y volvió al Distrito de los Lagos para casarse en 1802 con una inglesa.

La cita del *Preludio* en *Frenesí* es irónica, y aporta un prólogo muy adecuado a la descripción de una sociedad en la que, obviamente, el mal no ha desaparecido. Este tema se anuncia ya en las imágenes que acompañan los créditos de la película. La cámara, situada en un helicóptero, nos conduce, siguiendo la ruta del Támesis, a Tower Bridge. Baja lentamente para poder pasar por debajo del puente, y justo al acercarse al mismo vemos un remolcador cruzar la imagen de derecha a izquierda, emitiendo un humo sucio y negro, como para contrarrestar la imagen de luz y optimismo creada tanto por la panorámica previa del Támesis soleado, captada por la cámara de Gil Taylor, como por la música, regia y ceremoniosa, compuesta por Ron Goodwin. El intento de limpiar el Támesis, según Hitchcock, parece tan ingenuo como el de liberar a Londres del crimen.

El poema de Wordsworth alaba los esfuerzos de los revolucionarios franceses por esta-

blecer una sociedad basada en la libertad, la igualdad y la fraternidad. El político que cita el poema en *Frenesí* ni personifica los valores del movimiento ni parece ser consciente del posterior desengaño de Wordsworth con el desarrollo de la Revolución. Cuando el político ve que el cadáver de la mujer en el río lleva una corbata—lo que indica que es otra víctima del ‘asesino de la corbata’ que estrangula a las mujeres con tal prenda—sólo comenta: ‘¿No será la corbata de mi club?’. Su observación es totalmente inapropiada. Los prejuicios de clase emergen, como el cadáver en el río, para afirmar que el mundo ha cambiado poco, que tales prejuicios, como el crimen, perviven en el mundo ni edénico ni revolucionario, alejado de aquél idealizado en los versos de Wordsworth e inapropiadamente citados por el político. *Frenesí* nos presenta, de hecho, un Edén caído. El ambiente de Covent Garden, famoso barrio londinense que en los 70 todavía era el mercado más importante de fruta, verdura, carne y pescado, le sirve a Hitchcock como metáfora para el análisis del pecado y los motivos de la perversión sexual, sobre todo a través del personaje de Bob Rusk (Barry Foster), el asesino de las mujeres.

Herederero de Jack el destripador, Bob Rusk, es un psicópata, que sólo consigue placer sexual cuando asesina a sus víctimas. En apariencia, Bob, dueño de una frutería, es una persona entrañable, amigo de los habitantes del barrio, pero en realidad es uno de los personajes más trastornados y despiadados del reparto de monstruos hitchcockianos. Se refiere a sí mismo como ‘el tío Bob’ (el dicho inglés, ‘Bob’s your uncle’ quiere decir que todo está solucionado), da un soplo a su amigo Blaney (Jon Finch)—al que luego, sin embargo, tratará de culpar por el asesinato de Babs (Anna Massey), la novia de éste, violada y matada por el mismo Bob—cuando sugiere que apueste por ‘Coming Up’, el caballo que, efectivamente, gana una carrera aquella misma tarde.

Por su forma de hablar Bob se revela como una persona graciosa, amistosa y optimista; por su vestimenta como un dandy, aficionado a los colores vivos, aunque un poco vulgares. Lleva en la corbata un alfiler en forma de ‘R’—la inicial de su nombre ‘Robert’, del que ‘Bob’ es el diminutivo—con el que se limpia los dientes después de comerse una fruta, símbolo de sus apetitos más pervertidos. Pero su aspecto exterior esconde deseos violentos, una rabia reprimida que se expresa



Alfred Hitchcock

sólo cuando ataca a sus víctimas femeninas. Hitchcock deja que el espectador imagine los orígenes de esta rabia. Entre las estrategias que emplea para sugerir los motivos de la perversión de Bob se destacan dos en particular, recursos muy familiares en la obra de Hitchcock: el desdoblamiento, y la presencia de la madre.

El desdoblamiento le permite aquí, como en otras muchas películas, contrastar dos personajes, el inocente y el culpado. El doble de Bob es Blaney, ex piloto de la RAF, alcohólico, rabioso, violento, divorciado, incluso despedido de su humillante puesto de camarero en un bar. A lo largo de la película se ve que la división maniquea entre el bien y el mal es una ficción, y que Blaney y Rusk comparten características y deseos, aunque las circunstancias o el azar dispongan que uno cometa crímenes y el otro no. En un sentido, Blaney es, como él protesta, 'the wrong man' (el hombre equivocadamente culpado), figura conocida en la obra de Hitchcock, que incluso tituló una de sus películas *The Wrong Man* (Falso culpable, 1957); pero en otro sentido, no lo es, ya que en muchos aspectos se parece al culpable real. El alcoholismo es una dependencia, signo en la historia psicológica de Blaney de problemas quizás relacionados con su infancia. He aquí quizás la



Barbara Leigh-Hunt en una secuencia de *Frenesi*, 1972

conexión con la segunda estrategia conceptista de Hitchcock. No sabemos nada de la infancia de Blaney, pero curiosamente Hitchcock (y, desde luego, Peter Shaffer, el guionista de la película) nos enseña en una escena breve y significativa, a la madre de Bob.

Su aparición tiene poca importancia narrativa. Sólo sabemos dos cosas acerca de ella: físicamente es una mujer gorda y vulgar; y según su hijo, gusta de citar a Mae West, una de las estrellas más fuertes del cine, que dominaba a los hombres que la rodeaban. Obviamente, en sí mismas, ni la vulgaridad—reflejada en el cuadro kitsch 'La muchacha china' del pintor ruso Vladimir Tretchikoff (1913) colgado en el salón de Bob—ni la personalidad dominante de la madre tienen por qué ser responsables de la violencia y la perversión sexual del hijo. Pero el tema de la madre avasalladora a menudo le atrae a Hitchcock: las madres de Marnie, Norman Bates, Bruno Anthony y otros muchos personajes perturbados ejercen control tiránico sobre sus hijos, pero a la vez ellas mismas son víctimas de sus propias circunstancias, de estructuras sociales que las confinaba al entorno doméstico, lo que a menudo las llevaba a volcarse de forma obsesiva y claustrofóbica en la vida de sus hijos. En estos casos Hitchcock permite que las madres tengan suficiente espacio narrativo como para que se entiendan no solamente las actuaciones de sus hijos sino sus propias historias de represión.

En *Frenesí* Hitchcock no nos proporciona más que una pista ligera, sugiriendo problemas familiares, invitando al espectador a que interprete la perversión del hijo mediante una evaluación de la relación con su madre. A partir de ahí, y considerando también el comportamiento de su doble Blaney, se puede vislumbrar el posible origen de la rabia de Bob. Mientras no se traten los problemas familiares no se erradicará la perversión. Asimismo, mientras no se cambien las estructuras de la sociedad británica la nueva sociedad utópica proyectada por Wordsworth en el *Preludio*—'Not in Utopia, subterranean fields... But in the very world, which is the world /Of all of us'*— no se llegará a ver realizada.

* No en la Utopía y campos subterráneos... sino en el mundo mismo, el que es /de todos nosotros