La torre del Virrey
Revista de estudios culturales
40 (2026/2)

NEIL BADMINGTON, *Movimiento perpetuo. La soga de Alfred Hitchcock*, trad. de Antonio Lastra, UCOPress, Córdoba, 2024, 212 pp., ISBN: 978-84-9927-930-5.

Hay obras que no se agotan en una sola mirada: cuanto más se las frecuenta, más parecen retener algo, hasta convertir la atención en una forma de obsesión. Para Neil Badmington una de ellas es *La soga* (*Rope*, Alfred Hitchcock, 1948). De esa obsesión nace *Perpetual Movement: Alfred Hitchcock's Rope*, publicado por SUNY Press en 2021 y traducido recientemente al castellano por Antonio Lastra para UCO Press en la Colección Estudios de Cine, Serie Cine y Filosofía, edición que incorpora además un nuevo prefacio del autor.

Primera película en color de Hitchcock, *La soga* fue también la primera producción de la Transatlantic Pictures, la compañía fundada por el director junto con Sidney Bernstein. Basada en la obra teatral homónima de Patrick Hamilton (1929) –asociada por la crítica al caso Leopold y Loeb (1924)– y adaptada para la pantalla por Arthur Laurents, fue rodada entre enero y febrero de 1948 en los estudios de Warner Bros. de Burbank y estrenada en Nueva York el 26 de agosto del mismo año. La acción transcurre casi en tiempo real en un único apartamento de Manhattan y está construida mediante once planos unidos por diez cortes. Solo cinco de ellos permanecen enmascarados –disimulados mediante el paso de la cámara ante un objeto oscuro–, mientras que los otros cinco son perfectamente visibles; y, sin embargo, todavía hoy no es raro encontrar descripciones de *La soga* como una película rodada en una única toma continua. Resulta significativo que el propio Hitchcock llegara posteriormente a distanciarse de ese dispositivo, al que acabaría calificando de "truco". En sus conversaciones con François Truffaut calificó de "completamente estúpida" la "loca idea" de rodar una película constituida por un solo plano, pues suponía romper con su concepción habitual del montaje como principio fundamental de la narración cinematográfica. No obstante, añadía inmediatamente una precisión decisiva: la planificación de los movimientos de cámara y de los actores había sido concebida exactamente igual que en cualquiera de sus películas anteriores, siguiendo siempre un «montaje previo» cuidadosamente calculado.[1]

En la sección 'Forma' de la introducción (pp. 34-37), Badmington retoma esta cuestión al revisar las reiteradas imprecisiones con que la crítica ha descrito la estructura de *La soga* y restablece la articulación efectiva de la película antes de presentar el principio que organiza su estudio. El volumen se estructura en once capítulos, uno por cada uno de los once planos del filme. Esta correspondencia no

[1] FRANÇOIS TRUFFAUT, *El cine según Hitchcock*, trad. de Ramón G. Redondo, Alianza Editorial, Madrid, 1974, pp. 152-153, esp. 153: «los movimientos de la cámara y los movimientos de los actores reconstituían exactamente mi manera habitual de planificar; es decir, mantenía el principio del cambio de proporciones de las imágenes en relación con la importancia emocional de los momentos dados».

https://doi.org/10.66015/ltv.1954

CC BY NC

representa un simple recurso compositivo, sino una declaración de método: el análisis no impone una organización externa a la obra, sino que deja que sea la propia forma de *La soga* la que determine la forma del libro. Como resume el autor, "la forma sigue a la forma" (p. 37).

Entre los principales aciertos del volumen destaca, en primer lugar, la rigurosa investigación archivística. Badmington reconstruye la historia material de la producción a partir de la documentación conservada en el Warner Bros. Archive de la University of Southern California y en la Margaret Herrick Library de la Academy of Motion Picture Arts and Sciences. De ese trabajo emergen numerosos datos: el calendario de rodaje con la alternancia de ensayos y repetidas tomas de varios rollos (pp. 53-54); el pago de 1.500 dólares por los derechos de la música de Poulenc (p. 25); las tutorías musicales que recibió Farley Granger antes del rodaje para que sus movimientos sobre el teclado resultaran convincentes (p. 116); las dimensiones exactas del cameo luminoso de Hitchcock (p. 153), de las letras del rótulo de neón "STORAGE" realizadas para el decorado (p. 167) y de la cuerda empleada durante la filmación (p. 85). Más que por su valor aislado, estos datos cobran relevancia por la función que desempeñan en el conjunto del estudio. Contribuyen a devolver a *La soga* una materialidad que la crítica había tendido a relegar a un segundo plano.

Junto a ese trabajo documental, el libro desarrolla una lectura de la película de una paciencia extraordinaria. Badmington detiene la imagen, retrocede, avanza fotograma a fotograma cuando es necesario y convierte esa repetición en un auténtico método de investigación. En esta práctica ocupa un lugar central D. A. Miller, interlocutor constante a lo largo del volumen. Sus dos trabajos fundamentales sobre *La soga* –"Anal Rope" y el capítulo dedicado al filme en *Hidden Hitchcock*– constituyen el punto de partida de numerosas discusiones.[2] De él procede la noción del *too-close viewer*, el espectador excesivamente próximo que, gracias a las tecnologías que permiten detener la proyección y examinar la imagen con una precisión inédita, descubre en ella relaciones invisibles para una mirada ordinaria.[3] Badmington hace explícita su deuda con esta forma de mirar y declara desde el comienzo que adoptará con frecuencia "el aspecto y la mirada del espectador demasiado cercano" (p. 94). Un ejemplo de esta práctica lo ofrece su análisis de la sutil coreografía que organiza los movimientos de Brandon y Phillip al comienzo del cuarto plano, culminando con la aparición de Janet, coreografía perceptible únicamente cuando se suspende la continuidad de la película (pp. 94-97). Como Miller, Badmington parte de la convicción de que la imagen cinematográfica nunca entrega de una vez todo lo que contiene.

Pero *Movimiento perpetuo* no es únicamente una demostración de erudición ni un ejercicio de *close reading*. Su introducción es también una reflexión lúcida sobre el sentido mismo de la crítica cinematográfica. Badmington comienza confesando que pasó aproximadamente un año viendo *La soga* todos los días. Cada mañana repetía el mismo ritual: café, silla, película. Mientras fuera cambiaban las estaciones, dentro permanecía inalterable la misma rutina: "*La soga*, *La soga* y más *La soga*" (p. 19). La experiencia, reconoce, terminó siendo casi tan claustrofóbica como la propia película.

[2] DAVID ANDREW MILLER, 'Anal Rope', *Representations* 32 (1990), pp. 114-133, y *Hidden Hitchcock*, University of Chicago Press, 2016.

[3] FRANCES FERGUSON, 'Now It's Personal: D. A. Miller and Too-Close Reading', *Critical Inquiry* 41/3 (2015), pp. 521-540.

Lo importante, sin embargo, no es la anécdota autobiográfica, sino la pregunta que de ella surge: ¿qué significa convivir durante tanto tiempo con una única obra?

Para explicar su experiencia, Badmington recurre a tres referencias que funcionan menos como autoridades teóricas que como verdaderos compañeros de viaje. El primer autor es T. J. Clark (pp. 29-31).[4] En *The Sight of Death*, Clark relata los meses que pasó regresando una y otra vez a dos cuadros de Poussin en el Getty Museum de Los Ángeles, tomando notas incesantes sobre una mirada que nunca terminaba de estabilizarse: un "diario de obsesión textual" (p. 29). Citando a Paul Valéry, Clark sostiene que una obra de arte no se agota en una primera, una segunda o una tercera lectura, sino que tiene la capacidad de invitar –o incluso obligar– a una respuesta repetida. Badmington reconoce inmediatamente en esas páginas una descripción exacta de lo que le había ocurrido con *La soga*. La pregunta que guía el libro deja entonces de ser *¿qué significa esta película?* para convertirse en otra muy distinta: "*¿A qué estoy volviendo en este caso particular? ¿Qué es lo que quiero volver a ver?*" (p. 30). La obsesión deja de aparecer como una patología privada para convertirse en un método de conocimiento.

Su segundo guía es Roland Barthes y, en particular, *S/Z* (pp. 31-34).[5] Badmington recuerda el célebre seminario que Barthes dedicó a *Sarrasine* de Balzac a partir de 1968: una lectura deliberadamente lenta, desarrollada *pas à pas*, que renunciaba desde el principio a cualquier interpretación definitiva. Barthes no pretendía establecer la verdad del texto, sino permanecer atento a su pluralidad. Se trata de una "pluralidad parsimoniosa" que Barthes descubre en *Sarrasine* y que Badmington reconoce también en *La soga* como "una tendencia sutil a deshacer las categorías y convenciones sobre las cuales, sin embargo, reposa" (p. 33).

La tercera referencia llega de manera casi casual. Durante una estancia en Malta como examinador externo, Badmington lee la introducción de Stephen Benson y Clare Connors a *Creative Criticism* (pp. 21-23).[6] Allí encuentra finalmente las palabras que le permiten comprender su propia relación con la película. La crítica, sostienen Benson y Connors, nace cuando la obra deja de permanecer pasivamente ante nosotros y comienza, por el contrario, a venir a nuestro encuentro. Algunas obras nos sorprenden, nos persiguen, nos obligan a regresar: "hemos de volver" (p. 22). La crítica deja entonces de escribirse simplemente *sobre* un texto; se escribe *con* él e incluso *dentro* de él. Badmington hace suya esta formulación y define *Movimiento perpetuo* como un libro que se encuentra "en *La soga*", escrito por un "crítico cautivo, un crítico vinculado", ligado a una película de la que nunca termina de liberarse (p. 23).

Estas tres referencias –Clark, Barthes y Benson y Connors– convergen en una misma idea: la crítica no consiste en reducir una obra a un significado, sino en dar cuenta de la relación que establece con quien la interpreta. Es en ese horizonte donde Badmington sitúa uno de los conceptos fundamentales del libro: la "tenacidad textual" (p. 22). Con esta expresión Badmington designa la capacidad de *La soga* para seguir produciendo nuevas preguntas incluso cuando, después de décadas de bibliografía y de

[4] T. J. CLARK, *The Sight of Death. An Experiment in Art Writing*, Yale University Press, New Haven, 2006.
[5] ROLAND BARTHES, *S/Z*, Seuil, París, 1970.
[6] *Creative Criticism. An Anthology and Guide*, ed. de Stephen Benson y Clare Connors, Edinburgh University Press, 2014.

innumerables visionados, parecería haber agotado ya todos sus secretos. Como escribe el autor, su interés reside en comprender "el modo en que esta película particular, esta película peculiar, permanece viva, fascinante y envolvente incluso cuando ya no debería quedar realmente nada por ver ni por decir" (p. 22). El propio prefacio a la presente edición ofrece una prueba de esa tenacidad: cinco años después de terminar el libro, Badmington vuelve –con ocasión de la traducción de Antonio Lastra– a una película de la que había querido escapar y la reencuentra "tan escurridiza y voluble como siempre" (p. 18).

El título del libro anuncia ya la clave de la interpretación de Badmington. El "movimiento perpetuo" remite, ante todo, al primer movimiento de los *Trois mouvements perpétuels* de Francis Poulenc (1918), que acompaña los títulos de crédito de *La soga* y reaparece varias veces a lo largo de la película. Hitchcock insistió personalmente en utilizar esta composición, un detalle que Badmington rescata de la documentación de producción y convierte en un elemento central de su análisis. Siguiendo estudios musicológicos previos (e. g. Scott D. Paulin, Wilfrid Mellers, Carl B. Schmidt y Kevin Clifton)[7] Badmington observa que la pieza de Poulenc se construye sobre la tensión entre un bajo *ostinato* y una línea melódica que aplaza constantemente la resolución (pp. 25-27, 190). Esa dinámica vuelve en la película: Phillip interpreta repetidamente el *Mouvement perpétuel*, pero nunca llega a concluirlo. Solo los títulos de crédito finales imponen desde fuera una clausura orquestal que, como observa Paulin y subraya Badmington, resulta ajena a la lógica irresuelta de la composición (pp. 184-185). Para Badmington, *La soga* funciona del mismo modo: alcanza un desenlace narrativo, pero no un punto de reposo. El "movimiento perpetuo" no designa, por tanto, únicamente el desplazamiento continuo de la cámara, sino el movimiento incesante del sentido, siempre orientado hacia un cierre que nunca llega a consumarse por completo.

De esta incompletitud arranca su lectura de la película. Y lo hace, significativamente, discutiendo una de las tesis más influyentes de la crítica sobre *La soga*: la convicción de que Hitchcock sitúa al espectador en una posición de "especularidad dominante" (p. 24). Desde el primer minuto sabemos lo que los invitados ignoran. Hemos presenciado el asesinato de David y conocemos el escondite de su cuerpo, oculto dentro del arcón sobre el que se servirá la cena. Toda la tensión narrativa nace de esa asimetría del conocimiento: compartimos con Brandon y Phillip un secreto que el resto de los personajes desconoce. Badmington acepta esta premisa y reconoce que constituye una de las intuiciones fundamentales de la crítica hitchcockiana. Entre quienes la han formulado con mayor claridad se encuentra Richard Allen, para quien la cámara de *La soga* es "un ojo que todo lo ve y una oreja que oye sin ser vista *en tiempo real*", de modo que la película "muestra al público todo lo que hay que ver".[8] Precisamente esta última afirmación es la que Badmington somete

[7] SCOTT D. PAULIN, 'Unheard Sexualities: Queer Theory and the Soundtrack', en *Spectatorship: Shifting Theories of Gender, Sexuality, and Media*, ed. de Roxanne Samer y William Whittington, University of Texas Press, Austin, 2017, pp. 77-95; WILFRID MELLERS, *Francis Poulenc*, Oxford University Press, 1993; CARL B. SCHMIDT, *Entrancing Muse: A Documented Biography of Francis Poulenc*, Pendragon Press, Hillsdale (Nueva York), 2001; y KEVIN CLIFTON, 'Unravelling Music in Hitchcock's *Rope*', *Horror Studies*, (2013, 4.1) pp. 63-74.

[8] RICHARD ALLEN, *Hitchcock's Romantic Irony*, Columbia University Press, Nueva York, 2007, pp. 143-144.

a revisión. Saber más que los personajes no equivale a saberlo todo. La posición privilegiada del espectador resulta más frágil de lo que suele suponerse: "*La soga,* a pesar de todo su estimulante trabajo de cámara, anuncia regularmente que hay algo que el espectador *no* ve, *no* sabe" (p. 62).

Es para nombrar ese límite por lo que Badmington introduce una pequeña sigla destinada a reaparecer a lo largo del libro: OP – Otra Parte (*E – Elsewhere*). Cada vez que el análisis detecta un momento en el que la película remite a algo situado más allá de aquello que el espectador puede ver o conocer, el comentario queda interrumpido por esa indicación. Como resume Badmington, "*La soga* retira el conocimiento al concederlo" (p. 109).

La lógica de la *otra parte* adopta formas muy diversas. La más inmediata es el fuera de campo en sentido espacial. Sirenas, bocinas, voces o fragmentos de conversaciones procedentes de la calle recuerdan que el apartamento nunca constituye un universo del todo cerrado. Aunque la acción permanezca confinada casi por entero a un único espacio, la película no deja de sugerir la existencia de un mundo exterior al que el espectador jamás tiene acceso. La *otra parte* afecta también a aquello que aparentemente se encuentra ante nuestros ojos. El neón "STORAGE" se muestra siempre incompleto: el espectador solo alcanza a ver fragmentos parciales de un rótulo cuya palabra íntegra permanece fuera de su alcance. Ese mismo principio organiza el interior del apartamento. Hay espacios que nunca llegan a definirse del todo –el número de dormitorios, por ejemplo, se mantiene deliberadamente indeterminado– y otros que quedan excluidos de manera sistemática por el movimiento de la cámara. Su movilidad constante produce la impresión de que nada puede escapar a su mirada. Sin embargo, cada desplazamiento implica necesariamente una exclusión: cuando la cámara sigue a un personaje, otro desaparece del encuadre; cuando privilegia una zona del apartamento, otra deja de ser accesible. Lo mismo sucede con la circulación del sonido. Mientras una conversación ocupa el primer plano, otras continúan desarrollándose al fondo convertidas en murmullos apenas inteligibles. La película reparte la información entre diferentes focos de atención y obliga al espectador a aceptar que toda percepción implica inevitablemente una pérdida. El movimiento continuo no elimina el *Elsewhere*, lo produce.

La fecundidad de esta categoría se aprecia plenamente cuando Badmington la aplica a escenas concretas. Un primer ejemplo aparece en la conversación apenas audible entre Rupert y la señora Wilson junto al arcón (pp. 116-118). Durante unos instantes, la película concede al espectador un privilegio excepcional: podemos escuchar unas palabras pronunciadas en voz muy baja que ninguno de los demás invitados está en condiciones de oír. Pero ese privilegio dura apenas unos segundos. Mientras atendemos a ese diálogo, otras conversaciones prosiguen simultáneamente y permanecen fuera de nuestro alcance. El conocimiento nunca se concentra en un único lugar; transita constantemente entre distintos espacios del plano. Como señala Badmington, el *Elsewhere* se multiplica, "en otra parte de otra parte" (p. 118).

La misma dinámica reaparece en la larga secuencia en la que la señora Wilson comienza a despejar el arcón (pp. 148-151). Aquí la tensión procede de la articulación simultánea de dos escenas. En el primer plano visual, la mujer retira progresivamente los objetos que lo cubren y se aproxima, sin saberlo, al cadáver. Al mismo tiempo, las voces de los demás personajes prosiguen fuera de campo. El espectador es el único que

puede establecer la relación entre ambos planos de la acción, pero no por ello alcanza una visión total de la escena. Mientras sigue el avance de la señora Wilson hacia el posible descubrimiento del cuerpo, oye esas voces sin ver los rostros de quienes hablan. Ignora quién dirige la mirada hacia el arcón, quién permanece absorto en la conversación o quién empieza a advertir que algo no encaja. La película transforma así esa ventaja inicial en una forma de conocimiento necesariamente incompleta.

Una de las escenas más sugestivas analizadas por Badmington es aquella en la que Rupert imagina cómo habría cometido él mismo el asesinato. Mientras Brandon le invita a reconstruir hipotéticamente el crimen, la cámara abandona a los personajes y recorre el imaginario seguido por David antes de morir. La secuencia resulta profundamente inquietante porque convierte en visible una ausencia: la cámara sigue el recorrido de alguien que ya no puede aparecer en la imagen porque su cuerpo permanece oculto dentro del arcón. Pero también revela otro vacío. La escena nos enfrenta a un pasado que nunca había sido mostrado y nos hace advertir de pronto todo lo que ignoramos sobre los últimos movimientos de David: cómo llegó al apartamento, qué hizo en los instantes previos a su muerte o qué recorrido siguió antes de entrar en la habitación. Como observa Badmington: "sabemos que 'sucedió', como dice Rupert, pero no vemos *que suceda* ni lo que sucedió *exactamente*" (p. 167).

A través de estos ejemplos se aprecia el verdadero alcance de la propuesta de Badmington. La aparente omnisciencia del espectador se revela como una ilusión cuidadosamente construida: siempre queda una *otra parte* sustraída a la mirada. Y esa *otra parte* tampoco se agota en la interpretación: por eso *La soga* reclama siempre un nuevo regreso.

La extraordinaria minuciosidad del análisis de Badmington plantea, de manera casi inevitable, una cuestión metodológica que el libro sugiere sin formular explícitamente: ¿hasta dónde puede llegar una lectura tan atenta? Llevado hasta el extremo, el afán de precisión termina enfrentándose a sus propios límites. Borges imaginó esta paradoja dos veces. En *Del rigor en la ciencia*, los cartógrafos de un imperio, obsesionados con la exactitud, trazan un mapa tan detallado que acaba teniendo las mismas dimensiones que el territorio y pierde, por ello, toda utilidad.[9] En *Funes el memorioso*, Ireneo Funes adquiere una memoria absolutamente perfecta, pero esa perfección lo incapacita para pensar: recordar todo significa no poder abstraer, no poder seleccionar, no poder olvidar.[10] El análisis cinematográfico se enfrenta a una paradoja semejante: cuanto más se aproxima a la película y más detalles descubre, más evidente resulta la imposibilidad de decirlo todo.

Badmington parece consciente de este problema: "las páginas que siguen –escribe al comienzo del libro– no pretenden pronunciar un displicente veredicto final, una represora evaluación; no me interesa aquí lo que Roland Barthes llamó una vez 'el monstruo de la totalidad'. *La soga* gana" (p. 20). *Movimiento perpetuo* no aspira, por tanto, a agotar la película. Su objetivo es exactamente el contrario: mostrar por qué *La soga* permanece inagotable. La incompletitud no representa un fracaso del análisis; es la condición misma de su fecundidad.

Quizá el efecto más interesante del libro sea precisamente este. Una vez aprendido el método de Badmington, el lector termina prolongando espontáneamente

[9] JORGE LUIS BORGES, 'Del rigor en la ciencia', *El hacedor*, Emecé, Buenos Aires, 1960.
[10] JORGE LUIS BORGES, 'Funes el memorioso', *Ficciones*, Emecé, Buenos Aires, 1944.

su gesto crítico allí donde el libro decide detenerse, preguntándose por nuevas «otras partes». No se trata de señalar una carencia del libro, sino de reconocer uno de sus mayores logros. Las mejores investigaciones no clausuran su objeto; lo vuelven intelectualmente más fértil.

El método de Badmington, por ejemplo, invita también a desplazar la mirada hacia la genealogía de la película. ¿De dónde surge *La soga*? ¿Qué películas, obras teatrales o imágenes pudieron alimentar la imaginación de Hitchcock? ¿Qué huellas de esas tradiciones permanecen todavía por explorar?

Otra dirección posible concierne a la relación entre *La soga* y su época. Si, como Badmington sostiene, la película revela y niega al mismo tiempo el conocimiento al espectador, cabe preguntarse hasta qué punto ese decir y callar fue una elección suya y hasta qué punto se lo impuso su tiempo. Badmington dedica varias páginas a la censura sufrida por *La soga*, tanto en lo relativo a su estreno como en la intervención del Código de Producción sobre la escritura misma del guion, pero su planteamiento permite ampliar esa cuestión y convertirla en un problema más general. Podemos distinguir tres modulaciones de un mismo límite: lo que la película no siempre pudo decir, lo que tuvo que dejar en suspenso y lo que apenas alcanzó a pensar. Las dos primeras nacen de la censura; la tercera, de una dificultad de otra índole.

Empecemos por aquello que no siempre se pudo decir. *La soga* fue prohibida en varias ciudades estadounidenses –entre ellas Spokane, Seattle, Atlanta, Memphis, Worcester y New Bedford–, mientras que Chicago revocó su veto inicial y la distribuyó con una calificación para adultos. En Maryland, Ohio y Pensilvania se exigieron cortes. Fuera de los Estados Unidos, el filme fue prohibido de entrada en Alemania, Italia, India y los Países Bajos. En Alemania siguió estándolo hasta 1963, presumiblemente por sus alusiones al nazismo, y en España no se estrenó hasta 1984. En Canadá se pidieron cortes en algunas provincias y una calificación para adultos en otras; Quebec añadió un prefacio que denunciaba "falsas y paganas doctrinas", y en el Reino Unido la película solo pudo estrenarse encabezada por las palabras "Thou shalt not Kill" y tras suprimir parte de la escena inicial del estrangulamiento (pp. 55-56). El caso italiano, que Badmington no trata directamente, es particularmente significativo. Aunque Warner solicitó el *nulla osta* ya en 1949, *La soga* no pudo estrenarse hasta 1956, y lo hizo profundamente transformada por el doblaje –una alteración que la crítica suele vincular al deseo de sortear los obstáculos de la censura.[11] La modificación más llamativa afecta al diálogo inicial entre Brandon y Phillip. Allí donde la versión original presenta desde el primer momento un asesinato planeado y justificado como un experimento estético, la italiana convierte el crimen en la consecuencia involuntaria de una riña provocada por la propia víctima. La diferencia no es simplemente terminológica; altera la arquitectura moral de toda la película. Bastan dos ejemplos para advertirlo. Cuando Phillip dice en el original "He's dead and we've killed him. But he's still here!", el doblaje sustituye la confesión por una frase muy distinta: "Il guaio è che è morto, *anche se per disgrazia*". Del mismo modo, el largo discurso de Brandon sobre el asesinato como forma de arte –"murder can be an art", "we've killed for the sake of danger and for the sake of killing"– desaparece casi por completo y deja paso a

[11] Sobre el caso italiano véase ALBERTO BOSCHI, *Nodo alla gola*, Lindau, Turín, 2009, pp. 57-65, donde se recogen además las transcripciones comparadas de los diálogos de la versión original y del doblaje italiano.

un lenguaje dominado por el accidente, el remordimiento y la necesidad de evitar las investigaciones policiales. Con todo, la transformación nunca llega a ser completa: los guantes utilizados para estrangular a David de forma premeditada permanecen en la imagen y la larga discusión sobre Nietzsche y Hitler sigue ocupando un lugar central en la conversación entre Brandon, Rupert y el padre de David. El resultado es un filme cuya coherencia interna queda seriamente comprometida.[12]

Pasemos a lo que el filme no pudo afirmar ni negar. También aquí la censura está en juego, pero esta vez no se traduce en silencio, sino en ambigüedad. Su ejemplo más claro es el vínculo entre Brandon y Phillip. Ya Éric Rohmer y Claude Chabrol, en su pionera monografía sobre Hitchcock,[13] habían advertido la homosexualidad de los dos jóvenes, que Robin Wood inscribiría después entre los *murderous gays* de la filmografía del director;[14] desde entonces la crítica ha mostrado hasta qué punto *La soga* construye una compleja gramática visual del deseo entre ambos personajes, obligada a permanecer implícita bajo las restricciones del Código de Producción. Badmington dialoga constantemente con esta tradición –muy especialmente a través de D. A. Miller– pero su propuesta permite comprender esas zonas de indeterminación desde una perspectiva distinta. La cuestión ya no consiste únicamente en demostrar que la película pone en escena una relación homosexual, sino en advertir que esa representación participa de la misma lógica que organiza todo el filme: una lógica en la que revelar y ocultar dejan de ser movimientos opuestos para convertirse en dos dimensiones inseparables de una misma estrategia narrativa. Lo ilustra bien la indecidibilidad en torno al número de dormitorios del apartamento, alimentada por señales que se contradicen (pp. 109-113, 139-143, 147-148). Algunas apuntan a una sola habitación compartida: el regreso, durante el rodaje, al singular *the bedroom* del guion original, frente al *my bedroom* que la reescritura había introducido para insinuar dormitorios separados; o el comentario de Mrs. Wilson –"Both of them must have got up out of the wrong side of the bed"–, donde el singular *the bed* remite a los indicios anteriores de una sola cama y la frase, que arranca reuniendo a los dos hombres en ese *both*, los conduce juntos hasta ese lecho. Otras apuntan justo en sentido contrario: cuando Mrs. Wilson indica a Mrs. Atwater dónde está el teléfono –"down the hall to your left, dear. The first bedroom"–, ese *first* presupone una segunda habitación y reabre la posibilidad de que Brandon y Phillip duerman aparte. La película nunca muestra el dormitorio, ni dice cuántos hay: ofrece pruebas para ambas lecturas y no

[12] En efecto, al motivar el crimen como el desenlace de una disputa, el doblaje deja abierto un móvil que nunca explicita, y es el espectador quien acaba planteándose las preguntas que el texto elude: ¿sobre qué versaba la discusión que precedió a la muerte de David?, ¿qué pudo decir este tan ofensivo como para empujar a Brandon y Phillip a matarlo, aunque fuera 'involuntariamente'? Como observa BOSCHI, «l'edizione doppiata, oltre a cancellare da *Nodo alla gola* il tema centrale e tipicamente hitchcockiano del delitto perfetto, solleva arbitrariamente un falso problema del tutto assente nel testo» –usando la expresión de Badmington, una nueva *otra parte*– «portando il pubblico a interrogarsi sulle 'vere' ragioni che possono avere spinto i due personaggi a commetterlo» (*Nodo alla gola,* p. 64). Boschi sugiere que, animado por las alusiones a la homosexualidad de ambos, el espectador italiano podría buscar precisamente ahí la respuesta y suponer, por ejemplo, que David conocía las tendencias sexuales de los dos amigos y los había amenazado con hacerlas públicas (A. Boschi, Nodo allá gola).

[13] ÉRIC ROHMER y CLAUDE CHABROL, *Hitchcock: The First Forty-Four Films*, trad de Stanley Hochman, Ungar, Nueva York, 1979, pp. 27, 91-92 (orig. Éditions Universitaires, París, 1957).

[14] ROBIN WOOD, 'The Murderous Gays: Hitchcock's Homophobia', en *Hitchcock's Films Revisited*, ed. rev., Columbia University Press, Nueva York, 2002 (1ª ed. 1989), pp. 336-357.

permite decidir entre ellas, manteniendo en suspenso una oscilación que nunca llega a cerrarse.

Queda, por último, lo que el filme apenas alcanzó a pensar. La cuestión recuerda, aunque desde otro ángulo, la tesis de Siegfried Kracauer sobre el cine en la República de Weimar.[15] Si para Kracauer aquellas películas revelaban un futuro –la deriva hacia el nazismo– que ni autores ni espectadores sabían reconocer todavía, en *La soga* lo decisivo no es lo que el filme sabe del porvenir, sino lo que ya sabe de su propio presente sin llegar a desarrollarlo del todo. No se trata, pues, de lo que la censura impidió decir ni de lo que dejó en la ambigüedad, sino de algo que el propio filme parece intuir sin acabar de elaborarlo. *La soga* se pregunta por la responsabilidad de quien ha inspirado filosóficamente un crimen sin cometerlo, pero no encuentra respuesta. Antes del descubrimiento del asesinato, Rupert sostenía exactamente las mismas ideas que ahora condena, y los valores que defendía con convicción son precisamente los que sancionaron la muerte de David: es, como recuerda Badmington remitiendo a una tradición crítica que Robin Wood inauguró, "al menos parcialmente cómplice del crimen» (p. 180).[16] La observación de Michael Wood, según la cual el personaje «se convierte esencialmente en un humanista" en los últimos minutos del filme, no hace sino subrayar esa conversión tardía y poco convincente.[17] Como escribe Badmington, "al hacer que Rupert descubra su complicidad al mismo tiempo que descubre la verdad, *La soga* plantea una pregunta incómoda sobre el papel de su enseñanza en el crimen, pero deja la cuestión abierta y sin zanjar" (p. 181). Y la *mise-en-scène* parece saberlo: Badmington se detiene en un ensayo de Thomas Hemmeter sobre el «modernismo narrativo» de Hitchcock, donde se describe cómo, en el plano final, la cámara retrocede hasta revelar una composición geométrica que sitúa a Rupert en el vértice de un triángulo cuyos otros dos puntos son Brandon y Phillip: un *tableau* que lo reinscribe en la historia más como copartícipe del crimen que como detective aficionado (pp. 183-184).[18] En 1948 esta pregunta estaba ya en el aire –Núremberg acababa de instalar en la conciencia pública el problema de la responsabilidad individual ante el crimen colectivo–, pero aún no había sido plenamente metabolizada. Serán décadas de debate filosófico, jurídico e histórico las que irán precisando dónde reside la responsabilidad moral: la de quien inspira un crimen, la de quien lo ejecuta o la de quien se justifica alegando obediencia a una autoridad. Es la primera la que *La soga* plantea, aunque no pueda todavía responderla.

No deja de ser significativo que sean precisamente estos dos puntos –la responsabilidad y el deseo– los que las posteriores versiones cinematográficas del caso Leopold y Loeb desarrollarán por separado. *Compulsion* (Richard Fleischer, 1959)

[15] SIEGFRIED KRACAUER, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton, University Press, 1947.

[16] WOOD, *Hitchcock's Films Revisited*, p. 356. BOSCHI relee esta complicidad a la luz del motivo hitchcockiano del «transfert de culpa» –reconocido ya por Rohmer y Chabrol y descrito por Deleuze–, e inscribe *La soga* como primer panel de un tríptico sobre este tema, junto con *Extraños en un tren* y *Yo confieso* (*Nodo alla gola*, pp. 127-134).

[17] MICHAEL WOOD, *Alfred Hitchcock: The Man Who Knew Too Much,* Amazon Publishing, Nueva York, 2015, p. 72.

[18] THOMAS HEMMETER, 'Hitchcock's Narrative Modernism: Ironies of Fictional Form', en *A Companion to Alfred Hitchcock*, ed. Thomas Leitch y Leland Poague, Wiley-Blackwell, Malden, (MA) – Oxford 2011, p. 79.

conserva el problema filosófico planteado en torno al superhombre nietzscheano. Sin embargo, desplaza el centro de gravedad desde los asesinos hacia la sociedad llamada a juzgarlos. El célebre alegato final de Jonathan Wilk, interpretado por Orson Welles –trasunto de Clarence Darrow, el abogado que defendió a los dos jóvenes en el proceso real–, deja de preguntarse únicamente por la responsabilidad de quienes matan para interrogar también la violencia que una sociedad considera legítima cuando responde al crimen con la pena de muerte. *Swoon* (Tom Kalin, 1992), por el contrario, hace explícita la dimensión homosexual que en *La soga* permanecía indecidible, pero no se limita a sacarla a la luz. Desde el New Queer Cinema, a Kalin le interesa cómo la época del proceso estigmatizó la homosexualidad de Leopold y Loeb y la convirtió –en la prensa y en la estrategia de su defensa– en la clave de su delito, un mecanismo que resuena en su propio presente, el de la crisis del sida. Que el caso siguiera generando películas confirma lo que *Movimiento perpetuo* sostiene: ninguna lectura agota *La soga*, porque algo escapa siempre a nuestra mirada y obliga a volver, a mirar de nuevo y a reinterpretar.

Hay un último detalle que parece condensar admirablemente esta idea. En los títulos de crédito finales, el reparto se organiza alrededor de David Kentley: "David, His friends, Their housekeeper, David's rival, David's girl, His father, His aunt". Salvo la señora Wilson, que remite a los asesinos, todos los personajes quedan definidos por su relación con alguien a quien solo vemos en los primeros segundos, antes de morir y acabar oculto en el arcón. David es la *otra parte* por excelencia: aquello que el encuadre deja siempre fuera y sin lo cual, no obstante, nada de lo que vemos se sostendría. Su ausencia es el verdadero centro de gravedad del filme.

Esa misma lógica –la de un conocimiento que se ofrece y se sustrae a la vez– es la que *Movimiento perpetuo* persigue plano a plano. Frente a la idea, muy extendida, de que Hitchcock lo muestra todo, Badmington demuestra lo contrario: cada encuadre excluye tanto como enseña, y la omnisciencia del espectador es solo aparente. Como recuerda Susan Sontag, encuadrar es excluir (p. 132).[19] La película sabe siempre más de lo que deja ver, y ese resto –esa *otra parte* que nunca se agota– es lo que nos hace volver a ella una y otra vez. Y si el libro de Badmington logra transmitir esa obligación en lugar de disolverla, es porque nunca quiso decir la última palabra: no cierra *La soga*, sino que la restituye a su movimiento perpetuo.

Serena Masolini
Universidad de Córdoba
smasolini@uco.es

[19] SUSAN SONTAG, *Regarding the Pain of Others*, Penguin, Londres, 2003, p. 46.