

# MORALIDAD CONFUSA EN *LA SOMBRA DE UNA DUDA* (1943) DE ALFRED HITCHCOCK

ROBERT B. PIPPIN

---

**Resumen:** El autor usa *La sombra de una duda* de Hitchcock de dos modos. En primer lugar propone que el cine puede suponer un modo de hacer filosofía que no es representar una reflexión filosófica sino un modo de exploración filosófica propio. En segundo lugar, analiza la manera en que esto se da en la película, mostrando que las sombras de duda que sugiere son un elemento clave en la filmografía de Hitchcock, donde entre el desconocimiento, la interpretación y la moralidad se establecen conexiones que se erigen en preguntas eminentemente filosóficas: ¿quiénes somos y qué está pasando aquí?

115

**Abstract:** *The author uses Hitchcock's Shadow of a Doubt in two ways. In the first place, he proposes that the cinema can suppose a way of doing philosophy that is not to represent a philosophical reflection but that is itself a way of philosophical exploration. Secondly, he analyzes the way in which this occurs in the film, showing that the shadows of doubt that he suggests are a key element in Hitchcock's filmography, where between ignorance, interpretation and morality, connections are established that erect in eminently philosophical questions: who are we and what's happening here?*

**Palabras clave:** Filosofía, cine, sombras de duda, Hitchcock, personaje.

**Keywords:** *Philosophy, cinema, shadows of doubt, Hitchcock, character.*

---

La película de Alfred Hitchcock de 1943, *La sombra de una duda*<sup>137</sup> <sup>138</sup> trata del asesino en serie Charles Oakley (interpretado por Joseph Cotton) que resulta ser el hermano de Emma Newton (Patricia Collinge) que vive con su familia en Santa Rosa, California. Este hombre, Charles, sospecha que la policía le persigue. (Frecuentemente se casa con viudas ricas y solitarias, escapando con tantas joyas y dinero como puede.) De esta

---

<sup>137</sup> *Shadow of a Doubt*

<sup>138</sup> El nombre del film proviene de la expresión inglesa «shadow of a doubt», que literalmente significa «sombra de duda» y significa que existe cierta sospecha de algo, o bien una cierta incertidumbre respecto a algo. Cada vez que se usen en el texto expresiones similares están haciendo referencia a este sentido figurado del título. (N. del T.)

forma, planea esconderse por un tiempo mediante una visita a su hermana. Aprendemos que allí tiene una relación particularmente cercana con su sobrina, Charlie (interpretada por Theresa Wright). Conforme la película se desarrolla, Charlie llega a experimentar «sombras de dudas» sobre el tío Charles. Finalmente se da cuenta de que él es «el feliz asesino de viudas»<sup>139</sup>, pero no lo entrega a los hombres del FBI que están esperando, aguardando evidencia certera de que Charles es su hombre (evidencia que Charlie posee pero oculta). En un momento dado, cuando los hombres del FBI piensan que el caso ha sido resuelto por la muerte de un segundo sospechoso, Charlie sabe que es falso, que el verdadero asesino es su tío, pero les deja abandonar el pueblo sin informarles. Charlie sabe que su madre quedaría destrozada, y que probablemente nunca se recuperaría de tales noticias, ofreciéndole a Charles que mantendrá su secreto si accede a dejar el pueblo, donde el FBI pueda capturarlo (no queda claro cómo protegerá esto en última instancia a su madre, porque finalmente acabará enterándose. Aparentemente es la posibilidad de Charles siendo arrestado enfrente de su madre y sus vecinos lo que quiere evitar). Una serie de eventos tensos e intrigantes ocurren en el desenlace de la película, hasta que finalmente matan a Charles en el tren que parte del pueblo. La película acaba entonces con un funeral para Charles laudatorio y estrambótico, donde el pueblo entero sigue creyendo que él es el paradigma de la virtud cívica. La ironía de la escena es tan grande como la de cualquier otra en Hitchcock. Normalmente asumiríamos que pronto todos tendrían que desengañarse de esta fantasía, incluso la madre de Charlie, pero la película acaba con esta ironía condenatoria, y ninguna pista de alguna futura revelación. Demasiado para un resumen sin pulir.

116

Mi título acerca del status de la moralidad en la película implica que quizá haya una forma en la que una película pueda ser relevante para la filosofía moral, y esto de forma bastante más directa que sirviendo como una ilustración o ejemplo de un «problema filosófico» o un «puzle». Por «ser relevante en la filosofía moral», me refiero a considerarla como una forma de reflexión moral en sí misma (quizá menos controvertidamente: una forma de exploración moral), pero una que todavía preserve una fuerte distinción entre dicha reflexión y el razonamiento filosófico discursivo. Ésta es una afirmación muy controvertida, una no compartida por la mayoría en filosofía o estudios cinematográficos. Una breve observación introductoria sobre el enfoque es conveniente.

Las narrativas ficticias filmadas muestran actores fingiendo ser personajes ficticios haciendo o diciendo varias cosas; personajes muy particulares, incluso únicos, haciendo y diciendo cosas muy particulares. Si tiene que haber alguna resonancia filosófica, la pregunta es ¿cómo

---

<sup>139</sup> *The Merry Widow Murderer*

pueden tales representaciones cinematográficas sugerir algo con el nivel de generalidad requerido para una llamada filosófica de nuestra atención? Tal nivel de generalidad tendría que ir más allá de lo que los personajes piensan sobre las cosas; más allá incluso de aquello que el director pueda pensar sobre las cosas, y a tal punto que una afirmación implícita está presente: esto o aquello es como las cosas son. De una forma obvia: el director puede controlar tanto de lo que se nos muestra, y señalar a qué debemos prestar atención, que puede hacer uso de ese poder para centrar nuestra atención en otros asuntos aparte de la mera trama o el personaje (y también podemos obtener este conocimiento situando la película en el corpus del autor, y considerar ciertas cosas como la forma en la que el diálogo moldea nuestra comprensión de lo que está en juego.)

Hay rasgos en *La sombra de una duda* como éstos, rasgos que parecen abordar un asunto general. Aquí están algunos de esos rasgos.

1. La gran facilidad con la que Charles, el asesino en serie, engaña al pueblo entero excepto a su sobrina, Charlie, y los sospechosos forasteros, los hombres del FBI. La invisibilidad de un asesino en serie, a pesar de las numerosas manifestaciones de su locura, es increíble, e incluso ocasionalmente divertida en la película. La dificultad general para distinguir lo real de lo aparente parece estar profundamente conectada por una idea general personificada en la película por qué tipo de lugar es Santa Rosa, o quiénes son los americanos (se piensa ampliamente que ésta es la película donde Hitchcock finalmente encuentra su base en su nuevo país, comprendiendo así cómo hacer películas para una audiencia americana. Esto resulta no ser necesariamente un cumplido para dicha audiencia).
2. Se insiste en el tema de la cotidianidad muy frecuentemente durante todo el metraje; a través de, por ejemplo, Charlie y el Hombre del FBI. Esto se alza en la película como una forma de pregunta, como si se nos preguntase: ¿Qué significa ser ordinario? ¿Es correcto? ¿Aceptable? ¿Algo bueno? ¿O aburrido y banal, conformista y atontante?
3. Hay una misteriosa *unión* entre un personaje manifiestamente bueno y virtuoso, y un personaje manifiestamente malvado, nihilista y vicioso; entre Charlie y Charles. ¿Por qué existe tal unión; cómo puede haberla; está el estado de la distinción del bien-mal en sí mismo en cuestión?
4. La transición de la inocencia a la experiencia como un género mitológico lo sugiere claramente nuestra visión de Charlie que, acabándose de graduar en el instituto, aprende de una forma más bien brutal una verdad esencial sobre el mundo adulto. No sólo que las cosas y las personas no son frecuentemente lo que parecen, sino que pueden ser radicalmente otra distinta de lo que parecen. Esto

desemboca en la amplia pregunta de cómo las distinciones de género y repeticiones funcionan en narrativas como ésta de la misma forma que lo hacen las repeticiones mitológicas (esto es particularmente prominente en los wésterns hollywoodienses, como traté de mostrar en un libro anterior).<sup>140</sup>

5. La insinuación del tema del incesto está justo bajo la superficie de la película. Obviamente concierne a la atracción entre Charles y Charlie, pero sobre todo a la relación entre Emma y Charles, hermana y hermano. Y esto introduce lo que podríamos llamar una generalidad psicoanalíticamente influida. Por lo menos se introduce una pregunta sobre las dinámicas de la familia americana.

Para empezar a entender estos asuntos, debo reparar de una forma muy general en Hitchcock como el creador del género en sí mismo, el thriller de suspense irónico. En un libro reciente, llamé al tema que recorre casi todas las películas de Hitchcock «desconocimiento»<sup>141</sup>, y me refiero principalmente a nuestro desconocimiento con respecto a nosotros mismos y los demás (esto no es escepticismo. Modificando la famosa máxima de Pascal, sabemos demasiado para ser escépticos, pero demasiado poco para estar complacidos). Ahora el «desconocimiento» en varias formas, en general (desde la ignorancia al ser engañado, al pensamiento ilusorio, al autoengaño) es algo como una condición necesaria para la posibilidad del mundo cinematográfico de Hitchcock. No hay otro director tan experto y profundo en la exploración cinematográfica de qué es vivir en, sufrir, un profundo «desconocimiento» (algo que, como Shakespeare nos mostró, puede ser también el tema de una gran comedia), así como representar qué grandes riesgos aguardan a cualquiera que desafíe la complacencia cotidiana, la fácil confianza en que las cosas son en su mayoría lo que parecen. Como se acaba de señalar, ese peligro está presente en la película en cuestión, una fábula acerca de la «inocencia a la experiencia» que insinúa algo de cierta generalidad sobre tal transición, y, quizá, que la transición, si se confronta honestamente, es profundamente traumática. Esa cómoda confianza, en sí misma; no reconocer o apreciar la profundidad de este «desconocimiento» está también lleno de riesgos, el mayor de los cuales es un moralismo lo bastante estrecho como para contar como un tipo de ceguera y petulante autosatisfacción. (La familia también se expone de esta forma, si acaso más moderadamente.) En general la lista de películas

---

<sup>140</sup> ROBERT B. PIPPIN, *Hollywood Westerns and American Myth: The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy*, Yale University Press, New Haven, 2010.

de Hitchcock en las que la persona errónea es acusada o está bajo sospecha de algo, frecuentemente acusada con confianza y altanería, es muy larga, y la técnica principal utilizada por Hitchcock para atraer a los espectadores hacia la película, a tener una «co-experiencia» con ella, más que meramente observarla, el *suspense*, se construye alrededor de o bien lo que nosotros o los personajes saben que otros no, o bien lo que nosotros y otros personajes no sabemos pero necesitamos desesperadamente saber en una situación peligrosa. Hay «sombras de duda» por todas partes en sus películas, dudas que tienen todo tipo de implicaciones para lo que los personajes deciden hacer, cómo asumen el juzgar el uno al otro moralmente, y esto es un tipo de duda que no es fácil de eliminar.

Hay, en otras palabras, un tipo de lucha constante por la mutua interpretabilidad, para evitar la complacencia (como creer que conforme la gente se presenta ésta es su forma de ser) y el cinismo (la auto-presentación de todo el mundo es falsa e interés propio; no se puede confiar en nadie; la intimidad es demasiado arriesgada.)

119

En esta película, comenzamos con la suposición de que comprendemos bien la diferencia entre inocencia y experiencia, qué es ser un niño y no comprender qué es el mundo de los adultos, y qué es llegar a comprenderlo. Pensamos que comprendemos cuál es la diferencia entre una buena persona y una mala. Nos sentimos razonablemente seguros al punto que somos expertos en hacer tales distinciones. También pensamos que sabemos cuáles son las implicaciones de hacer esta distinción; qué diferencia en nuestra conducta hacia dicha persona debería provocar esto. En este sentido, es un logro filosófico suficiente simplemente decir que muchas películas de Hitchcock complican grandemente esta autoconfianza de forma convincente y creíble. Espero que todo esto sea suficiente para comenzar con los detalles de la película.

Como se ha señalado, el título se refiere, pudiera parecer, a la mente de la sobrina de Charlie. La sombra es justamente la que cae sobre su tío cuando lo ve por primera vez salir del tren, claramente pretendiendo estar enfermo para recuperarse repentinamente (él utiliza la excusa de la enfermedad para justificar el hecho de no dejar su litera, en caso de que el FBI esté en el tren. Charlie está, dice frecuentemente, en armonía con él y por tanto sabe que algo está mal en su autopresentación. En otras escenas del principio también uno podría decir que ella sabe que algo va «mal» pero no sabe claramente que lo sabe).

La película trata también sobre un pequeño pueblo, Santa Rosa (California), en el que casi todos sus ciudadanos son incapaces de afrontar, comprender, realmente ver (o ver a través de) un visitante, un encantador pariente de la familia Newton, quien inmediatamente sospechamos que es un criminal, y quien pronto aprehendemos que es el «feliz asesino de viudas», un asesino en serie. Su sobrina Charlie empieza

a sospechar enseguida y finalmente descubre la terrible verdad. Así, se alza una cuestión, la central: cuál puede ser el significado de este *lazo* entre una buena chica inocente, inteligente, ambiciosa y bienintencionada, (imagen 1) y un asesino en serie, la personificación del nihilismo, el narcisista y malvado tío Charles. (imagen2); especialmente porque parecen tan felices uno con otro, genuinamente «en armonía». (imagen 3)



IMAGEN 1



IMAGEN 2



IMAGEN 3

Pero la primera imagen que vemos en el filme es inmediatamente desconcertante. Conforme avanzan los créditos, vemos lo que parece ser la escena de un baile en un salón decimonónico, diversas parejas con vestimenta pasada de moda bailando lo que pronto aprenderemos que es «*El vals de la viuda alegre*.<sup>142</sup>»

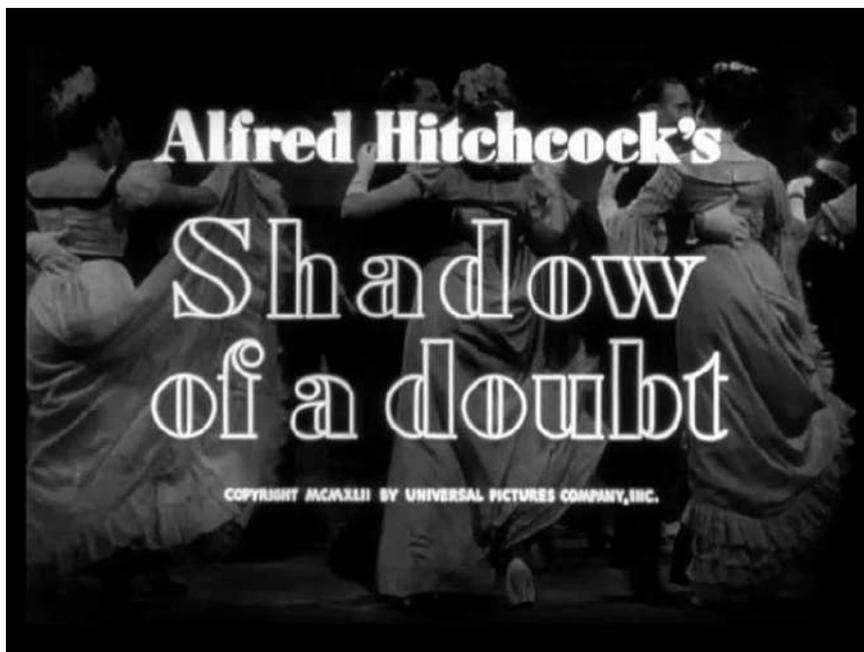


IMAGEN 4

---

<sup>142</sup> *The Merry Widow Waltz*

¿Dónde estamos? Nos hace quedarnos parados de entrada. Si no supiésemos nada sobre el periodo histórico de la película, pensaríamos que estamos en una época pasada. Pero si esto es una fantasía o un sueño, ¿de quién es? ¿desde qué punto de vista? ¿qué significa o sugiere que Charles, quien parece ser la causa o el lugar, fantasee con semejantes cosas? Algo de su significado se desarrolla relativamente pronto en la película, pero permanecemos inseguros sobre el significado de la apertura para la película en sí.

Esto es, Charles, después de presentarle los regalos a la familia, incluyendo un viejo retrato de sus padres y los de Emma, la cual remarca sobre el pasado que «todo el mundo era dulce y encantador entonces, Charlie, el mundo entero. Un mundo bello, no como el que tenemos hoy en día, no como el mundo de ahora». De la misma forma en su ensoñación (cuando le vemos por primera vez despierto en su cama del hotel) de parejas bailando el vals debe haber sido una fantasía nostálgica, una edad dorada perdida de alguna forma y no parecida en nada a «la pocilga maloliente», como más tarde llamará al mundo moderno. Roger, el hijo más joven, expresa la visión contemporánea de esa era; que fue hace mucho, mucho tiempo. «1888; uf.»

122

Ese mundo de fantasía sería simplemente la visión de Charles del mundo antes, quizá antes de que su accidente le transformara finalmente en un asesino en serie (la herida de la cabeza es análoga al trauma que Charlie pronto padecerá cuando aprenda la verdad) o quizá antes de que el mundo se convirtiese en el panorama urbano que vemos en las primeras escenas. O quizá se refiere simplemente a un mundo de fantasía antes de que tuviera monstruos como Charles en él. Pronto aprenderemos que Charles es un asesino psicótico de mujeres (a las que llama «animales gordos jadeantes») a partir de cierta misoginia. Pero es principalmente un nihilista. Matar no es diferente de hablar o comer; el universo está desprovisto de cualquier estructura moral.

Hay una conexión con Charlie otra vez en la primera cena familiar, puesto que empieza a tararear esa misma melodía, el *Vals de la viuda alegre* que aparece en el sueño de Charles. Y ella nos da la respuesta: que las melodías pueden saltar de una cabeza a otra, en este caso de la de Charles a la suya. (Así, aprendemos, la primera escena era una fantasía de Charles y su meditación más bien irónica sobre el nombre que se le ha dado, el «feliz asesino de viudas».) Y él teme la canción que tararea, quizá porque teme que Charlie tenga acceso a su mente, reforzando así su extraño lazo. Antes de que ella pueda pronunciar el nombre de la música, él derrama deliberadamente su agua e interrumpe la conversación. Todo esto parte del vals en la apertura pero el vals volverá a aparecer a lo largo del filme, cuando Charles está bajo estrés, y se tocará en varios momentos en la película.

Pero la apertura propiamente dicha de la narrativa de la película también contiene densas insinuaciones de significado bajo la superficie. Hay una entrada de la cámara a través de la ventana, mostrando a alguien en la cama, nuestro primer plano de Charlie (imagen 5) e inmediatamente el tema de este mundo ahora versus el pasado. El contraste es obvio; vida pastoral (Santa Rosa, pero como si fuese de una época más temprana, la época de los bailarines, pre- o no- urbana) versus la vida urbana hoy en día:



IMAGEN 5

Vemos material desolado, arrojado en frente de la señal de «no arrojar basura», como si no hubiese, o sólo muy débil, lealtad a la ley; es sólo un asunto de con qué te puedes salir con la tuya. Esto sugiere una riqueza injusta, mal distribuida; un mundo de cine negro; algo que sugieren también los extraños ángulos descentrados de la cámara.



IMAGEN 6

Los niños que vemos fuera del edificio de Charles están jugando en la calle en vez de en campos, y vemos un ominoso primer plano de un taciturno Charles fumando y soñando despierto. Su aparente indiferencia al dinero está enfatizada (está en el suelo, esparcido en una mesita), como para señalar de inmediato que esto no es por lo que mata, el dinero; como si matara con escalofriante indiferencia. La casera entra en una habitación de sombras y cierra las persianas. (Se nos recuerda la superstición de cerrar las persianas cuando hay una persona muerta en la habitación; y esto introduce el fuerte rol de la superstición en la película. Nunca tires tu sombrero a una cama; canta en la mesa y te casaras con un esposo loco; pisa una grieta y tu madre se romperá la espalda. La superstición es, desde luego, una forma de afrontar el «desconocimiento»). La hermana e hija Anne tiene otra forma: leer dos libros a la semana. Eso puede que te proteja. Su hermano —el más pequeño—, Roger, pone su fe en la ciencia. Charlie pone mucha fe en la telepatía. Su padre y su amigo Herb en fantasías de asesinar y salirse con la suya. Todo esto contrasta con la calmada confianza y el poder encantador y carismático de Charles.

Pero a la llegada del tren, debe fingir estar enfermo para evitar ser visto, quizá reconocido. La policía la persigue, está siguiéndole, así que nuestro primer encuentro con Charles enfatiza lo que es un tema constante en Hitchcock, el *fingimiento*; los roles teatrales que adoptamos, frecuentemente sin saberlo y con sinceridad, en la vida diaria. La distinción no sólo recorre esta película, sino todas sus películas. ¿Quién es

realmente el vecino homicida en *La ventana indiscreta*<sup>143</sup>? ¿Es Alicia un personaje malo en *Encadenados*<sup>144</sup>? ¿Es Eve digna de confianza en *Con la muerte en los talones*<sup>145</sup>? ¿Es Norman Bates quien parece ser en *Psicosis*<sup>146</sup>? ¿Quién es Madeleine, quién es Judy en *Vértigo*<sup>147</sup>? Estamos tratando constantemente con la posible diferencia entre una auto-presentación en el mundo público y un supuesto yo real, o que uno lo es para sí mismo. El tema es la cautela respecto a los otros y un constante esfuerzo interpretativo. Hay sombras de duda por todas partes en Hitchcock. Y probablemente os habréis dado cuenta cuando vemos a Hitchcock en uno de sus famosos cameos. Nótese que sostiene todos los ases, o la mano perfecta de bridge; una posibilidad entre 635,013,559,600. Hay una gran cantidad de azar en la vida, pero en una película, Hitchcock sostiene todas las cartas, y deberíamos atender cuidadosamente a los detalles.



IMAGEN 7

Obtenemos así nuestra primera impresión de Charles en el tren, y pronto obtenemos nuestra primera impresión de Santa Rosa. La vemos en cierta forma como se ve a sí misma. Tranquila, contenta, alegre. El primer aspecto destacable de la vida del pueblo es el amable policía manteniendo el orden. La fuerza del orden es amistosa, paternal. Todo está en armonía,

---

<sup>143</sup> *Rear Window*

<sup>144</sup> *Notorious*

<sup>145</sup> *North by Northwest*

<sup>146</sup> *Psycho*

<sup>147</sup> *Vertigo*

está equilibrado; pero ya notamos que las fuerzas de la ley y el orden son incapaces de tratar con nada serio aquí. Ciertamente, no con Charles.



IMAGEN 8

También notamos cosas pequeñas pero significativas: la voz en off que te dice que Santa Rosa es **Charles**. ¿Por qué? ¿Es la percepción de la amistosa estupidez que caracteriza el pueblo la que es objetiva?

Nuestra primera impresión de Charlie es la de una mujer joven muy infeliz y taciturna, alguien que parece insatisfecha con el mundo tal como es ahora, si acaso no con la rabia asesina de su tío. Se queja a su padre de que nada pasa nunca en su pueblo, y de que su madre trabaja «como un perro» y nunca se le reconoce o aprecia debidamente. La insatisfacción es el primer signo de su unión. Esto se da especialmente cuando advertimos también la sorprendente similitud entre nuestra primera mirada a Charles en la postura de Charlie en la cama, y el sorprendente tono melancólico, la insatisfacción con la vida ordinaria en base a lo que vemos.



IMAGEN 9

Los dos parecen ser las dos caras de la misma moneda, ¿pero de qué moneda?

Surge otra unión; ella le envía un telegrama al mismo tiempo que él le envía otro. A ella se le ocurre la idea de la visita al mismo tiempo que a él. Como si ella le sugiriese que venga y se esconda con ellos. Ellos no te van a entender, pero yo lo haré, parece ser su promesa.

Charlie y Charles, desde luego, representen el famoso tema de los dobles en las películas de Hitchcock. Guy y Bruno en *Extraños en un tren*<sup>148</sup>; Madeleine y Judy en *Vértigo*; Norman y su Madre en *Psicosis*; Roger Thornhill y su falso doble George Kaplan en *Con la muerte en los talones*; los dos personajes que Ingrid Bergman tiene que interpretar en *Encadenados*; hay muchos ejemplos. En muchos casos, uno es como el secreto liberado del otro; una versión de fantasía; justo como la versión de fantasía quiere pensar que es realmente la otra, buena cara. Y Hitchcock claramente sugiere que él y el espectador son otro doble, ¿como si nosotros somos Charlie y él es el tío Charles que tanto nos fascina? Como si Hitchcock nos estuviese advirtiendo sobre él mismo, que estas películas no son para nada lo que parecen ser.

Charles sale del tren debilitado, ayudado por el conductor y el doctor, aparentemente muy frágil, casi demasiado frágil como para sostenerse. Pero conforme ve a Charlie, se endereza; que se yergue sería una mejor forma de decirlo, tira su abrigo y comienza a pavonearse confiadamente con su bastón, también otro símbolo fálico (y el tren en sí mismo está fotografiado con la usual sugerencia de poderosa potencia

---

<sup>148</sup> *Strangers on a Train*

sexual). ¿Es algún aspecto de su lazo sexual, incestuoso? Charlie se da cuenta del cambio radical en su comportamiento y por un rato no abandona el asunto, diciendo tres veces «no estás enfermo» y «eso fue la cosa más extraña». Desde luego hay una gran ironía en Charlie diciendo «no estás enfermo». Sí, lo está, en realidad, mucho; pero no en el sentido al que ella se refiere ahora. Pero inmediatamente ella sospecha de él; puede que sea el principio de la sospecha de que el mundo actual no es lo que parece, y que vemos una ilusión transformada enfrente de nosotros, el enfermo tío Charles se convierte en el viejo amistoso tío Charles, conforme la noción del yo como logro teatral aparece de nuevo. Charles debe notar esta sospecha y debe ver qué rápida y avispada es Charlie; casi no deja pasar desapercibida su falsa fragilidad, casi empieza a insistir en la cuestión.

Este también es un tema muy común en Hitchcock, que lo trata completamente en *Vértigo*; el mundo adulto es adulto por ser una compleja red de personajes públicos, cuyos roles se asigna uno a sí mismo, cómo quiere ser percibido, y nuestros varios deseos confrontados por otros, quienes tienen sus propias motivaciones para vernos de la forma que quieren. Y todo esto ocurre viceversa; su dificultad para ser vistos de cierta forma y nuestro intento de verlos tal como son, complicada por nuestro deseo, a veces nuestra necesidad, de verlos de cierta manera. Esto es más complicado en las relaciones románticas. Estoy siendo amado por quién soy yo; si él o ella supiera quién soy yo realmente, estaría asqueado o asqueada, etc. Aquí está el problema en su forma más elemental: soy una persona pública amigable, hacedora de regalos y una persona real asesina, nihilista, sádica y psicópata. Como veremos, la mayor ironía en la película es que la persona real está asomándose a través de las grietas de la persona teatral casi todo el tiempo. Está escondido a simple vista. Y sólo Charlie ve indicios de esa realidad.

En otro indicio de su proximidad, Charles dormirá en la cama de Charlie, y conforme ella otea su habitación, incapaz de esconder una sonrisa frente a la candidez de los vecinos, y habiendo sido avisado de la mala suerte que conlleva tirar su sombrero a la cama, lo hace de todas formas, con gesto triunfal. Esta gente no va a ser un problema en absoluto. Serán una buena tapadera.

En otra demostración ceremonial tanto de su cercanía como de su deseo incestuoso, Charles le da a Charlie su regalo en privado: un anillo, y la película empieza ahora a ser realmente repulsiva. Todo lo que Charlie dice sobre su lazo está cargado con esta referencia metafórica a la inocencia y la experiencia, virtud y vicio, Santa Rosa y Newark, el pacífico mundo ordinario y el mundo de irracionalidad y locura que frecuentemente hay debajo. Ella piensa en el sofisticado, bellamente vestido Charles como su redención de lo ordinario y enfatiza de nuevo que

no son un tío y una sobrina normales, que ella está profundamente en armonía con él. Son «de alguna forma como gemelos» (Escucharemos más tarde un discurso del hombre del FBI, Graham, un discurso sobre qué bueno es el mundo ordinario, qué equivocado es querer ser otra cosa que ordinario; él es un policía; él sabe a qué conduce eso. Han seguido a Charles hasta Santa Rosa y han entrado en la casa de Newton fingiendo haber seleccionado a la familia de Charlie como la «más perfectamente ordinaria» de América, como si estuviesen trabajando para una revista. Esto es algo que molesta mucho a Charlie, es una insignia de vergüenza para ella, no de honor. A lo largo del filme esto será una cuestión recurrente, volviendo de nuevo a la cuestión: ¿Qué hay de malo, acaso, en ser ordinario?).

En la escena donde Charles le da el anillo, el anillo de una mujer que ha matado con sus propias manos, podemos ver cómo de intimidado se siente Charles por la persistente insistencia de que ella sabe algún secreto sobre él. Pero todavía está bastante confiado e insiste en que acepte el anillo, poniéndoselo en el dedo como si fuese un matrimonio fingido, estando demasiado cerca de ella, mirándola muy atentamente. Notamos también lo anticuada, incluso de vieja solterona, podríamos decir, que es la ropa de Charlie. (Más tarde aprenderemos que el conjunto pasado de moda fue un regalo previo de Charles.) La inocencia sexual y el deseo sexual emergente tiñen, coloran, casi todas las escenas entre ellos, y también hay, obviamente, una fuerte ironía por todas partes en la escena. Al final de la escena, vemos que Charles ha cometido un desliz; Charlie se da cuenta de que el anillo ya ha sido grabado con las iniciales de alguien más, y esto es lo que finalmente le delata.

129



IMAGEN 10

Hemos visto lo suficiente de este tema como para preguntar: ¿qué clase de unión, entre la bondad/inocencia y el sádico y malvado narcisismo, podría ser esta? Hay algunas respuestas obvias: que la bondad, incluso si la motivan buenos motivos, siempre implica también motivos que no son puramente buenos, sino egoístas (estos son temas nietzscheanos: una gran vanidad alimenta la humildad; la pena es una forma de expresar la superioridad de uno mismo, de poner al otro en posición de sumisión, y así sucesivamente); y que el mal siempre encuentra una forma de amenazar lo que se está haciendo como bueno (recuérdense los extraños discursos de Charles insinuando que le está haciendo un servicio a estos animales jadeantes al matarlos. De una forma u otra, en su propia mente él actúa «bajo la apariencia del bien».) O, a veces uno tiene que hacer algo que se consideraría malvado para conseguir un bien mayor. (Esto aparecerá en la decisión de Charlie al final, la escena más importante). Y aquí está el punto platónico en la *República*: una banda de ladrones debe acatar en cierta medida un gobierno justo para alcanzar fines malvados. Quizá, más ampliamente, podríamos decir que el bien y el mal están «ligados» en tanto que ningún triunfo de una parte sobre la otra es alguna vez completo o duradero, y un motivo o juicio moralmente bueno debe enfrentar, asimilar, su propia limitación y los límites de cualquier posible resultado. El mal resulta exitoso en el mundo demasiado a menudo; el mal prospera, y el bien falla frecuentemente. De alguna forma, todo esto debe nacer; una vida debe sostenerse a la luz de este sombrío hecho. (Graham, el hombre del FBI, intenta minimizar todo esto, diciendo que el mundo ordinario, ordinariamente bueno, únicamente se vuelve un poco loco a veces y requiere un poco de vigilancia. Pero esta escena está marcada por la ironía, como veremos.) De todas formas, el asunto más importante que la película está recalando no es la objetividad de las distinciones morales (Charles es claramente malvado, y Charlie es claramente buena) o estas dimensiones de su lazo, sino la confianza con la que aplicamos estas distinciones. Para que haya tal confianza, debemos estar relativamente seguros de que comprendemos los motivos del otro, habiendo descrito la acción debidamente y que nos comprendemos a nosotros mismos lo suficientemente bien como para no dudar de nuestra participación en alguna condenación moral. Hitchcock está constantemente desengañando a sus espectadores de tal confianza y, en esta película, Charlie confía en su «lazo» con su «gemelo», confía en su autoconocimiento y conocimiento de los otros tanto, que es reluctante a juzgarle, manteniendo su fe en Charles durante largo tiempo; casi catastróficamente largo, si los dos intentos de asesinar a Charlie de Charles hubiesen funcionado.

Podríamos decir también que el bien y el mal sólo son comprensibles por contraste. Pero parece haber un sentido más fuerte de

su comprensión del otro. Quizá es que el bien no sería bueno sin una lucha activa con el mal, algo que Charlie no ha hecho todavía. Su bondad es más inocencia que bondad. Y el mal solo lo es bajo la consciencia de que lo que se está cometiendo es una violación del bien, y se hace de todas formas, algo que sugiere el nihilismo de Charles. Estos entran en juego en el sentido de Nietzsche de la complejidad de los estándares morales: las dos posturas morales no son estrictamente contrastes, oposiciones. Por ejemplo, el comienzo del disgusto de Charlie por la vida burguesa doméstica está en un continuo con la ira nihilista de Charles contra ella. Y este lazo también es verdad sobre Charles: a su rabia también le atrae algo como la paz, el fin de una rabia tan violenta; incluso la muerte. Así pues, quizá los términos religiosos utilizados al principio no son accidentales sino irónicos: Charles «puede salvarnos»; «es un milagro». «Me ha escuchado.» Y esta parece ser la religión de Hitchcock: hay infierno pero no cielo. (Recuérdese a Charles con todo el humo de puro como si fuese satánico.)

Volvamos a la familia con todo esto en mente. En nuestro primer visionado, el tratamiento de la familia puede parecer afectuoso. Confiamos en las apariencias. Pero, quizá en nuestro segundo visionado, nos damos cuenta de que nadie le presta realmente atención al hijo menor, Roger; Anne también ha creado su propio mundo, menosprecia lo que su padre lee; Charlie está muerta de aburrimiento; no hay afecto real de parte de Joe; la madre no sabe quién es ella misma; sólo hay en realidad una fina apariencia de calor familiar. Emmy está tan emocionada por la visita de Charles, que nos damos cuenta por contraste de cómo de insatisfactoria se ha vuelto su vida, y sentimos que realmente no sabe esto, no puede reconocerlo. Cada uno está perdido en su propio mundo; Emmy en el pasado; Joe en las revistas sobre crímenes y fantasías sobre el asesinato; Anna en los libros; Joe y Herb más bien son ambos hombres impotentes que albergan un amor por la violencia que parece ser algún tipo de espejo respecto a la violencia real de Charles. (Este es otro lazo incómodo o unión con nosotros, los espectadores. Nos reímos de Joe y Herb pero hemos venido a ver una película sobre un asesino en serie, para entretenernos.)

No es ninguna sorpresa que la familia, excepto Charlie, no pueda siquiera escuchar los discursos que da Charles. Dice casi las mismas cosas impregnadas con asesinato en ambos. El segundo tiene lugar más tarde en el bar. Pero el primero es completamente abierto. Conforme habla, el continuo de insatisfacción entre él y Charlie (aunque Charlie ya contempla dudas obvias) está de nuevo a la vista. Y en el primero, el discurso en la mesa, notamos la significación del momento cuando Hitchcock rompe la primera y más importante regla de toda actuación cinematográfica. No mirar a la cámara.

Charles intenta cumplimentar a las «mujeres en estos pequeños pueblos», «ellas 'se mantienen ocupadas'». Pero las ciudades están llenas de mujeres, «de mediana edad, viudas, maridos muertos, maridos que ocuparon su vida trabajando, haciendo fortuna... Después mueren y dejan su dinero a sus esposas, sus tontas esposas. ¿Y qué hacen las esposas, ésas inútiles mujeres? Las ves en hoteles, los mejores hoteles, cada día y se cuentan por miles, bebiéndose su dinero, comiéndose su dinero, perdiendo su dinero al *bridge*, jugando todo el día y toda la noche, oliendo a dinero, orgullosas de sus joyas pero de nada más; mujeres horribles, olvidadas, gordas, avariciosas.» Charlie interrumpe para decir, «están vivas, son seres humanos,» y Charles se vuelve hacia nosotros a la vez que hacia ella (imagen 11) y dice «¿Lo son? ¿Lo son, Charlie? ¿Son humanas o son animales gordos jadeantes? ¿Y qué les pasa a los animales cuando se vuelven demasiado gordos y viejos?»



IMAGEN 11

Todo lo que Emma puede responder es «por el amor del cielo, no hables sobre las mujeres así enfrente de mi club.» Y ella propone sin saberlo a Charles su próxima víctima, otra viuda, «la agradable señora Potter».

Este primer, obvio incidente de la mente de un psicópata brillando a través de las grietas de una persona pública en el discurso de la mesa, es algo por lo que solamente Charlie se enfada! Una inocencia de tal magnitud puede ser culpable también, como lo puede ser la ignorancia. Herb y Joe piensan que lo saben todo sobre asesinatos pero están delante de un asesino en serie, hablándole de esta forma a ellos. (Y, sabiendo que nos sentiremos superiores a estos payasos, Hitchcock está señalando de

nuevo que nosotros también hemos venido al teatro para satisfacer nuestras imaginaciones sobre tramas de asesinatos. ¿Y qué nos diferencia de Joe y Herb? Quizá es el motivo de la mirada a la cámara.)

Probablemente es justo decir que Charlie sospecha algo sin ser capaz de admitirse a sí misma que lo sospecha; se dice a sí misma que es curiosidad alimentada por el lazo secreto que tienen. Pero cuando ve a Charles destruir parte del diario vespertino, y luego lo ve escondido en su abrigo, no se puede resistir, alegremente en su propia mente consciente, a investigar más a fondo. (Era una historia sobre el Asesino de la Viuda Alegre y la búsqueda de los dos posibles sospechosos.) Notamos que cuando Charlie saca la historia del diario rasgada, Charles viene hacia nosotros nuevamente, yendo agresivamente a paso largo hacia ella y cogiendo violentamente sus manos, y nos damos cuenta del rápido cambio de la violencia a una inconfundible sugerencia de intento de intimidad sexual. (Imágenes 12 y 13)



IMAGEN 12



IMAGEN 13

Y ella investiga más en profundidad. La escena de la biblioteca es el momento decisivo en el que deja el mundo adolescente y entra en el mundo adulto, un momento considerablemente dramático escenificado como tal. No sólo la sospecha de que Charles es alguien diferente, sino de que el mundo adulto está lleno de gente, quizá todo el mundo, que debe ser interpretada, no puede ser tomada literalmente, que la visión de ellos mismos actuando en el mundo público está sujeta a estar construida sobre una fantasía, necesidad, vanidad, y autoengaño.

Deberíamos mencionar aquí cómo Hitchcock ha elevado, en términos cinematográficos, esta escena a una especie de dimensión mítica, un momento de importancia general, no sólo un aspecto de la historia sobre una joven americana en particular. En cierta forma está descubriendo que Charles está al menos parcialmente en lo cierto: el mundo es una fétida pocilga, tiene a gente como Charles en él. Nótese el potente efecto del cambio en la música, que va desde agradable y cotidiana a ominosa y premonitoria. Y la versión oscura del *Vals de la Viuda Alegre* es muy efectiva: confirma que ella estaba en sintonía con Charles. Ella sabía y de alguna forma no sabía que algo no iba bien. (Estaba en su cabeza desde el principio, y ahora está en su cabeza: visiones, pesadillas como dirá él, de más víctimas de sus asesinatos.) La cámara corre hacia atrás y hacia arriba, y sentimos otra consecuencia de la entrada completa en el mundo adulto: un sentimiento de soledad, de estar finalmente, fundamentalmente, solo. (Imagen 14) La expresión de su cara de perfil cuenta la historia de su despertar. (Imagen 15) (Es esta revelación la que confunde nuestra seguridad en las distinciones morales. En nuestra habilidad para adscribir motivos a otros y ser capaces de esta

forma de describir adecuadamente lo que están haciendo.) Esto es verdad incluso con los motivos de Charlie, como veremos. El momento decisivo ocurre cuando, conforme Charlie lee el nombre de la última víctima, sabe que son las iniciales grabadas en el anillo que Charles le dio.



IMAGEN 14



IMAGEN 15

Esto nos lleva de nuevo al tema de la cotidianidad. La familia piensa de sí misma que es perfectamente ordinaria, y nosotros estamos a punto de aprender que cada momento de lo ordinario puede ser

extraordinario, lleno de significado, aunque parezca aburrido, banal. (Esto es un tipo de cuestión que Freud hizo prominente.) Recuérdese a Graham y el tema de la cotidianidad con ella y su defensa vigorosa. Pero ella se resiste y le dice simplemente que no le ayudará a capturar a Charles en el pueblo. Tendemos a no creerla, pero Hitchcock ha conseguido introducir un tema bastante grande bajo la superficie de un thriller convencional ambientado en un pequeño pueblo. Lo ordinario en la película significa principalmente el mundo de la familia, y Charlie está en efecto interpretando algún tipo de rol de Antígona, diciendo aquí que está del lado de la familia, con sus deberes para con su familia y su madre, y no con el estado, no con sus deberes como ciudadana. Esto es tan extraordinario que, como se ha señalado, tendemos a no creerla, pero es exactamente lo que hará. Sabe que el FBI se equivoca al pensar que el hombre que murió intentando escapar era el asesino, pero deja que Graham se vaya sin decirle nada, con la esperanza de poder echar a Charles del pueblo ella misma. De hecho, le dice que si «toca» a su madre (una extraña e íntima frase para nosotros, que muestra el tema del incesto nuevamente, un elemento mucho más fuerte de la relación entre hermano y hermana que con Charlie), lo matará ella misma. De hecho, nosotros, los espectadores, tendemos a pensar de Charlie que es una muy buena chica, yo apostaría a que para la mayoría de los espectadores, la densas complicaciones morales de la actitud de Charlie, amenazando con matarle, no ayudando al FBI, son, si no pasadas por alto, no juzgadas. Esto es un efecto destacable.

Así pues, hay un descubrimiento aquí de lo profundo, de lo masivamente grave en lo ordinario de los adultos. No sólo puede el tío Charles ser alguien que no parece, puede ser el opuesto moral de como se presenta para ser visto, una dimensión de sí mismo que revelará en el discurso del bar que sigue (con su imagen central arrancando la parte frontal, las fachadas, de las casas). Es también el momento en el que Charlie debe aprender que Santa Rosa tiene bares, chicas que no son como ella, sino como su compañera de clase Louise. Tiene bajos fondos. Ahora será imposible para ella tratar como inofensiva la fascinación de su padre y Herb por los asesinatos brutales, sangrientos, y finalmente se le permitirá ver qué clase de desesperación siente su madre sobre su rol en la vida todos los días, qué yace detrás de su apariencia.

Charles sabe que ahora Charlie tiene fuertes sospechas, la lleva a un bar y le exige saber lo que ella sabe y en realidad trata de justificar sus asesinatos ante ella. En esta defensa, descendemos más todavía en el odio nihilista de Charles. Conforme habla con ella, tuerce violentamente, como si la estuviera estrangulando, una servilleta, y cuanto más habla, más confiesa de una extraña forma, como si pudiese persuadir a Charlie de su visión del mundo. En el discurso menciona de nuevo, con desdén, su ordinaria y pequeña vida y cuánto le oculta sobre la verdad del mundo

«¿De qué forma sabes cómo es el mundo? ¿Sabes que si arrancas las fachadas de las casas, encontrarías cerdos? El mundo es un infierno, ¿qué importa lo que suceda con él? Despierta, Charlie. Utiliza tu ingenio, aprende algo.»

Son ocasionalmente interrumpidos por Louise, la camarera, y escuchamos algo sobre otro aspecto de en qué se ha convertido el mundo ordinario, el materialismo de una sociedad consumista. Ella tiene una admiración casi religiosa con el anillo de esmeralda, y cuando dice, y vuelve a decir, que esto es por lo que vale la pena morir en la sociedad moderna, la creemos.

Pero Charles piensa que se ha librado. Han matado al otro sospechoso de una forma que hace imposible su identificación, así que asumen que debe haber sido el asesino (caminó hacia la hélice de un avión. Hitchcock nunca se preocupó mucho por la plausibilidad de los detalles de su trama.) Pero la unión entre Charles y Charlie va en dos direcciones, desafortunadamente para Charlie. Él ve inmediatamente que ella no está convencida (la sombra de su duda es visible) y que sospecha inmediatamente de él. Este es el momento en el que decide que tiene que asesinarla. (En el primer intento, afloja un peldaño de la escalera para que caiga y muera.) Encuadrado en el marco de la puerta se pronuncia una sentencia de muerte sin una pizca de tristeza o remordimiento. «Qué importa lo que pase» es, realmente, su credo. Ni si quiera importa si Charlie muere. (imagen 16)

137



IMAGEN 16

El segundo intento de asesinato falla, irónicamente por culpa de Herb, el «experto en asesinatos». Y la escena más intensa y significativa de

la película está a punto de suceder. Charlie y la escalera, y el discurso de Emmy sobre su hermano, la última justificación sobre lo que Charlie está dispuesta a hacer, cómo de lejos está dispuesta a llegar.

Recordemos primero que Charlie sabe ahora que el segundo sospechoso muerto no es el asesino de viudas: su tío lo es. Pero no se lo cuenta a Graham y le deja alejarse en coche. Ha mantenido su palabra. No le ha ayudado. Y este es el personaje bueno de la película, el mejor, realmente. En segundo lugar, ella se ha convertido en algo muy diferente a la adolescente inocente que vimos al principio. En este punto de la película, no dudamos de su insistencia en que si Charles no se marcha, ella le matará (aunque quizá estemos un poco desconcertados por el cambio).

En la siguiente escena, se ve su descenso por la escalera. Charlie ha recuperado el anillo, la prueba física que condenará a Charles y amenaza —de nuevo, silenciosamente, visualmente— con delatar a Charles si no se marcha. Pero no lo delata. Él acepta el trato y anuncia que se marcha, y Charlie oye que la señora Potter también, poniéndola en riesgo. Sorprendentemente, Charlie parece dispuesta a permitir esto, no muestra ningún interés en avisar a la señora Potter o convencer a Charles de que vaya solo. Parece dispuesta a dictar su propia sentencia de muerte para otra viuda alegre.

Desde luego, el asunto es bastante complicado. Estos son los pasos en cuestión. Charlie hizo un trato con Graham. No decir nada a Charles ni a nadie. Graham acordó arrestarlo fuera del pueblo. Charlie le dice a Charles que salga del pueblo, o lo matará ella misma. Charlie no le cuenta a Graham que su creencia de que el segundo hombre era el culpable era falsa; que Charles era en realidad el Asesino de la Viuda Alegre. Charles intenta asesinar a Charlie dos veces. En este punto, Charlie parece darse cuenta de que es inútil tratar de proteger a su madre. Charles es capaz de matar a cualquiera. Ella intenta llamar a Graham varias veces, presumiblemente para contarle la verdad. Fallando al alcanzarle, le escenifica a Charles su amenaza visual. En el momento en que ella intenta llamar a Graham, es razonable asumir que una vez se vaya Charles (y Charlie no tenga que preocuparse de que la asesine), le contará la verdad a Graham y la señora Potter estará a salvo. Pero no está completamente claro. Quizá con Charles fuera, sin ser una amenaza para ella o que sea probable su arresto delante de su madre, ella se mantendrá callada para seguir protegiendo a su madre (especialmente después de la intensa desesperación emocional que su madre ha mostrado). El FBI continuará pensando que se ha matado al asesino real. Más importante aún, ella no sabe si puede llegar hasta Graham a tiempo para salvar a la señora Potter, pero todavía permanece en silencio. (Imagen 16 y 17) En un pequeño y hermoso detalle, una vez Charlie ve que Charles ha aceptado el trato,

cubre discretamente el anillo con su mano izquierda, como si sellase el trato.



IMAGEN 17



IMAGEN 18

Todo esto subraya la dificultad de comprender las intenciones de un personaje para hacer lo que ella ha hecho, y hace muy difícil saber si deberíamos condenar a Charlie por proteger a su madre y poner en riesgo a la señora Potter. Esto no es por el bien de ninguna verdad filosófica o moral. Tiene más bien la fuerza de añadir una suerte de sombreado o

calificación en lo que pensamos que comprendemos por celos o traición o amor romántico. Nos confundimos a menudo por tratamientos estéticamente complejos como éste, pero esto también es una consecuencia filosófica de alguna importancia.

Entonces la fuerza completa de lo que había preocupado a Charlie sobre su madre al principio —la monotonía y la falta de un propósito en su vida que la estaba destruyendo, robándole su felicidad— emerge en una agria conturbación. En este punto, todo esto le resulta al espectador profundamente creíble, conforme el pathos de ama de casa atascada en casa en un pequeño pueblo o la América suburbana es bellamente expresado por Patricia Collinge, la actriz que interpreta a Emma. (imagen19) Ella está en caída libre hacia la desesperación de volver a la vida sin Charles.



IMAGEN 19

Explica cómo de cercanos eran cuando crecían. «Entonces Charles se fue, y yo me casé, y luego ya sabes cómo es. De alguna forma olvidas que eres tú misma.» La pantalla se vuelve oscura y escuchamos sus últimas palabras, «Eres la esposa de tu marido...»

Hemos estado viendo a Charlie mientras habla, y es obvio que está profundamente dolida. Todo lo que había pensado con desgana sobre el apuro de su madre es mucho más real de lo que nunca hubiera imaginado. Los otros se muestran incómodos con esta expresión de intenso afecto por un hermano. No hay una escena de la reacción de Joe, el marido. (Es en su escena donde las vagas alusiones al incesto se vuelven más explícitas, y la excesiva reacción de Emma parece estar poniendo a todo el mundo incómodo justamente en este sentido. En términos más generales —esto

es, la lealtad de Charlie hacia su madre a expensas de su responsabilidad como ciudadana— la reacción de Emma toca los peligros de la «absolutización», podríamos llamarlo, o de la familia como fuente exclusiva de autoridad, orden y amor. Se derrumba de forma que no garantiza a cada uno su propia independencia y autonomía.

Cuando el tren sale del pueblo, Charles impide que Charlie se marche y trata de matarla tirándola del tren, pero Charlie se las apaña para librarse y empujar a Charles hacia su muerte. El filme cierra con un elaborado funeral para Charles, un pasacalle incluso, como si fuese un cabeza de estado. Es completamente exagerado y está lleno de ironía sobre la ignorancia del pueblo y su ciega inocencia casi amarga. Pero algunos elementos son incluso más extraños.

Puesto que, deberíamos señalar que, con respecto al tema de la elección de Charlie entre su familia y su deber como ciudadana, Hitchcock no suaviza la situación sugiriendo un amorío floreciendo entre Graham y Charlie, como si llevase la ley dentro del círculo de obligaciones familiares y amor de familia. Cuando él profesa su amor por ella en el garaje antes del intento de asesinato, escucha lo que nadie que acaba de confesar su amor quiere escuchar: Charlie diciendo que pueden ser amigos, que en efecto, «ella no siente lo mismo por él». Y conforme están de pie en los escalones de la iglesia, Hitchcock los tiene a ambos mirando hacia fuera, con Charlie mirando sólo ocasionalmente a Graham. (imagen 20)

141



IMAGEN 20

Pero Charlie también dice que ella no podría aguantar el funeral «sin alguien que lo supiera», y estamos sorprendidos. Esto significa que Graham, el hombre del FBI, sabe que Charles es el verdadero asesino y se

ha mantenido completamente en silencio sobre eso, no ha hecho nada público, aparentemente no ha informado a sus superiores (quienes ciertamente lo habrían hecho público). Aparentemente cree que este representativo pueblo americano no podría aguantar bien la revelación y trata de consolar a Charlie, trata de abrirle los ojos respecto a la visión de Charles del mundo como un lugar horrible, insistiendo en que sólo necesita vigilancia y que se vuelve un poco loco de vez en cuando. En otras palabras, trata de recrear el mito de lo ordinario, de su bondad fundamental, aunque conforme lo hace, nos damos cuenta de que todo está construido sobre una ficción, una mentira tan enorme como la grotesca alabanza de Charles que escuchamos viniendo de la iglesia. El pastor está hablando sobre héroes como Charles, y las últimas palabras que escuchamos son sobre él y sus semejantes, «la belleza de sus almas, la dulzura de sus caracteres, vivan con nosotros para siempre.» Esto parece incluso otra ambigüedad, equiparando aquí el tranquilizante narcótico sobre lo ordinario que Graham le está tratando de dar a Charlie, y la ridícula ignorancia encarnada en las últimas palabras que escuchamos.

142

*Traducción de Vicente Martínez Pérez*