

North by northwest

<<Sólo estoy loco en el Nornoroeste; cuando el viento es del Mediodía, sé distinguir un halcón de una garza>>(1). Estas son las palabras pronunciadas por Hamlet en la escena segunda del segundo acto de la inmortal obra de Shakespeare, que parecen resonar en *North by northwest*, título original de *Con la muerte en los talones*.

Sobre una pared acristalada, cuadrículada, las palabras que componen ese título nos hablan de dos direcciones, el Norte y el Noroeste, difícilmente conciliables, sobre todo si atendemos al contrasentido que sería ir al norte por el noroeste.

El título del filme, según aparece en los créditos, resulta, en este sentido, muy gráfico: una flecha que sale de la N de North apunta hacia arriba, y otra, la de la T final de Northwest, lo hace hacia la izquierda. Esta última, de manera perpendicular a la anterior, aprovechando la forma misma del trazado de la T.

Northwest, que contiene a su vez a north, es una palabra compuesta de dos direcciones que podrían cruzarse entre sí. Es, pues, una palabra cargada, atravesada de cierta tensión, y siempre que esto ocurre –es decir: siempre que dos líneas rectas tienden a cruzarse– el símbolo de la cruz emerge como un referente inequívoco, y lo hace para nombrar algo del orden de la pasión.

La pasión es aquí, entonces, la referencia básica, puesto que no hay mejor representación –o al menos no la ha habido hasta el día de hoy en Occidente– que la de la cruz a la hora de hablar del sujeto y de su pasión. En *North by Northwest*, la pasión de su protagonista, Roger Thornhill, en cuyo apellido está escrita, y no por casualidad, la letra T.

Ahora bien, si la experiencia que el símbolo de la cruz convoca en nosotros puede erigirse en un referente deseado, anhelado –un encuentro doloroso, pero, en el caso de producirse, siempre afortunado, con lo Real–, en el caso de *North by Northwest*

todo apunta a que ese encuentro no llegará a producirse, y que su lugar lo habrá de ocupar algo bien diferente: el vacío.

De momento, y a la vista de los títulos de crédito, únicamente podemos avanzar que esos vectores que apuntan hacia el norte y hacia el oeste, no llegan a encontrarse; no llegan a constituir un auténtico punto cardinal que, llegado el caso, permitiera al sujeto orientarse, encontrar su lugar. No; aquí estamos ante una dirección, la del norte por el noroeste, literalmente imposible.

En el propio título está escrito, pues, un contrasentido, una suerte de dirección imposible y, por ello mismo, la experiencia en ella convocada es la de una cierta pérdida de norte, que es también, por añadidura, la de una pérdida de sentido. O remitiéndonos a las palabras de Hamlet con las que abríamos este artículo: la experiencia de la locura.

Alfred Hitchcock, un nombre al que poder agarrarse

Dos mujeres poco menos que se pelean por coger un taxi, a la derecha del plano, pero sólo una, la que ha llegado primero, lo consigue. De nuevo, por tanto, una imagen en la que se halla presente cierta tensión, pues resulta evidente que las dos mujeres deseaban ir a lugares distintos, puede que hasta opuestos. Y bien, mientras tanto, el nombre del director del filme ha entrado por la izquierda del encuadre. Lo primero que hemos visto es el apellido Hitchcock (F2), y sólo más tarde Alfred, el nombre que le precede. Y más tarde aún, el obligado *Directed by*, que hace alusión a aquel que ha dirigido el filme, es decir, a aquel que le ha dado determinada dirección. Ahora bien, si atendemos al título original, resulta evidente que *North by northwest* es una dirección – la que el director ha elegido como título del filme– cuando menos contradictoria.

Y tras el nombre y el apellido, la persona que lo encarna, o que debería hacerlo. Pero esa persona que ha entrado, como el nombre, por la izquierda, pierde el autobús, llega tarde, hasta el punto de que le dan literalmente con la puerta en las narices. Pero no sólo, porque, ¿acaso no parece que es su propio nombre –nombre y apellido al que da la impresión de querer agarrarse– el que, siguiendo la dirección del autobús, se le escapa... de las manos?(2) Las letras, en efecto, salen por la derecha, desbordando –tal y como ya ocurriera cuando aparecieron en imagen por primera vez– los límites del

encuadre; es decir: no sujetándose a él. En todo caso es evidente que en ningún momento llegan a atravesarse, en los títulos de crédito, el nombre y la persona portadora del mismo.

Pues bien, podemos plantear lo visto hasta ahora en términos digamos más filosóficos. El problema aquí planteado no es otro que el del atravesamiento del cuerpo por el significante, el del feliz encuentro entre un significante primordial, el del Nombre del Padre –recordemos que la primera palabra en aparecer fue Hitchcock, y no Alfred–, y un cuerpo singular, concreto. O dicho de otra manera: con el hecho de poder asumir – en un acto que de llegar a producirse es siempre fundador de la subjetividad–, el nombre como propio.

La figura y el paisaje

Vayamos ahora hasta la secuencia central del filme, en la que nos detendremos algo más. En ella volveremos a ser convocados, a través del protagonista masculino del filme, a un nuevo encuentro, que ya veremos cómo se saldará.

A Roger Thornhill (Cary Grant) le han concertado una cita con un tal George Kaplan, agente del contraespionaje con quien le han confundido los espías, pero que en realidad no es nadie, sólo un nombre ficticio por ninguna persona encarnado. Pues bien, accederemos al lugar de esa cita después de un fundido encadenado.

Vemos a la mujer que ha ayudado a escapar a Thornhill mirar fuera de campo a este, que acaba de salir, mientras emerge en superposición la imagen de un paisaje atravesado por una carretera. La figura da paso, así, al paisaje, pero a uno especialmente desolado y abstracto, en el que una carretera recorre, rectilínea, una llanura casi desértica.

Si convenimos con González Requena en que <<el Paisaje de la Figura procede>>(3), habremos de reconocer entonces que el paisaje que ahora tenemos ocasión de contemplar contrasta fuertemente con aquel otro paisaje, el del bello rostro de la mujer (Eva, interpretada por Eva Marie-Saint), del que parece continuación. Se trata, por el contrario, de un paisaje casi desértico, vacío, sin figura, en el que, precisamente por eso, <<palpita la latencia del Fondo>>(4), pues este emerge allí donde

el paisaje cesa. La secuencia que ahora comienza culminará, como pronto tendremos ocasión de comprobar, con la emergencia de aquel.

Y bien, este es el paisaje que queda una vez la figura ha desaparecido. Una carretera atraviesa ese paisaje, y la línea del horizonte constituye el límite transversal de esa inmensa recta que es la carretera. Estamos, por ello, ante el dibujo casi exacto de una T. La T, no hace falta decirlo, de Thornhill.

Es ésta además una carretera que en nada se parece a esas otras carreteras sinuosas, llenas de dobles curvas –y por eso femeninas–, que aparecen en algunas de las mejores películas de Hitchcock, incluida la propia *Con la muerte en los talones*. Esta se parece más a la carretera recta, directa que por ejemplo recorrerá Marion en *Psicosis* (*Psycho*, 1960), y que conduce hasta la siniestra casa de la madre –no menos siniestra– de Norman Bates.

Encrucijada

Muy cerca de un cruce o intersección descarga el autobús a Thornhill. Una encrucijada en la que, si se tratara por ejemplo de un paisaje gallego, alguien habría levantado sin duda un crucero (y dicho sea de paso: lo que le espera al protagonista es, en efecto, una especie de viacrucis).

Y si no exactamente junto a un crucero, sí junto a un indicador –al que le da la espalda– se encuentra ahora Thornhill, solo, que no dejará de mirar a un lado y a otro de la carretera esperando que algún vehículo acabe al fin por detenerse, y que de él descienda Kaplan.

Pasa primero un coche de izquierda a derecha, luego otro en dirección opuesta, es decir, de derecha a izquierda. Más tarde un camión levanta al pasar una nube de polvo que ciega real y metafóricamente a Thornhill. Por fin un vehículo que circula por uno de los caminos transversales, se detiene junto a la carretera principal y de él se baja un hombre. ¿Kaplan?

La amenaza de lo real

Ahí los tenemos: uno a cada lado de la carretera, cuyas líneas parecen converger en el horizonte. Carretera y horizonte que parecen trazar, vistos por una cámara situada a muy baja altura, una K, letra inicial de Kaplan.

Pero este hombre no es Kaplan –«no le digo que sí, porque no lo soy»–, contestará, negando dos veces, a requerimiento de Thornhill–; este hombre espera el autobús, no sin antes reparar en lo raro que resulta que una avioneta, en una más de las muchas inverosimilitudes que pueblan el filme, esté fumigando donde no hay nada, ninguna plantación, que fumigar.

Una avioneta ésta, realmente extraña, puesto que lo que hace parece no tener sentido. También ella es portadora, entonces, de una cierta contradicción o contrasentido. Algo que escapa, por tanto, a la lógica, racional, del lenguaje, y que anuncia un determinado encuentro con aquello que escapa al lenguaje mismo; es decir: un encuentro con lo Real. Un encuentro que de no estar guiado por palabra alguna, sólo podrá ser vivido como siniestro.

La desorientación, lógicamente, irá en aumento. Cuando el hombre que no es Kaplan monta en el autobús y este se aleja, Thornhill mirará su reloj. Es evidente: ni en el lugar ni a la hora prevista (y la hora prevista eran las 3 y media). El espacio y el tiempo parecen no regir ya aquí.

Pues bien, ya que no George Kaplan, sí lo Real. Y su amenaza –la amenaza de lo Real– se hace ahora presente para Thornhill en la forma de una avioneta que se aproxima a gran velocidad. La amenaza llega, entonces, como en *Los pájaros* (The Birds, 1963) –la avioneta es en *Con la muerte en los talones* una suerte de pájaro mecánico–, por donde menos se espera: por el aire, pues se trata de un ataque aéreo en toda regla. Y hay que verlo; hay que ver cómo ese ataque consigue desalojar a Thornhill del encuadre, apartándolo del camino que tiene trazado detrás. Desalojo, expulsión que toma la forma de un completo desencuadre que deja al sujeto sin ninguna sujeción: a merced, por tanto, de la pulsión ahora desencadenada.

Hay que decir que ningún plano mostrará a los tripulantes del aparato. Se trata por tanto de visualizar la amenaza, en términos de acoso, que se cierne sobre Thornhill

y que le obliga a tirarse al suelo en más de una ocasión. La sensación de aplastamiento, pese hallarse el protagonista en un espacio a cielo abierto, es muy fuerte. Varios planos lo confirman.

Cuando Thornhill trata de incorporarse, de recuperar la verticalidad, en un intento por afirmarse, un nuevo ataque aéreo le obligará a refugiarse esta vez en una plantación de maíz. Un maíz tan seco y calcinado como el paisaje que lo rodea.

A Thornhill no le queda ya escapatoria alguna: sin espacio físico donde poder guarecerse, sin aire para respirar, su situación queda reflejada en un plano vacío, en blanco.

La cámara y el atropello

Thornhill habrá de volver a la carretera y allí, desesperado, levantará los brazos ante un camión que se asoma a lo lejos. Asistiremos entonces, al ritmo de una cámara que parece aproximarse con la violencia misma del camión –cargado además de combustible– que está a punto de atropellarlo, al vertiginoso impacto de un gran primer plano sobre el rostro de Thornhill, cada vez más desencajado. La sensación es de que ese rostro acabará por estrellarse contra la cámara, ya que no hay, materialmente, espacio físico entre ésta y aquel. No es posible dudar, a estas alturas, de que en la cámara habita la violencia. Y lo que es si cabe más sorprendente: que ésta se manifiesta en el centro mismo del laberíntico relato.

Impresiona en esta secuencia el inverosímil tratamiento que en ella se hace del espacio. ¿Cómo puede un hombre estar a punto de morir atropellado en un lugar abierto como este, con tan buena visibilidad y con tan poco tráfico de vehículos? Y sin embargo, así es. Al final todos los vectores confluyen para producir –repetimos: en un espacio abierto donde los haya–, la sensación de aplastamiento y atropello.

Sensación sobre todo psíquica y desde luego vinculada a otros vectores que los espaciales. Pero he ahí lo asombroso de la secuencia, su extraordinaria abstracción, y esa capacidad de Hitchcock de dar forma a algo que carece de ella.

La madre y los espías

No hay, pues, lugar en ese espacio físico, a priori tan abierto, para un encuentro y para un acto que puedan llegar a tener sentido. Como no es posible tampoco, si retornamos ahora al título original del filme, ir al norte por el noroeste. El nornoroeste era, por eso mismo, el espacio que Hamlet había identificado como el de la locura, el del sinsentido; es decir, también: el de la no distinción, el de la indiferencia significativa.

Como lo es también el de la confusión, esta vez en el campo de los nombres, entre Roger Thornhill y George Kaplan. Porque, ¿es Thornhill Kaplan? Eso creen al menos los espías que pretenden matarle, confundiéndolos.

Y bien, el origen de tal confusión hay que situarlo en el momento del filme en el que Thornhill, preocupado únicamente por enviarle a su madre un telegrama en el que le recuerda que tienen dos entradas para ir al teatro y luego a cenar, es tomado por Kaplan. Ahí, en ese momento, inequívocamente hitchcockiano, es cuando aparecerán por vez primera en escena los espías. En efecto: un rápido y exacto movimiento de cámara transforma a dos de los hombres de negocios que acompañan a Thornhill, en peligrosos espías cuya actividad se sitúa más en el campo de la mirada –se espía con la vista–, que en el del lenguaje y el de la palabra.

La causa de una tal conversión hay que buscarla en un gesto, mal interpretado, realizado por Thornhill –el de levantar el brazo para dictarle un telegrama al botones–. Así, ha dicho González Requena, <<ese signo de apariencia tan inequívoca ha sido introducido por el azar en otro contexto recibiendo, inesperadamente, otro significado: los espías que acechan han identificado a Thornhill como Kaplan>>(5). De modo que, como ha señalado Martín Arias, <<un signo, un significante relacionado con la madre, provoca por tanto un desvarío: desde ese momento Roger se encontrará metido en una delirante historia en la que incluso se queda sin identidad>>(6).

Juego de letras, relato laberíntico

Si a ras de cielo, en un gran plano general, era una T–la de Thornhill– la que parecía dibujarse en el paisaje desolado de esta secuencia; a ras de suelo la T dejaba paso a una K –la de Kaplan–. En esa confusión significativa de la que también participan

las letras, no hay, no puede haber lugar para el sujeto. Habrá, únicamente, por tanto, pulsión; pulsión encarnada no sólo en la avioneta –pájaro mecánico– que intenta primero ametrallar y luego fumigar a Thornhill, sino también en la violencia misma con que la cámara se aproxima a su rostro hasta conseguir desencajarlo.

Bajo el juego manierista, malabar que parece presidir el filme, emerge ahora una violencia desatada que amenaza con aniquilar al protagonista del filme. La solución para el sujeto quizá pase por hacerse cargo, de alguna manera, de esa violencia, saber de ella; no rechazarla sin más. Pero para eso sería necesaria la comparecencia de una palabra que permitiera sujetar, encauzar esa violencia

El MacGuffin: un significante vacío

Creemos llegado ahora el momento de hablar de esa figura ejemplarmente hitchcockiana que es el MacGuffin, porque en pocos filmes de Hitchcock como en este se pueden observar los efectos últimos de ese concepto cinematográfico. Seguimos aquí lo apuntado por González Requena en su *Seminario* cuando señalaba que a este concepto debemos darle una importancia incluso filosófica.

Sabemos cómo definió Hitchcock dicho concepto: <<lo que importa es que he conseguido aprender a lo largo de los años, que el MacGuffin no es nada>> (7). Y en el caso de *Con la muerte en los talones*, <<Mi mejor MacGuffin –y, por mejor, quiero decir el más vacío, el más inexistente, el más irrisorio–, es el de *North by Northwest* (...) en este caso redujimos el MacGuffin a su expresión más pura: nada>>.(8)

Hitchcock está desvelando aquí una de las claves del manierismo del que participa su escritura, y que no es otra que en el centro mismo del relato manierista late el vacío.

Pues bien: ¿no viene a ser George Kaplan la manifestación última del vacío, de la nada del MacGuffin? ¿No es a Kaplan a dónde, por la vía del significante que remite a otro significante, aquel conduce? Un nombre, recordemos, por nadie encarnado, un significante, como ha dicho González Requena, que no termina de encontrar su densidad.

Se dice en el film de Georges Kaplan que es un hombre inexistente, un <<señuelo>>, un <fantasma>>. Es por eso, también, un nombre de nadie, vacío, ficticio. No tan diferente, por tanto, a aquel otro que en los títulos de crédito del filme parecía alejarse de la persona –nada menos que el director del filme– que, de haber llegado a tiempo –es decir: de no haber llegado tarde–, debería encarnarlo.

Kaplan es, por eso, un significante ejemplarmente lacaniano, es decir, un significante que carece de densidad simbólica.

Un padre que no lo es

Kaplan viene así a nombrar; viene a ser el nombre de un hombre inexistente, o más aún: el nombre de un hombre cuyo deseo no difiere –no es esencialmente diferente– del de su madre: en plena reunión de negocios, recordemos, Thornhill sólo piensa en enviarle un telegrama a su madre para decirle que la llevará al teatro y después a cenar; detenido por conducir borracho, no se le ocurrirá nada mejor que llamar a aquélla por teléfono.

Que el Nombre del Padre está puesto en cuestión lo demuestra el hecho de que la palabra de Thornhill no le merezca a su madre ninguna credibilidad. Esta, en efecto, no creerá lo que el hijo le cuenta. No creerá, por tanto, en su palabra, negándolo –no reconociéndolo– así como ser sujeto a (de) la palabra. Esa madre con cara de pájaro oye desconfiada el relato que su hijo hace de los hechos, o se echa a reír cuando aquel, mientras viajan en ascensor, le revela que unos espías han intentado matarlo, es decir, cuando su hijo le nombra explícitamente la muerte.

Ningún crédito, pues, para ese relato que el hijo hace de lo sucedido la noche anterior, ese relato del que él, además, ha sido protagonista. Y ese relato habla de un hombre que podría ser su padre.

Ese hombre no es otro que Phillip Vandamm (James Mason), jefe de los espías, autor, como el Elster de *Vértigo* (Vertigo, 1958), de una puesta en escena engañosa en la que se hace pasar por miembro de la O.N.U., y que tiene a Eva, la agente doble de la que se ha enamorado Thornhill, como amante. No hace falta seguir; basta tirar un poco del hilo para ver confirmado tras este laberíntico –y perverso– relato, lo que había dicho

González Requena del cine manierista: que en este el relato no se configura <<como el trayecto simbólico de la constitución del sujeto, sino como farsa, mascarada objeto de minuciosa deconstrucción>>(9)

Por eso la duda, manierista, que late en un filme como *Con la muerte en los talones*, es aquélla que concierne al ser mismo del sujeto, a su existencia como tal, y por ende al relato que lo funda y constituye.

Ser o no ser

No es por eso casual la referencia del título del filme al Hamlet shakespeariano, héroe manierista donde los haya. Pues en ella Hamlet formula también la más importante, la más fundamental, de las dudas, aquella que concierne al ser y al no ser, y que es, después todo, la que hace referencia a la diferencia sexual: <<Sólo estoy loco en el Nornoroeste; cuando el viento es del Mediodía, sé distinguir un halcón de una garza>>.

Porque estar loco equivale a no saber nada de la diferencia sexual, a no estar por tanto en ningún lugar, a perder el norte; en definitiva, a no ser ni hombre (lo que en el parlamento hamletiano se denomina halcón), ni mujer (lo que Hamlet llama garza). ¿Pero no es también ésta la cuestión que atraviesa, más allá del caso concreto de *Con la muerte en los talones*, toda la obra hitchcockiana? Es decir, también, la cuestión de la locura. Por algo una de sus películas, la inmediatamente posterior a *North by Northwest*, lleva por título *Psicosis*.

[Y no deja de producir asombro la literalidad con la que una obra sigue a la otra, sobre todo en lo que a la cuestión de la relación sexual se refiere. Tal y como nos ha hecho ver González Requena en una intervención reciente, la escena final de *Con la muerte en los talones* en la que Roger y Eve se disponen a hacer el amor, tendrá su continuación en *Psicosis*, que da comienzo cuando Marion (Janet Leigh) y Sam (John Gavin) han realizado ya el acto sexual].

La ignición

Y bien, el punto culminante, es decir, el punto de mayor tensión de la secuencia analizada, coincidirá entonces con el momento en que, en el centro mismo del film, dos

vehículos, un camión y una avioneta, uno terrestre y el otro aéreo, que van en direcciones perpendiculares, se encuentran, chocan.

Y con el choque, la ignición.

Y no sólo la ignición, sino también la cruz. Porque al final de esta secuencia, la cruz –el cruce perpendicular de direcciones– que el título mismo nos había anunciado como imposible, tiene lugar. Thornhill, a punto de ser atropellado, en el último paso de su particular viacrucis, huye y mira al mismo tiempo hacia ese punto que le atrae y del que no cesa de alejarse.

¿Estamos ante la visión del fondo? Un fondo que es, efectivamente, fuego, combustión; punto de ignición del que el sujeto huye porque, en ausencia de un nombre simbólico que lo fundase como sujeto, sólo le traería la muerte, entendida ésta como pura aniquilación.

El sabor del tiempo

Con la muerte en los talones no es, pese a todo, un mal título para *North by Northwest*. En él se oyen los ecos de lo que en el filme tiene que ver con cierta huida; es decir: con el miedo a la muerte. También está la dificultad para hacerse cargo de ella, es decir, para nombrarla, para simbolizarla y no, como sólo ha conseguido hacer el cine manierista, esquivarla, dar rodeos en torno a ella; en definitiva: evitar afrontarla.

¿No es esto acaso lo que caracteriza el cine manierista, y muy en especial el cine de Hitchcock? Sus personajes no acaban nunca de hacer la experiencia, pasional, de la pérdida del objeto –también la del tiempo vivido como pérdida–; personajes que se niegan una y otra vez a renunciar al objeto intentando, de una y mil maneras, recomponerlo, restaurarlo o recuperarlo.

En *Con la muerte en los talones* también ocurre así, aunque algo del orden de la pérdida parece inscribirse en ese punto en el que la avioneta y el camión chocan y las llamas purificadoras se elevan hacia lo alto. Thornhill parece acceder ahí a un cierto saber del fondo.

En todo caso, lo que sí se percibe es el anhelo de un encuentro irreversible, de un cruce –de una cruz, de la experiencia que ésta simboliza– decisivo que marque al sujeto

para siempre y que, al hacerlo, lo inscriba en el tiempo, permitiéndole así saber de su sabor.

NOTAS

- (1) William Shakespeare: <<Hamlet>>, en Teatro y poesía, Círculo de lectores, Barcelona, pág. 79.
- (2) Jesús González Requena: El paisaje: entre la figura y el fondo, Eutopías Vol. 91, Universidad de Valencia & Asociación Vasca de Semiótica, Valencia, pág. 6.
- (3) Jesús González Requena: El paisaje: entre la figura y el fondo, op. cit., pág. 13.
- (4) No estará de más recordar que Hitch, diminutivo de Hitchcock con el que empezó a llamarse a sí mismo Alfred, significa engancharse o agarrarse a algo.
- (5) Jesús González Requena: <<En el umbral de lo inverosímil>>, Contracampo nº 23, Madrid, septiembre 1981, pág. 13.
- (6) Luis Martín Arias: <<Visiones de Hitchcock>>, Diván el terrible nº 2, Madrid, 1998, pág. 15.
- (7) François Truffaut: El cine según Hitchcock, Alianza Editorial, Madrid, 1988, pág. 117.
- (8) François Truffaut: op. cit., págs 117-118.
- (9) Jesús González Requena: <<Clásico, Manierista, Postclásico>>, Área 5inco nº 5, Madrid, pág. 108.