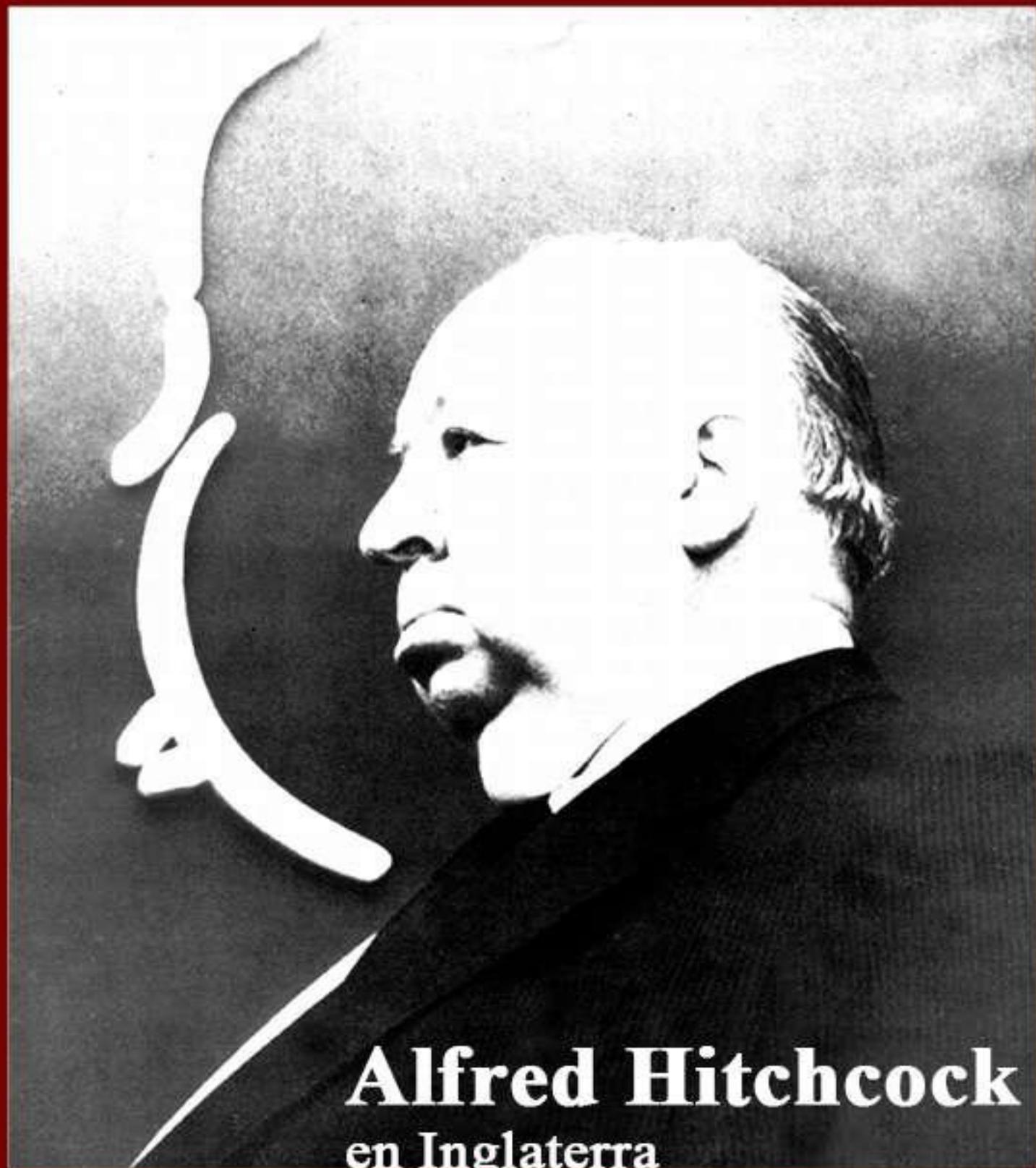


NOSTERATU

N.º 1

OCTUBRE 1989

350 pts.



Alfred Hitchcock
en Inglaterra



Lectulandia

La revista *Nosferatu* nace en octubre de 1989 en San Sebastián. Donostia Kultura (Patronato Municipal de Cultura) comienza a organizar en 1988 unos ciclos de cine en el Teatro Principal de la ciudad, y decide publicar con cada uno de ellos una revista monográfica que complete la programación cinematográfica. Dicha revista aún no tenía nombre, pero los ciclos, una vez adquirieron una periodicidad fija, comenzaron a agruparse bajo la denominación de "Programación Nosferatu", sin duda debido a que la primera retrospectiva estuvo dedicada al Expresionismo alemán. El primer número de *Nosferatu* sale a la calle en octubre de 1989: *Alfred Hitchcock en Inglaterra*. Comienzan a aparecer tres números cada año, siempre acompañando los ciclos correspondientes, lo que hizo que también cambiara la periodicidad a veces. En junio de 2007 se publica el último número de *Nosferatu*, dedicado al *Nuevo Cine Coreano*. En ese momento la revista desaparece y se transforma en una colección de libros con el mismo espíritu de ensayos colectivos de cine, pero cambiando el formato. Actualmente la periodicidad de estos libros es anual.

Lectulandia

AA. VV.

Alfred Hitchcock en Inglaterra

Nosferatu - 1

ePub r1.0

Titivillus 27.06.17

Título original: *Alfred Hitchcock en Inglaterra*

AA. VV., 1989

Traducción: Joxe Miguel Gallastegi & Xabier Rezabal & Martín Tejería & Beñat Unanue & Jan Unanue

Ilustraciones: Archivo

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com



PRESENTACIÓN

Cuando hace un año comenzamos la experiencia de organizar ciclos cinematográficos con el objetivo concreto de ofrecer ese otro cine que en muchas ocasiones queda fuera de las salas comerciales, era poco imaginable la gran respuesta de los espectadores que sesión tras sesión acudían a esta cita semanal. La gran acogida obtenida por esta iniciativa ha supuesto la consolidación de estos ciclos y su proyección de futuro. Así, hemos ampliado nuestras miras para los años venideros, tanto en la temática como en la selección de los filmes, y rastreando copias y títulos difíciles de visionar, incluso llegando a colecciones de particulares. Paralelamente, la publicación explicativa que acompañaba a estos ciclos ofreciendo una panorámica general de los cineastas a quienes estaban dedicadas las sesiones, ha llegado a su mayoría de edad, afianzándose y logrando una entidad propia. Fruto de ello es esta revista *Nosferatu*, una nueva publicación dedicada al cine, que trimestralmente acudirá puntual a la cita con todos sus lectores, tratando de modo monográfico los temas objeto de nuestros ciclos. Somos conscientes de las propias limitaciones, pero mantenemos vivo el deseo de que esta labor sirva para incrementar un poco nuestra cultura cinematográfica y, sobre todo, nos ayude a disfrutar con ese otro cine.

Iñaki Gurrutxaga

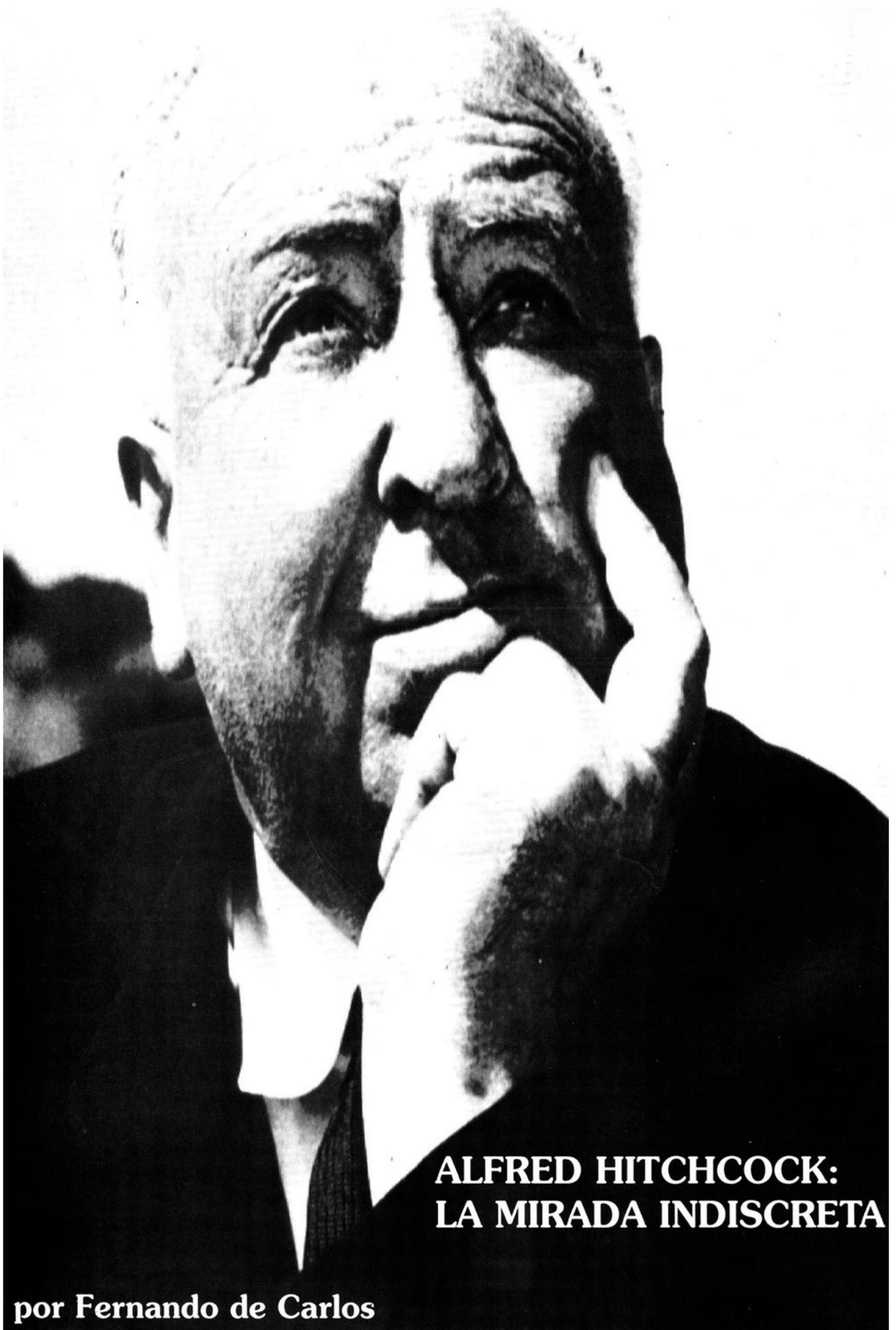
Concejal de Cultura del Ayuntamiento de San Sebastián.

Director:	Miguel Sagüés.
Coordinador:	Manu Narváez.
Diseño y composición:	Antonio M, Pello Murgiondo, Xavier Puig.
Redacción:	Jesús Angulo, José Aparicio, Fernando De Carlos, Carlos Muñoz, Txema Muñoz, Pello Murgiondo, Xavier Puig, José Luis Rebordinos, Sara Torres.
Traducción:	Joxe Miguel Gallastegi, Xabier Rezabal, Martín Tejería, Beñat Unanue, Jan Unanue
Fotocomposición:	Ritmo Ediciones.
Imprime:	Gráficas Orvy.
Dep. Leg.:	SS-733-89.
Edita:	



**Donostiako Udala
Ayuntamiento de San Sebastián**

**ANTZOKI ETA JAIALDIEN
UDAL PATRONATUA
PATRONATO MUNICIPAL
DE TEATROS Y FESTIVALES**



**ALFRED HITCHCOCK:
LA MIRADA INDISCRETA**

por Fernando de Carlos

1. A modo de introducción

Todavía hoy, numerosas personas consideran a Alfred Hitchcock un prestidigitador travieso de relatos de ficción, o ese “mago del suspense” que disfrutaba haciendo revolverse en las butacas a sus espectadores, mientras les dirigía un guiño mitad cómplice, mitad humorístico..., y poco más. Son gente reduccionista, amigos de clichés y estereotipos que ni siquiera han sabido ver los colores y las formas del envoltorio y, por supuesto, nada de su genuina aportación plural y profundamente cinematográfica.

Porque si alguien ha sabido innovar el cine paso a paso y en silencio, si alguien ha tenido una óptica de *autor* —antes de que los franceses publicitaran dicho término—, si alguien ha investigado la imagen, dotándola de fuerza, siendo el sustrato de su cine, compañera de un estilo personal y en continua evolución, ese hombre ha sido Alfred Hitchcock.

Hombre de método, trabajador infatigable, con preferencia a rodar en estudio y enemigo del *scope*, supo concebir un lenguaje subyugante, encontrar las claves de las historias para crear imágenes, dibujar atmósferas precisas, siluetear ambientes, y contar con ese *algo* especial para llevarnos a su terreno.

Su secreto estaba en *cómo* contaba las historias, en la creación de sensaciones. Hitchcock edificaba sus films cuidadosamente y poniendo en el centro la imagen. Nada hay en ellos de gratuito, cada toma, cada encuadre está perfectamente estudiado y tiene que ver con la secuencia anterior. Existe una concatenación formidable, una especial teoría del montaje, una visión de conjunto —a la que tanto influyó Alma, su mujer—. No tiene normas fijas, inamovibles, sino que recurre a las soluciones concretas con cada problema que se le plantea en su puesta en escena, y así, acerca o aleja la cámara sobre sus personajes, o les sigue en su trayectoria, haciendo partícipe al espectador de sus descubrimientos o del entorno. La imagen nos da la clave de cómo se sitúan entre sí dichos personajes, cómo se relacionan con el medio o cuál es su semblante ético. La cámara nunca es neutral. Una toma, muchas veces, define al personaje; de la misma forma, nunca adapta la acción al decorado, sino viceversa.

La aventura hitchcockiana investigativa no se para. En cada film incorpora un hallazgo, apuesta por la capacidad de la imagen, reinventa y moldea las reglas cinematográficas y destila una manera de practicar y entender el cine. Es una postura estética y ética. Tiene una teoría sobre el ser humano que se plasma en cómo *lo mira*. Así, a modo de *gestalt*, relacionando el fondo y la forma, brotan los desajustes entre realidad y apariencia..., y tras una disección implacable y un *voyeurismo* sistemático, saldrá la represión y la paranoia, el perfume de las pesadillas, los miedos o los delirios ligeramente atenuados, su escepticismo ante la justicia, la complejidad humana —partiendo de una simplificación inicial de datos—, etc., toda una fuente fluida de material con el sello “*made in Hitchcock*”.

En algún sitio he leído que tenía el poder de “*inducir experimentalmente la*

neurosis en sus objetos”...; puede ser. Lo que sí es cierto es que su cine es asombrosamente ágil, joven y penetrante, va más allá de las convenciones ideológicas al uso, le interesan los problemas o conflictos amorosos —de los que a veces parte y otras sugiere—, y posee un auténtico empeño en comunicar con el público —cosa que lo consigue y sin recurrir a ningún márketing vulgar.

2. Sus orígenes y sus claves

Este inglés, clásico y sin embargo atípico, que vestía de oscuro generalmente, con el cuello derecho de la camisa ligeramente doblado hacia arriba en prueba de inconformismo, nació el 13 de agosto de 1899 en el distrito londinense de Leytonstone, zona modesta, poblada de pequeñas casas con muchas tiendas, entre las que se encontraba la de sus padres, William y Emma, comerciantes de verduras. Alfred Joseph Hitchcock —así se le bautizó—, era el tercer hijo —le antecedían William y Ellen Kathleen, “Nellie”—. Para sus padres fue *Fred*, para sí mismo *Fritch*, y *Cocky* para sus compañeros de clase^[1].

Según narra Donald Spoto, era un muchacho solitario, reservado, poco participante en los juegos colegiales, con imaginación y sentido lúdico, y un humor especial. Observando estos primeros años, se encuentran muchas claves de su cine y de su personalidad, la idea del tiempo como elemento narrativo, la introversión, la culpabilidad, etc. Así se convertirá en un detector de mentiras, situando a sus personajes ante situaciones extremas, sacando luego sus temores y frustraciones ahogadas.

Es obvio que el ambiente familiar, colegial e inglés le influyeron. El orden, la disciplina y la simplicidad de vida siempre estuvieron presentes y así forjó una ambivalencia poderosa como mecanismo de defensa, bien rastreable a lo largo de su filmografía. Su familia era tradicionalista católica, y esto, en Inglaterra, constituía, según sus propias palabras, “*casi una excentricidad*”. El catolicismo, en notoria minoría, considerado poco deseable y filosóficamente peligroso, era entendido bajo un prisma severo y represor de sentimientos. Esto se acrecentó a los once años, al ingresar en el Saint Ignatius College de Stanford Hill, donde los jesuitas redoblarían la disciplina —incluso física—, ayudando a incrementetar su miedo, factor clave de su infancia y su fantasía. “*¿El miedo? Él ha influenciado mi vida y mi carrera*”, confesaría más tarde.

Pero los sermones y lecturas que le dirigían sus maestros contra el “*music-hall*”, las salas de teatro, cine y patinaje como exponentes de lo frívolo, no hicieron mella en el pequeño Alfred ni en su familia, pues a todos sus integrantes les gustaba asistir a estos espectáculos. Así iba forjándose una inclinación que terminaría en pasión.

A su padre, Alfred lo describe de manera ambivalente y como un ser estricto y riguroso —el estudio de esta relación haría las delicias de Sigmund Freud—. Al respecto, hay una anécdota suya reiterada con profusión: cuando contaba seis o siete años, Alfred cometió una falta de disciplina y su padre, como castigo, le mandó a la comisaría con una carta. El oficial leyó la misiva pausadamente y a continuación



Retrato de juventud de
Alfred Hitchcock

encarceló al niño ante sus atónitos ojos..., y a los pocos minutos, lo dejaría en libertad, diciéndole a modo de advertencia: “*Esto es lo que se hace con los niños malos*”. Según él, desde entonces arranca su recelo ante los policías.

Ciertamente, esta es una historia que, como dice Spoto, es “*imposible de corroborar e imposible de negar, y puede estar basada en un incidente familiar implicando algún tipo de castigo que, como niño, Hitchcock consideraba excesivo y que su fantasía extremara aún más. Pero la anécdota dice a todas luces lo que él sentía respecto a su padre y cuál era el tipo de recuerdos que su infancia le había dejado. Si el incidente se produjo realmente tal como contaba, entonces su padre tenía a todas luces una forma sorprendente de castigar a su hijo. Si el relato era pura ficción hitchcockiana, quedan todavía las impresiones de un adulto respecto a su padre y su infancia..., o, al menos, las impresiones de miedo y culpabilidad que deseaba que la gente creyera que había tenido que soportar*”^[2].

Su entorno inglés y su ética imperante, basada en leyes escritas y mantener la regla como norma de conducta, sin cuestionarla, completan este marco oficialista. Así, como evasión menos convencional comenzó a sentirse fascinado por el crimen —los británicos siempre han tenido un alto interés por la literatura criminal—. Comienza a visitar el *Black Museum* de Scotland Yard, donde pasa tardes enteras observando objetos y pequeños detalles de crímenes famosos. Lee el dominical “*New of the World*”, que relata los crímenes cometidos en el país con todo lujo de detalles, recorta algunos casos “relevantes”, los selecciona y al cabo de los años construye una importante biblioteca criminológica.



Ritos funerarios en **"Tierra de faraones"** (1955). Joan Collins es la "desconsolada" viuda.

3. El mundo del trabajo

En julio de 1913 abandona el colegio y, a petición de sus padres —no tiene todavía una vocación decidida—, ingresa en la School of Engineering and Navigation, donde recibe enseñanza de electricidad, acústica, mecánica y navegación. Pero, debido a la muerte de su padre el 12 de diciembre de 1914, tiene que conseguir trabajo e interrumpir sus estudios. Así, entra en la Henley Telegraph and Cable Company, especializándose en cables eléctricos submarinos y realizando él mismo evaluaciones técnicas. Al mismo tiempo, empieza a recibir en la Universidad londinense clases de arte y, debido a su gran facilidad para el dibujo, consigue en la compañía el traslado al área de publicidad.

Sigue asistiendo al teatro y al cine, lee las revistas especializadas de éste (“*Motion Picture Herald*”, “*Cinematograph Lantern Weekly*” y “*Bioscope*”) y se convierte en fan de Griffith —cautivándole sus films “**Birth of a Nation**” e “**Intolerance**”—. Sigue la pista de las películas de Keaton, Mary Pickford y Fairbanks y del buen cine norteamericano en general, superior al inglés en agilidad, inventiva, fotografía e iluminación. También admira la cinematografía alemana, los films de la “*Decca-Bioscop*” y sobre todo, la obra de Fritz Lang, “**Der müde Todd**” (“**Las tres luces**”).

Estos años —de los 16 a los 20—, los completa con una serie de descubrimientos literarios: Virginia Woolf (“*The Voyage Out*”), Lawrence (“*The Rainbow*”), Joyce (“*Portrait of the Artist as a Young Man*”), Somerset Maugham (“*O Human Bondage*”), las historias detectivescas de G. K. Chesterton —quien posee similitudes con Hitchcock^[3]—, y Edgar Allan Poe, que le impresiona hasta inspirarle unas historias cortas que publica. Sobre todo, esa sensación de miedo y misterio que rezuma su obra, un miedo no físico, sino emotivo y hasta intelectual, estético y profundamente humano. También el elemento romántico de Poe ejerce su influencia sobre Hitchcock, como el cine surrealista de los años veinte y siguientes (Buñuel, Cocteau, Epstein). Igualmente, Flaubert y su “*Madame Bovary*” dejarían huella en el director londinense.

En 1919 presenta en la recién instalada Famous Players-Lasky (futura Paramount Pictures) en sus estudios de Islington, una serie de dibujos sobre el film “**The Sorrows of Satan**”, que acompañarían a los intertítulos encargados de sintetizar el supuesto diálogo de la película. No le encargan este trabajo, pero sí el de dos films de Hugh Ford: “**The Great Day**” y “**The Call of Youth**”. Así alterna el trabajo de la Henley con el de la Famous Players hasta que ambos films son estrenados con éxito, y es entonces cuando deja la compañía telegráfica para dedicarse al cine. Rápidamente se convierte en jefe de la sección de titulación y colabora en el montaje. Trabaja y estudia desde todos los ángulos la fabricación fílmica. Comienza a escribir algunos textos, reescribir diálogos o corregir guiones^[4].

Colabora con realizadores, como el también actor Donald Crip —en

“Appearances”, “Tell Your Children”, “The Princess of New York” o “Beside the Bonnie Briar Bush”—, John S. Robertson —en “Perpetua” y “Spanish Jade”— o Paul Powel —en “Misten; Broad” y “Dangerous Lies”—. Pero fue George Fitzmaurice el director que más le influenció, y con él trabajó en “The Man from Home” y “The Live Ghosts” (1922). Venía del campo de la pintura y preparaba mucho el rodaje, escenarios, *story boards*, tratamiento de la luz, etc. Hitchcock aprendió un auténtico método cinematográfico que daba orden al estudio de rodaje y una densa complejidad. Es entonces cuando el azar influiría como en sus películas: el entonces popular actor Seymour Hicks prepara “Always Tell Your Wife” para que se luzca su mujer, Ellaine Terriss. Hace de productor, guionista y actor, dejando la dirección en Hugh Croise, con quien termina riñendo y tiene que terminar la película, a todo correr, con la ayuda de..., Alfred Hitchcock (la versión “oficial” dirá que Croise está “enfermo”).

Seguidamente, el estudio ofrecerá a Hitchcock rodar “Number Thirteen” o “Mrs. Peabody”, pero, por problemas económicos surgidos en la compañía inglesas y muchos directores y actores embarcan para USA en busca de trabajo. Entonces Hitchcock se vincula a Michael Balcon que, con Victor Saville y John Freedman, habían formado una productora para alquilar los estudios de Islington y rodar “Woman to Woman” (1923), basada en la obra teatral de Michael Norton, con dirección de Graham Cutts y Alfred de guionista, ayudante de dirección y decorador, siendo Alma Reville —su futura mujer— la montadora. El resultado económico del film es satisfactorio, y el mismo equipo técnico y artístico rueda “The White Shadow”, cosechando un notable fracaso. A éste le siguen “Prude’s Fall” —con algunos roces entre Hitchcock y Cutts—, “The Passionate Adventure” —primer título de Gainsborough, nuevo nombre de la compañía de Balcon— y “The Blackguard” (1925), con producción de Balcon y el alemán Eric Pommer. Poco a poco, va subiendo la estrella de Hitchcock ante Balcon, quien valora su capacidad y eficacia multidisciplinar, al tiempo que decrece la figura de Cutts. Es el momento del salto definitivo a la dirección de Hitchcock.

4. Alfred Hitchcock, director

Si he seguido con cierto detenimiento la “prehistoria hitchcockiana” es porque considero que resulta lo más olvidado de este inventor de formas e imaginero británico. Es en 1925 cuando filma “**The Pleasure Garden**” (“**El jardín de la alegría**”), basada en la novela de Oliver Sandys, teniendo como ayudante de dirección y en el puesto de *script* a su entonces ya prometida Alma Reville. Consigue una gran acogida y, como botón de muestra, el *London Daily Express* se referiría al cineasta como un “*joven con cerebro de maestro*”. El mismo productor Balcon se quedó sorprendido de su factura técnica, considerando que su acabado se acercaba más a un film norteamericano que a uno inglés, lo cual, en aquella época era todo un piropo.



Fotogramas de “**El águila de la montaña**”, película hoy perdida.

Junto con Stannard nuevamente de guionista, comienza “**The Mountain Eagle**” (“**El Águila de la Montaña**”), también en régimen de co-producción anglogermana, con exteriores en el Tirol austríaco. El film lo consideró su autor “*completamente olvidable*”, a pesar de la buena acogida popular. De esta cinta no queda copia. Pero es con “**The Lodger**” (1926) cuando consigue el primer film de autor. Dentro de una estética expresionista, juega con la injerencia del azar y el pulso entre la realidad y la apariencia, construyendo 84 minutos de agitada intensidad. Es la primera vez que aparece en un film suyo, sentado en el despacho de un periódico. Costumbre que, comentará a Truffaut, más tarde se convirtió en una superstición y luego en un gag.



El Jardín de la Alegría (1925).



The Ring (1927).

El 2 de diciembre de 1926 se casa con Alma Reville y, en su viaje de bodas, ambos bocetan “**Downhill**”, “**Easy Virtue**” y “**The Ring**”. Tanto la primera, escrita e interpretada por Ivor Novello, como la segunda, eran dos obras impuestas por Balcon, con quien terminó su contrato para pasar a trabajar para Maxwell, quien le dará total libertad para rodar “**The Ring**”, basada en una idea propia y consiguiendo una de sus mejores cintas del período mudo. Hay una serie de hallazgos expresivos y narrativos (la pulsera que el boxeador regala a su novia es una imagen visible de adulterio, tiene relación cuando aparece, la forma que tiene la copa de champán con burbujas o sin ellas, etc.), el caos emocional, la creación de atmósferas, los planos de movimiento, en fin, todo, contribuyen a atribuir su firma a Hitchcock, aunque no haya ningún crimen en el film.

En “**The Farmer’s Wife**” intentará *cinematografiar* lo teatral —una comedia de Eden Philpott impuesta por la productora—. Aquí, por enfermedad de Jack Cox —colaborador de varias realizaciones— fotografía durante varios días las secuencias, dejando un poso de estética expresionista. A continuación, dirige “**Champagne**” (1928), según sus palabras “*lo más bajo de mi producción*”, y el año siguiente “**The**

Manxman”, muy superior, que es su último film mudo. En todo él hay un oficio depurado, una planificación simple pero eficaz, una fotografía impecable de Cox, y ese pesimismo clave de la modernidad hitchcockiana.

5. La irrupción del sonoro

“**Blackmail**” (“**La muchacha de Londres**” o “**Chantaje**”, 1929) será su “ópera prima” sonora. Es más estática, menos audaz visualmente que su época muda, pero son los primeros pasos en un ámbito nuevo, un espacio en el que la palabra tiende a ser protagonista en detrimento de la imagen. Para Hitchcock, esto será “*la pérdida del estilo cinematográfico y la pérdida también de toda fantasía*”^[5], y exigirá una reintegración del cine, una readaptación y remodelación del lenguaje fílmico. La secuencia de la persecución en el museo significa una aportación importante a la iconografía cinematográfica de la época.

“**Elstree Calling**” y “**Juno and the Peacock**” (1930) no dejaron satisfecho a su realizador. Otra cosa es “**Murder**” (“**Asesinato**”); aquí rueda un clásico *whodunit* (*¿quién lo ha hecho?*, que habitualmente no toca el realizador, porque sus films no están basados en el misterio, sino en el *suspense*, Otra de las claves hitchcockianas. A este respecto, es importante la diferenciación que hace entre sorpresa y suspense a Truffaut^[6]. Pero “**Murder**” es un *whodunit* muy particular, pues le “interesa” jugar con el punto de vista entre lo que ve el personaje y cómo reacciona, hay atracción/repulsión e incluso un problema de homosexualidad en el fondo del motivo criminal.



Juno and the Peacock (1930).

“**The Skin Game**” (“**Juego sucio**”, 1931) es un teatro filmado con toques melodramáticos y moralizantes, mientras que “**Rich and Strange**” (“**Lo mejor es lo malo conocido**” o “**Ricos y extraños**”) tiene buenas dosis autobiográficas, gran ironía y ambivalencia. “**Number Seventeen**” (“**El número 17**”, 1932) posee 63 minutos con dos partes muy diferenciadas y un final irónico en la persecución con las maquetas de coches y trenes —algo que siempre cuida mucho Hitchcock—. Luego produce “**Lord Camber’s Ladies**”, de su amigo Benn W. Levy, y en 1933 rueda “**Waltzes from Vienna**”, un “*musical sin música*”, como lo definiría, al que seguirá “**El hombre que sabía demasiado**” —años más tarde hará una segunda versión—. Su entramado es muy hitchcockiano: azar, ironía, dramatismo..., dan un resultado de auténtico suspense. Con “**39 escalones**” (1935) entra lo excepcional en lo cotidiano, y tenemos un paradigmático *MacGuffin* —gran *conector* estructural que pone en juego a los personajes entre sí y con diferentes ámbitos de la acción, otra clave hitchcockiana.



El agente secreto (1936).

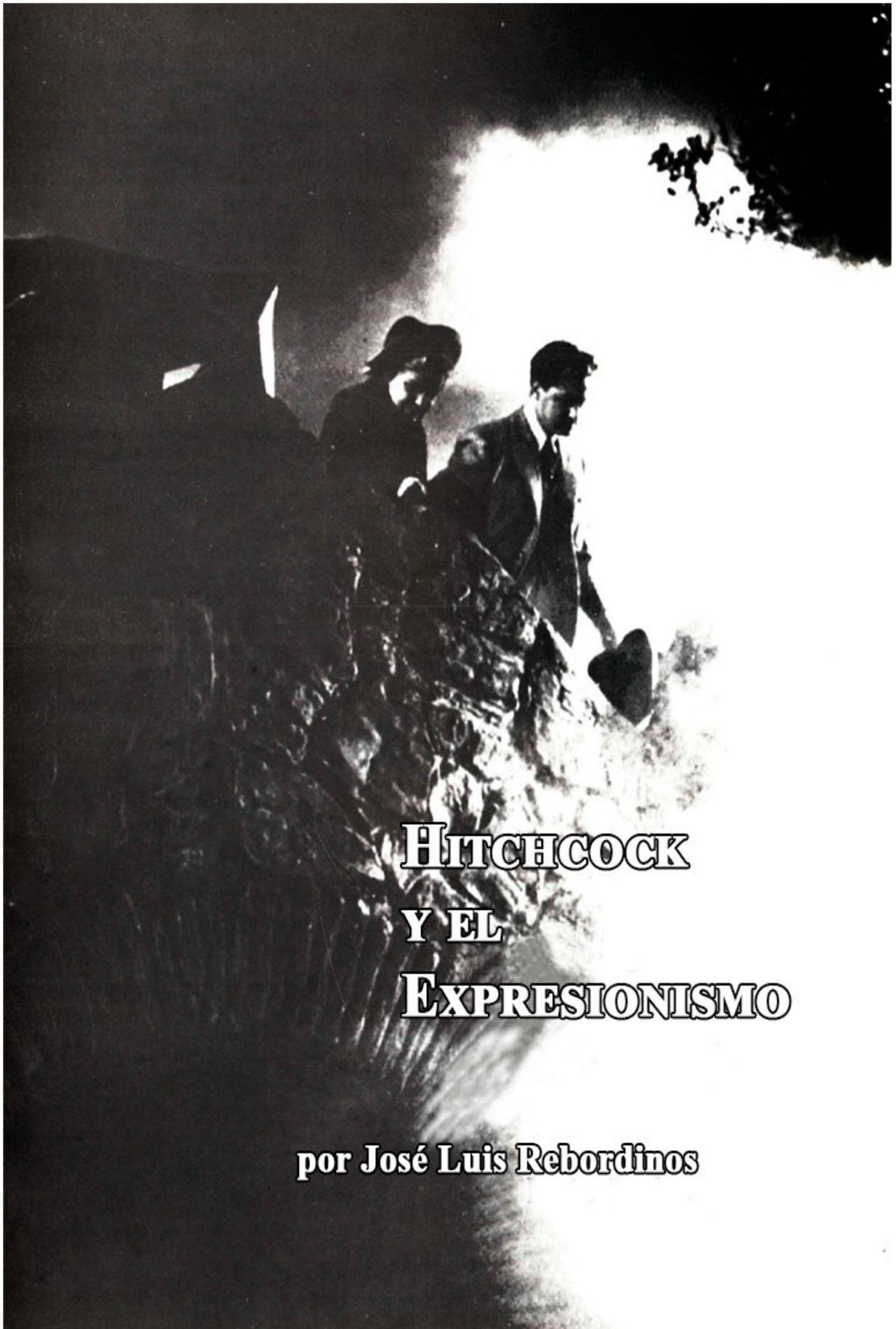
“**El agente secreto**” (1936) es uno de los trabajos preferidos del autor e incompreso por el público, donde el protagonista aparece escindido en una pugna por la atracción y el rechazo ante el crimen. En “**Sabotaje**” investiga la duración y la dimensión del plano, y aunque parezca *naif*, tiene doble intención, humor malicioso y secuencias explosivas de suspense. “**Inocencia y juventud**” (1937) es más “reposada”, investigando nuevas vertientes del suspense, centrado sobre el tema del falso culpable. “**The Lady Vanishes**” (“**Alarma en el expreso**”), es un film sutil, con un tren lleno de espías, miradas entrecruzadas, enfrentamiento de personajes y madurez estético-narrativa importante. Y es “**Posada Jamaica**” (“**Jamaica Inn**”, 1939), el último film británico suyo, del que dirá Enrique Alberich: “*oscuro y*

nocturno como la hermosa ‘Moonfleet’ de Lang, inquietante y pesadillesco como el rivettiano ‘Noroit’, ‘Jamaica Inn’ tiene seguramente en el carácter tensional y negro de su atmósfera su valor más contrastado, su mayor fuerza dramática y, por qué no, poética..., aunque su dramatismo venga relativizado desde su raíz y su poesía sólo se manifieste intermitentemente”^[7].

Se terminaba así una época hitchcockiana, de 15 años y 24 películas, titubeante en un principio y sólida al final, período fecundo y mal conocido entre nosotros. En él quedan apuntados todos los grandes temas que luego retomaría. Así quedaba abierta la etapa norteamericana, que le garantizaba una solvencia técnica, aunque obviamente, también tenía sus contrapartidas. Pero, ésa es ya otra historia.



La mirada indiscreta hitchcockiana... Hitchcock promocionando su película Psicosis (1960).



**HITCHCOCK
Y EL
EXPRESIONISMO**

por José Luis Rebordinos

Alfred Hitchcock es uno de los realizadores que con más claridad ha mostrado la capacidad que tienen las imágenes para expresar y comunicar. Convencido de que la forma altera radicalmente el contenido (cada encuadre, cada movimiento de cámara, el lugar en donde se colocan los actores respecto al decorado...), se empeñó a lo largo de su obra cinematográfica en seducirnos con sus imágenes plenas de significados. Siendo esto así, no nos puede extrañar su admiración por el cine alemán de los años veinte, y en concreto por algunas de sus películas. Comparte con otro gran director, Luis Buñuel, uno de sus films preferidos, "**Las tres luces**" (1921), de Fritz Lang, y durante su estancia en Alemania mantuvo estrechas relaciones con otro de los grandes nombres del expresionismo: F. W. Murnau.

Sin embargo, tendríamos que remontarnos a su adolescencia para encontrar las raíces de sus fantasías "más turbadoras", nada ajenas al cine de la postguerra alemana, en el que pueden rastrearse sin dificultad los impulsos sexuales reprimidos y las pasiones enfermizas más desbordadas.

Educado en un internado jesuíta, *Locky* para los amigos relegó los estudios a un segundo plano. Lo que realmente le atraía con pasión era el crimen, sobre todo si estaba asociado a motivaciones sexuales. Sus dos fuentes de conocimiento, en estos años del comienzo de su adolescencia, fueron el "*Black Museum of Scotland Yard*" y el periódico dominical "*New of the World*". En el primero, observaba metódicamente objetos y reliquias asociadas a los más célebres criminales, y el segundo narraba con placentero detalle todos los crímenes ocurridos en Inglaterra.

Además, corrían años duros para los ciudadanos amantes de la tranquilidad, y por las calles londinenses siempre había algún psicópata dispuesto a deleitar a Hitch con sus hazañas. Tampoco hacía tanto que *Jack, el Destapador* saltara a la fama en el East London, la misma zona en la que nació y creció Hitchcock.

Entre los quince y los dieciséis años tomó contacto con la literatura de ficción inglesa (Lawrence, Maugham, Woolf...), pero quien más le apasionaba era el escritor americano Edgar Allan Poe. Su capacidad para mostrar el terror de una forma conceptual, como expresión estética, impresionaría de tal manera al joven Hitchcock que más tarde afirmaría: "Es muy probable que fuera debido a lo impresionado que me sentí con las historias de Poe el que más tarde me dedicara a rodar películas de suspense. No quiero parecer inmodesto, pero no puedo evitar el comparar lo que he intentado poner en mis films a lo que Edgar Allan Poe puso en sus novelas: una historia completamente increíble contada a los lectores con una lógica tan fascinante

que tienes la impresión de que lo mismo podría ocurrirte a ti mañana”.

Cuando Hitchcock tomó contacto directo con el cine, le interesaron especialmente los problemas relativos a la fotografía y a la iluminación. Prefería el cine americano (sobre todo, Griffith) al inglés, porque resolvía mucho mejor las relaciones entre los personajes y el decorado en el que se desarrollaba la acción. Con veintidós años, Hitchcock fue influenciado profundamente por el realizador George Fitzmaurice, que dirigió en 1922 dos films en los estudios Islington. De él aprendió cómo planificar exhaustivamente el rodaje de una película y, sobre todo, cómo diseñar e iluminar los decorados para conseguir la atmósfera deseada.

El momento más importante para Hitchcock en lo relativo a su estrecha relación con el expresionismo, fue su viaje a Alemania en 1924 para el rodaje de **“The Blackguard”** (una coproducción firmada entre Michael Balcon y Erich Pommer), en los estudios de la entonces próspera UFA. El cine alemán estaba conociendo momentos de gran esplendor creativo, que serían descritos posteriormente por Hitchcock: *“Ernst Lubitsch estaba dirigiendo a Pola Negri, Fritz Lang estaba haciendo películas como ‘Metrópolis’ y F. W. Murnau estaba dirigiendo sus clásicos films. Los estudios donde yo trabajaba (UFA) eran tremendos, mayores de lo que son hoy los de la Universal”*.

Mientras Cutts luchaba por dar forma a **“The Blackguard”**, Hitch se interesaba cada vez más por Murnau, que a sólo un estudio de distancia rodaba **“El último”**. De él y de los expresionistas alemanes aprendería cómo disponer el decorado en el plano; los contrastes y su utilización entre sombras y luces, personajes y decorado; la caracterización de los personajes mediante gestos y rictus expresivos; la naturaleza de la tensión en una secuencia; y el difícil pero necesario equilibrio en los planos distorsionados e inestables, de gran valor semántico.

Pero será en **“El Vengador”** (1926), la tercera película que realiza Hitchcock en Alemania y su primera gran obra, cuando por primera vez va a contar una historia en términos puramente visuales, influenciado por su aprendizaje en este país. La atmósfera sombría del film, la cuidada y espléndida fotografía del Baron Ventigmilia, los juegos de luces y sombras, de miradas y gestos, remiten directamente a las mejores películas del período de entreguerras alemán.



Inocencia y Juventud,
1937



La muchacha de Londres, 1929

La utilización de las escaleras como espacio metafórico, recurso utilizado con relativa frecuencia por Murnau y Lang, sirve a Hitchcock para definir las relaciones que se establecen entre los tres protagonistas de la historia y para transmitir al espectador la ambigüedad de sus intenciones y sentimientos. La espléndida movilidad de la cámara a través del hueco de la escalera o colgada de un andamio situado en la parte más alta de la misma, emparenta este film con los de la última etapa del expresionismo alemán, en la que existía una gran confianza en las posibilidades de la gramática cinematográfica.

Sin embargo, hay que dejar constancia de que el cine de Hitchcock, que bebió y asimiló las aguas del expresionismo alemán, presenta también claras diferencias con éste.

Su utilización semántica del primer plano, común al cine expresionista, viene definida en ocasiones por lo que Gilles Deleuze denomina la "*rarefacción*". Un rostro, un objeto, lo que el realizador quiera destacar con intensidad, aparece en primer plano sobre la pantalla, de la que se han hecho desaparecer los detalles accesorios (escena de la muerte de Marion en "**Psicosis**": las paredes del cuarto de baño, blanco sobre blanco). Ollier, que es citado por Deleuze en su libro "*La imagen-*

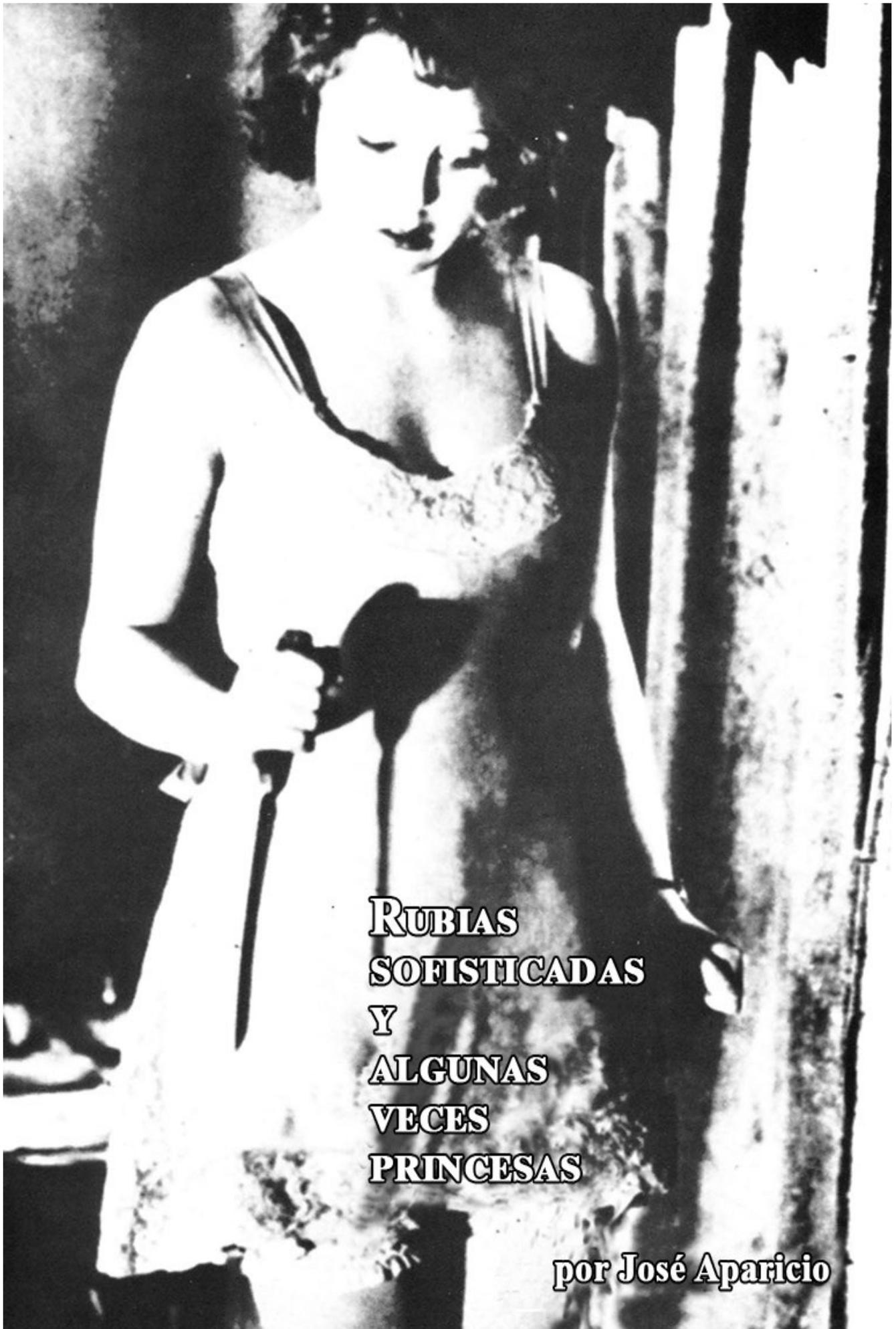
movimiento”, dice, refiriéndose al anti-expresionismo de Stenberg que “*éste demuestra que cuanto más cerrado y exiguo es el espacio blanco, más precario resulta, más abierto a las virtualidades del exterior (...). Todo puede ocurrir en cualquier momento*”.

Dos aspectos importantes que se repiten en gran parte de los films expresionistas no van a ser comunes en el cine de Hitchcock: la tendencia a la inmovilidad del plano y la negación del montaje definido como ordenación de la sucesión de planos apoyada en el *raccord*. Si bien Hitchcock va a cuidar con especial esmero y atención cada encuadre, utilizando el montaje dentro del ámbito del plano, éstos se van a unir mediante el *raccord*, consiguiendo así un ritmo cinematográfico y una cadencia narrativa propia, que le han situado entre los directores más importantes de la historia del cine.

Si hubiera que elegir un plano que ilustrara la relación que se estableció entre Hitchcock y el cine expresionista, el más adecuado sería probablemente aquel de “**Psicosis**” en el que, sobre lo alto de una colina, se yergue la mansión de Norman Bates, amenazadora y firmemente presente. Su sombra recortada ilustra una de las metáforas más significativas del cine del realizador inglés. Es el dominio del deseo reprimido, del crimen sexuado, de las sombras extendiéndose por el encuadre. Es el negativo de la vida, que la reproduce y explica, que fuera de la pantalla estalla, pletórica y radiante, entre las horrorizadas miradas de los espectadores.



Downhill, (1927).



**RUBIAS
SOFISTICADAS
Y
ALGUNAS
VECES
PRINCESAS**

por José Aparicio

Mucho antes de que la crítica internacional se tomara tan en serio la obra de Hitchcock y procediera a su canonización, mucho antes de que toneladas de sesudos análisis semiológicos y metafísicos destriparan hasta el más pequeño plano de sus películas más insignificantes y buscaran ocultos sentidos a cualquier imagen filmada que llevara su firma, ya el realizador se hallaba instalado en otro Olimpo, no menos envidiable y que, seguramente, era preferido por él: la aclamación del público, el éxito en la taquilla y la veneración incondicional del aficionado medio, del espectador de sábado por la tarde que disfrutaba las películas del maestro sin complicarse demasiado la vida por ello.

Su reconocimiento popular llegó a ser de tal magnitud que no encontraremos en toda la historia del cine ningún otro ejemplo de un director que, de manera tan rotunda, haya usurpado a los actores el papel de estrella en una película.

Para amplísimos sectores de público que, habitualmente, desconocen incluso quién es el director de la película que van a ver, el nombre de Hitchcock en las carteleras era un reclamo tan poderoso y decisivo como el de cualquier *star* del momento y hasta su barriguda silueta gozaba de una celebridad equiparable a las caderas de Marilyn o las gabardinas de Bogart.

La fortuna popular y comercial de Hitch se ve posibilitada, entre otros muchos motivos, porque incluso un espectador poco analítico podía, sin miedo a equivocarse, establecer la relación obra-autor con toda nitidez y podía estar seguro de encontrar, en cada nuevo film del realizador, muchos de los mismos ingredientes que había encontrado en los anteriores y que le garantizaban una vez más emoción, intriga y diversión a raudales.

La sabia utilización de esas constantes, a modo de “*marcas de fábrica*”, identificaban las obras del director y las diferenciaban de las de cualquier otro, imitadores incluidos: tensión cuidadosamente dosificada, narración electrizante, magistral uso del suspense, el sentido del humor, la ironía..., las actrices.

Muchas han sido las heroínas de Hitchcock a lo largo de su carrera y la gran mayoría de ellas con unas características comunes, que han llegado a constituir un prototipo muy definido de mujer. Prototipo que aparece constantemente en sus obras, ya desde sus primeras películas mudas, si bien este *look* se fue depurando y “perfeccionando” con el tiempo, llegando a su máxima definición en las actrices que aparecen en sus producciones a partir de los años 50.

El propio Hitch declaraba, en su esencial libro-entrevista con Truffaut, cuál era su

opinión acerca de cómo debían de ser los personajes femeninos, y las mujeres, para que le resultaran interesantes eróticamente. El cineasta era partidario de la existencia de *suspense* también en el amor y rechazaba el erotismo en exceso carnal de ciertas actrices que, según decía, no le parecía demasiado distinguido y restaba interés al proceso amoroso. No le gustaban las mujeres donde el sexo es demasiado evidente y prefería aquéllas en las que la pasión queda oculta por una frialdad que sólo desaparece en la intimidad.



Hitchcock, Sean Connery y Tippi Hedren en el rodaje de **Marnie**, 1964

Por eso, ya desde el principio de su carrera utilizaba en sus films a las clásicas chicas rubias, sanas, sofisticadas, que parecían tener el sexo instalado en algún lugar del cerebro y sufrir un cierto déficit de temperatura en las venas.

Pero no se puede meter en el mismo saco a todas las protagonistas de Hitchcock. No hay que confundir a las lozanas y lustrosas actrices de sus primeras películas inglesas, interesantes sobre todo porque inician las características que más tarde desarrollaría en Hollywood, con las distinguidas señoras (Dietrich, Lombard, Valli...) que colaborarían más tarde con él, si bien tampoco estas últimas resulten las más significativas como encarnación del prototipo *hitchcockiano* de mujer.

Si hacemos un recorrido por la obra de Hitch, iremos encontrando, a modo de jalones, una lista de actrices-fetiché que han personificado en cada momento las características citadas anteriormente.

La serie se inicia, cronológicamente, con Madeleine



La muchacha de Londres,
1929

Carro, la primera *rubia* de Hitchcock, que colaboró con él en dos películas de su etapa inglesa (“**39 escalones**” y “**El agente secreto**”), aunque la primera en alcanzar una enorme popularidad sería, ya en América, Joan Fontaine, quien, con su pinta de institutriz y su aspecto de buena chica, de víctima perfecta, fijaría, en “**Rebeca**” y “**Sospecha**”, algunos de los rasgos distintivos que a continuación retomaría, a un voltaje infinitamente más alto, Ingrid Bergman.

La Bergman, que es por sí sola un capítulo de oro del cine, protagonizó tres películas de Hitchcock. Sus escenas de amor en “**Recuerda**” y, especialmente, en “**Encadenados**”, están entre las más hermosas y líricas de toda la obra de Hitch, y en ellas demostró otra de las premisas básicas de la mujer hitchcockiana: que su frialdad ha de ser sólo aparente.

Que Ingrid Bergman no era precisamente un témpano de hielo y que bajo su belleza nórdica se escondía bastante más fuego del que se podía esperar, lo demostraría inmediatamente después de estas películas, cuando dejó plantado a Hollywood, al *star system*, a un marido y a una sociedad escandalizada, para largarse a Europa a vivir y a trabajar con Rossellini.



Las dos caras de Kim Novak (*Vértigo*, 1958)

También se vino a Europa, por otros motivos, Grace Kelly, pero antes tuvo el honor de ser la protagonista, junto a otras dos películas menores de D. Alfredo, de esa obra maestra que es “**La ventana indiscreta**”. Perfecta chica de Filadelfia, increíblemente bella, increíblemente rubia, era la sofisticación personificada y tan maravillosa que todos sabíamos, antes de que las crónicas de sociedad lo confirmaran, que Grace Kelly era una princesa.

Ha habido otras actrices, menos importantes dentro del “*universo Hitchcock*”, pero que cumplen fielmente las características exigidas por el maestro para sus protagonistas: Janet Leigh, a cuyo cargo corre una de las secuencias más admiradas, analizadas e imitadas de la historia del cine, la escena de la ducha en “**Psicosis**”; la excelente Vera Miles, formidable en “**Falso culpable**” y “**Psicosis**”; Eva-Marie Saint, tan sugerente en “**Con la muerte en los talones**”; la cursilísima Doris Day, que aterrizó en “**El hombre que sabía demasiado**” sin que nadie se lo explique muy bien; la desconcertante Julie Andrews, que saltó sin red de Mary Poppins a “**Cortina rasgada**”...

Pero si hay dos señoras emblemáticas entre todas las



Joan Barry (**Ricos y**

actrices de Hitchcock, éstas son Kim Novak y Tippi Hedren, protagonistas, respectivamente, de “**Vértigo**” y “**Marnie**”, las dos películas compendio del universo erótico del realizador.

Kim Novak, que había sido lanzada por la industria hollywoodiense como un nuevo símbolo *sexy*, era realmente una dama de muy buen ver y, a pesar de su inanidad como actriz, sirvió perfectamente para encarnar el difícil doble papel de “**Vértigo**”. El realizador utilizó muy bien la sensualidad decadente de la actriz, que se prestaba perfectamente al complejo juego erótico desarrollado en esa extraordinaria obra surrealista. La inexpresiva morbidez de la Novak, con su enigmática sonrisa, su palidez y su hermetismo, le iban como anillo al dedo a la rica meditación sobre el amor, el deseo y la atracción inevitable y fatal de la muerte que se planteaba en esa obra maestra.

Tippi Hedren, tras “**Los pájaros**”, fue la protagonista de “**Marnie**”, nueva zambullida de Hitchcock en el mundo del psicoanálisis, tan apreciado por el director. Aquí, la actriz, perfecto iceberg que esconde una ardiente zona sumergida, dio vida a una cleptómana frígida a la que le repugna la sexualidad y resultó una soberbia herramienta a las órdenes del autor en su exploración de las zonas ocultas del comportamiento, en lo más abismal y misterioso que hay en el ser humano.

Cuentan los cotilleos que Tippi Hedren fue un amor en la vida real de Hitchcock. Si fue cierto, si Hitchcock se enamoró de ese gélido volcán, esa relación explicaría, a modo de formidable resumen, qué eran las mujeres, el erotismo y el amor para nuestro querido pelicularo gordito.



EL MacGUFFIN
por Txema Muñoz

“*Dadme un punto de apopo y moveré el mundo*”, dicen que dijo Arquímedes; de forma parecida, Hitchcock pudo haber dicho “*dadme un MacGuffin y haré una película*”. Cualquier excusa era buena para el genio inglés para hacer una película; y eso exactamente, una excusa, es lo que es el *MacGuffin*.

Según cuenta el mismo Hitchcock, fue Angus McPhail quien introdujo la dichosa palabrita, de acuerdo con una anécdota que solía contar: dos individuos van en un vagón de tren, y uno de ellos interroga al otro sobre la naturaleza de un paquete que lleva sobre la rejilla de equipajes; éste le contesta que es un *MacGuffin*. Como no queda contento con la explicación, añade que es un aparato para cazar leones en Escocia, a lo que el otro le contesta que no hay leones en Escocia. “*Bueno, entonces supongo que eso no es un MacGuffin*”, es la respuesta del dueño del “aparato”. O sea, algo que no tiene la menor importancia qué es lo que sea, y que en el caso de esta anécdota no sería sino excusa para mantener tan “jugosa” conversación. Lo importante es la conversación sobre él (no importa qué), y no su naturaleza.

De cualquier manera, no deja de resultar curioso que el paradigma perfecto del *MacGuffin* no pertenezca al genio inglés, sino a otro genio, en este caso irlandés: John Huston, quien en su ópera prima, la maravillosa “**El halcón maltés**”, mostró perfectamente —aun sin quererlo— qué es un *MacGuffin* y cómo se maneja: la estatuilla buscada durante toda la película, que (aparentemente) da razón de ser al film, y que al final no tiene ningún valor. Mejor ejemplo, imposible.

Hitchcock hizo frecuentemente uso de esta argucia para plantear sus películas, desde que en “**39 escalones**” la empleara por primera vez (al menos, de forma consciente). Cuenta él mismo en esa sabrosa entrevista que le hizo Truffaut y que se plasmó en el libro “*El cine según Hitchcock*” que, intentando resolver el problema de cuál sería la razón por la que los pobres Robert Donat y Madeleine Carroll eran perseguidos tan carniceramente por los diabólicos “**39 escalones**” y en vista de que no daban con la solución adecuada, optaron por lo más fácil —y, a la vez, lo más genial—: no darle ninguna importancia a ese asunto, y así llegaron a crear ese primer *MacGuffin*: la fórmula (bastante estúpida, por otra parte) que *Mr. Memory* debía sacar del país envuelta en su prodigiosa memoria. La fórmula era, pues, una simple excusa para plantear toda la trama: qué fuese esa fórmula era algo carente por completo de interés.

A partir de este primer *MacGuffin*, infinidad de ellos pueblan las películas del viejo Hitch: la melodía de “**Alarma en el expreso**”, el uranio de “**Encadenados**”, los

secretos intereses de la organización terrorista de “**Sabotaje**”, el personaje víctima del atentado de “**El hombre que sabía demasiado**” ..., y tantos otros: meras excusas para desarrollar un argumento.

Por significativos, citemos dos ejemplos de *MacGuffin* hitchcockianos: los de “**Con la muerte en los talones**” y “**Encadenados**”. En el primer caso, dejemos que el propio Hitchcock se explique: “*Mi mejor MacGuffin —y, por mejor quiero decir el más uacío, el más inexistente, el más irrisorio— es el de «North by Northwest» («Con la muerte en los talones»).* Es un film de espionaje, y la única pregunta que se hace el guión es la siguiente: ‘¿Qué buscan estos espías?’ Ahora bien, en la escena que tiene lugar en el campo de aviación de Chicago, el hombre del Servicio de Inteligencia Central se lo explica todo a Cary Grant, que entonces le pregunta hablando del personaje de James Mason ‘¿Qué hace?’ Y el otro contesta: ‘Digamos que es un tipo que se dedica a importaciones y exportaciones. —Pero, ¿qué vende? —¡Oh!... precisamente secretos de gobierno’. Ya ve que en este caso redujimos el *MacGuffin* a su expresión más pura: nada”. (“*El cine según Hitchcock*”, de François Truffaut).

El caso de “**Encadenados**” es, si cabe, aún más jugoso. Más de uno se preguntó preocupado por qué había elegido precisamente el uranio como *MacGuffin* (no declarado, obviamente), un año antes de la terrible experiencia de Hiroshima y Nagasaki (la película es de 1946, pero el guión fue escrito en 1944). Por aquel entonces, todos —salvo los que estaban en el ajo, claro— consideraban una locura o una estupidez el tema del uranio, hasta el punto que el productor, Hall Wallis, vendió a “*Ingrid Bergman, Cary Grant, el guión Ben Hetch y yo, todo ello empaquetado*”, como dice el mismo Hitchcock, a la R. K. O. Pero hubo algunos a los que no les hizo mucha gracia que anduviesen metiendo las narices en un asunto que tenía más importancia de la que se daba a entender, y Hitchcock llegó a estar vigilado durante tres meses por el F. B. I., que no entendía nada de *MacGuffins* ni zarandajas por el estilo. Algo parecido a lo que le sucedió a Eisenstein con “**El acorazado Potemkin**”, que llegó a preocupar seriamente a la Inteligencia alemana, al ver el “poderío” de la flota rusa, cuando aquellas imágenes de la potente escuadra pertenecían en realidad a un viejo documental inglés...

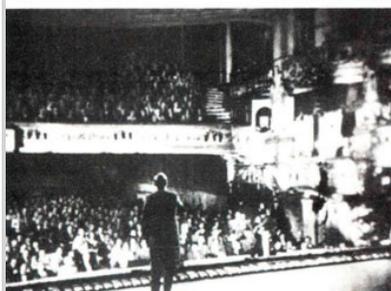


Ingrid Bergman y Cary Grant con un MacGuffin en la mano (**Encadenados**, 1946)

Una excusa. Era lo único que le bastaba a Hitch para hacer a veces películas, a veces obras maestras. Incluso, y tomándose ciertas libertades con el concepto de *MacGuffin*, se podría decir que el 80% (por poner un porcentaje) de su cine es un gran *MacGuffin* para contar la historia que realmente le interesaba, y que uno intuye que estaba bastante cargada sexualmente: la sempiterna historia de qué pasa entre un hombre y una mujer (no deja de ser curioso, dicho sea de paso, que la mayor parte de los films de Hitchcock esté protagonizada por una pareja; de cualquier forma, sobre sus rubias se habla más extensamente en otra parte de esta revista). Porque, a fin de cuentas, lo que hace Hitchcock no es más que colocar —al menos, en buena parte de sus films— a un hombre y una mujer en situaciones un tanto extremas, en historias cuyos *MacGuffins* serían los argumentos para llegar a la resolución final, que tiene más que ver con la vida privada de los dos protagonistas que con el destino de los países o de las organizaciones de las que trate la película de turno.

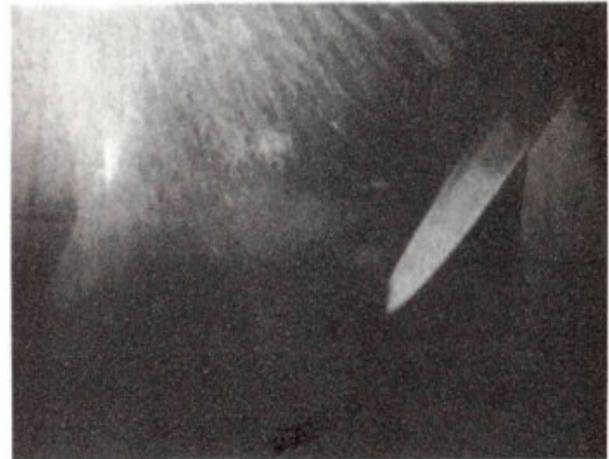
En cierto modo, el concepto de *MacGuffin* recupera toda una concepción del cine, a la que el socarrón Hitchcock seguro que se añadiría gustoso; una concepción que tiene más que ver con lo lúdico que con lo trascendente, más con lo vital que con lo intelectual: el cine como *MacGuffin*, como mera excusa para gozar, para vivir. El cine de Hitchcock, quién lo duda, no es más que eso: un irónico gran *MacGuffin*, una de las mejores excusas que se han puesto jamás en una pantalla de cine para que

podamos disfrutar.



39 Escalones, 1935

**EL RECTÁNGULO DE LA
PANTALLA DEBE ESTAR CARGADO
DE EMOCIÓN**



por Carlos Muñoz

Desconocemos si la importancia del montaje en Hitchcock es fruto de su rigurosa, estricta y disciplinada educación en el colegio jesuita de San Ignatius, de su afición por el detalle, cultivada en sus estudios de Ingeniería y Bellas Artes, o quizá simplemente es una consecuencia lógica de su unión profesional y matrimonial con su *primera montadora*, Alma Reville.

Lo cierto es que Hitch mantenía un control estricto sobre sus películas, de tal forma que el montaje no era más que la culminación física de una planificación exhaustiva de principio a fin.

David Selznick, el productor que consiguió que nuestro orondo inglés cruzara el Atlántico y se instalara en Hollywood para realizar un buen número de sus películas más famosas, manifestó en cierta ocasión que Hitchcock era el único director que merecía su más absoluta confianza. Y, sin embargo, se quejaba —según cuenta el propio Hitchcock en sus conversaciones con **Truffaut**— de su manera de dirigir, “... *un jeroglífico, incomprensible como un crucigrama. ¿Y esto por qué? Porque no rodaba más que trocitos de película y nada más. No se podía reunirlos sin mí y no se podía hacer otro montaje que el que tenía en la cabeza mientras rodaba*”.

El astuto Alfred que, por cierto, comenzó trabajando en publicidad, conocía bien el terreno en el que se movía y sabía, siguiendo una tradición europea, que el control de un autor cinematográfico sobre su obra viene determinado en su fase definitiva o, lo que es lo mismo, en el montaje.

Es evidente que estos planteamientos debían chocar frontalmente con los modos y maneras de la industria americana del cine, en la que la estricta división del trabajo propiciaba, en ocasiones, pleitos interminables sobre la paternidad de un filme.

Selznick procedía de una escuela en la que se acumula material para jugar con él, interminablemente, en la sala de montaje. Hitchcock, sin embargo, sólo concibe una manera para sus filmes: la elaboración previa, lo que en el argot profesional se conoce como “*el trabajo de mesa*”.

“El cine es un montón de butacas que hay que llenar”.

Entre las muchas frases célebres atribuidas a Hitchcock se encuentra esta famosa “*boutade*” que define en la forma y en el fondo su concepción profunda del hecho cinematográfico. Otra guinda: “*Algunos filmes son trozos de vida, los míos son trozos*”.

de pastel". Un pastel construido y cocinado con esmero.

Hitchcock concilia en su personalidad el difícil compromiso entre lo artístico y lo comercial. Y este es un juicio evidente bajo la perspectiva que nos da el tiempo y el análisis de una figura que en cierta ocasión aseguró que sería capaz de rodar una película en una cabina telefónica. Un aspecto éste, el de la dificultad técnica, planteado como un reto en la construcción de un filme mediante los "*sencillos medios del cine*".

En la historia del cine, Hitchcock figura ya como el director que introduce el tercer elemento dentro de la narración: el espectador.

Frente al montaje orgánico de Griffith, frente al montaje dialéctico de la escuela soviética, con Eisenstein a la cabeza, Hitchcock propone un nuevo punto de vista.

Así, aún sirviéndose de los mejores hallazgos de aquellas cinematografías que influyeron en su carrera —el montaje en paralelo, el valor del primer plano, el uso del elemento relacional en el montaje o *efecto Kulechov*—, Hitchcock añade el punto de vista del público, incluso como un elemento más de la narración, consciente de nuestra especial situación de mirones privilegiados, dentro de una regla que va de lo grande a lo pequeño, de lo general a lo particular.

La estructura del montaje en toda la filmografía del director inglés no es más que un juego con nuestras pulsiones de anticipación sobre el desarrollo de la narración. Primero, crear la emoción; luego, preservarla.

La preocupación entonces no radica en la morosidad expositiva, en hacer verosímil lo inverosímil, sino en, una vez conseguida la necesaria identificación con los personajes, caminar por delante de lo que esperamos.

Este golpe de efecto que se anticipa siempre al desarrollo de los hechos, que complica siempre la escala ascendente de la acción, forma parte de un esquema que, según algunos autores, constituye el sello distintivo de un Hitchcock que se enfrenta a un filme como si de la elaboración de un tapiz se tratara, entretejiendo los hilos con absoluta libertad. Hilos pegajosos como los de la tela de araña, que nos fascina por su perfección.

Atraídos por la forma, no somos conscientes de la lógica del miedo que se nos avecina, y como espectadores nos encontramos "suspendidos" y atrapados dentro de esa lógica.



“Un cineasta no tiene nada que decir, tiene que mostrar”.

Bajo esta aparente paradoja, paradoja puesto que el cine y lo audiovisual en general constituyen formas completas del decir, Hitchcock esconde su auténtico ideario estilístico. De esta forma, el maestro no sólo dice mostrando, sino que, al hacerlo, tanto desde el plano expresivo-descriptivo como del subjetivo, además *demuestra*.

Antes aludíamos a la inclusión, como estilema hitchcockiano, del punto de vista del espectador dentro del desarrollo dramático. Como botón de muestra, veamos la escena de “**39 escalones**” (1935), cuando Robert Donat, “falso culpable”, se refugia en una pequeña granja escocesa, habitada por el granjero y su joven esposa: el marido bendice la mesa con fervor (es decir, con los ojos cerrados) y durante este tiempo, Robert Donat advierte el periódico que está encima de la mesa y ve su foto reproducida en él; levanta la cabeza hacia la granjera, la granjera ve el periódico, después, la foto y levanta la cabeza hacia Donat; sus miradas se cruzan; Donat ve que ella ha comprendido que le buscan; ella le dirige una severa mirada, él responde con una mirada suplicante y, justo en ese momento, el granjero sorprende su cambio de miradas y cree en un principio de complicidad amorosa entre ellos.



Así, de esta forma aparentemente tan sencilla, Hitch no sólo introduce el equívoco, sino que establece nuevas relaciones que caracterizan a los personajes.

Hitchcock dice que para hacer un filme hay que yuxtaponer montones de impresiones, montones de expresiones, montones de puntos de vista... Conciliar todo esto coherentemente con el desarrollo y la rapidez de la acción sólo se consigue mediante un hábil y cuidadoso montaje. Montaje sin el cual hubiera sido imposible realizar “**Náufragos**” (1943), noventa y seis minutos de película en un bote salvavidas, documento psicológico y auténtico desafío técnico y estilístico que anticipa, mediante la profusión de primeros planos y planos medios, uno de los sellos característicos de la aún incipiente televisión.

Por otro lado, situaciones de alta tensión, como la carrera contra el tiempo en el caso del niño portador de la bomba (“**Sabotaje**”, 1936), demuestran que en Hitchcock todo es manipulación, tanto del tiempo como del espacio.

“La planificación y la fragmentación: dos extremos de una misma cuerda”.

El suspense y la tensión alcanzan en Hitchcock, mediante el montaje, un grado de paroxismo rayano en la crispación. Como ejemplo cumbre tenemos la archifamosa secuencia de la ducha en “**Psicosis**” (1960), un “*impactante ejercicio de detallismo*”

hiperrealista”, en la que se utilizaron alrededor de setenta encuadres para una secuencia de sólo 45” de duración, que reproduce minuciosamente un asesinato. Un asesinato que “es casi como una violación” y en el que curiosamente nunca llegamos a ver el cuchillo penetrando en la carne.

Frente a esa fragmentación casi *ad infinitum* del punto de vista, del montaje que completa el tapiz, Hitchcock se plantea otros retos no menos interesantes, como en el caso de “**La ventana indiscreta**” (1954) o como en el de “**La sogá**” (1948), película realizada en un solo plano-secuencia (en realidad, ocho planos, ya que era necesario recargar el chasis de la cámara con película nueva cada diez minutos). En “**La sogá**” se niega la fragmentación y, aparentemente, se rompe con el montaje. Falsa impresión, en realidad, ya que la cámara se desplaza siguiendo un ritmo intensivo donde todo está premontado desde una minuciosa puesta en escena —tanto en los aspectos técnicos como artísticos e interpretativos— y una *absoluta* planificación.

Digno de estudio, el “*Gran Hitchcock*” no dejará nunca de sorprendernos. Lo mires por donde lo mires.

BIBLIOGRAFÍA

TRUFFAUT, François: “*El cine según Hitchcock*”. Alianza Editorial. Madrid, 1985

DELEUZE, Gilles: “*La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*”. Ed. Paidós Comunicación. Barcelona, 1986.

SPOTO, Donald: “*Alfred Hitchcock. La cara oculta del genio*”. Ultramar Ediciones. Barcelona, 1988.

Revistas y artículos:

Contracampo n.º 35: “*Alfred Hitchcock. Re-conocimiento de un maestro*”, por Jean-François Tamowski, págs. 92-94.

Contracampo n.º 23, págs. 11-26.

EL HUMOR COMO MARCA DE FABRICA

por Fabián Rodríguez



Tomar contacto con un genio tiene siempre algo de problemático y de zozobante, toda vez que el genio, por definición, tiene como norma no ajustarse a norma alguna de las que el común de los mortales solemos servirnos como indispensable código de conducta para relacionarnos en esta sofisticada jungla que recibe el tranquilizante y enmascarador nombre de Sociedad Humana.

La anterior afirmación es, por supuesto, rigurosamente incompleta y tal vez afecta de irrellenables lagunas, porque precisamente son los genios tan ajenos a la codificación, que son muy capaces de aparentar sujetarse, en un momento determinado, a cualquiera de las leyes que se nos hacen necesarias a los que permanecemos en la grey, sólo por darnos en las narices a quienes tenemos la osadía de acercarnos a ellos en un vano intento detectivesco por seguir las pistas que nos puedan acercar a la comprensión de quien tiene sus propias y originales leyes.

El empeño está abocado al fracaso, naturalmente. Pero el juego de esos semidioses es a veces bondadoso y se libra a una piadosa aspersion de señales para facilitarnos tal pesquisa. El hecho de que alguna de esas trazas sean lo que se llama “falsas pistas” no empeña en absoluto el resultado perseguido, que nunca podrá ser el extraer conclusiones definitivas, imposibles de obtener, sino más bien el acumular los elementos que nos permitan la obtención de una visión lo más depurada posible de una realidad tan multifacética como es la presencia de un genio.

Que Alfred Hitchcock fue un genio del séptimo arte no es una consideración que merezca la pena someterse a debate. No sé si en realidad existe un solo caso en la historia del cine en donde la unanimidad de criterios haya sido tan aplastante a la hora de juzgar una persona y su obra.

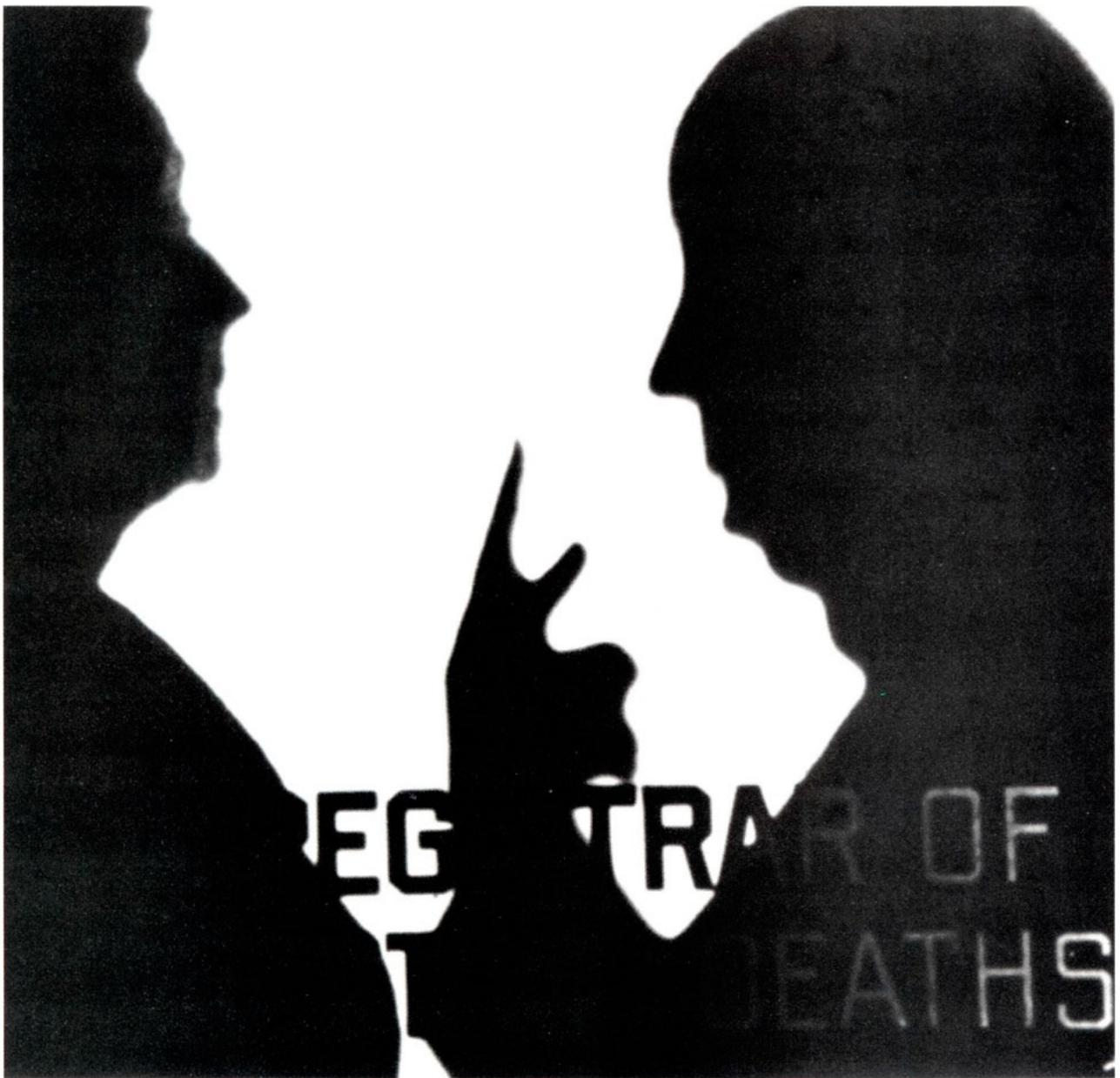
El primer rasgo de la genialidad del orondo realizador ya se puso de manifiesto al ser el primer director históricamente conocido por el gran público. Hasta él, la gente no iba a ver films de Griffith, de Capra, de Cukor, ni mucho menos de Ernest Beaumont Schoedsack, sino películas de Greta Garbo (La Garbo, para una buena parte del pueblo), de Clark Gable, de Alan Ladd, de Mary Pickford o de “Gary” Grant (en Celtiberialandia ha sido patente la dislexia colectiva que afecta a la práctica totalidad de la población para pronunciar “Cary” en vez de “Gary”). Pero Hitchcock rompió la norma, el hechizo. Fue históricamente el primer “*director estrella*”, eclipsando con su nombre el de los renombrados astros que intervenían en sus creaciones, y eso sin dar facilidades con un apellido corrientito. Sólo por ello merecería ser destacado.

Pero, claro, no es la única cualidad, el único mérito, la única lección que ha sabido dar tan egregio personaje.

La bibliografía sobre él es abundante y los enfoques son variados, todos ellos con el denominador común de la admiración sin reservas por parte de sus pretendidos (y, a veces, pretenciosos) analistas. Nadie pone en duda ya que el buen Hitch haya sido el mago del *suspense*, un narrador excepcional, un creador de lenguaje fílmico, un innovador de imágenes y estructuras y un profundo psicólogo conocedor como nadie de los resortes de la atención. Pero, curiosamente, sólo de un modo marginal se suele aludir a una característica que está presente prácticamente en toda su obra, de un modo muchas veces insinuado y otras palmariamente patente. Me refiero a su poderoso sentido del humor, a su gusto por la broma, a su pasión por la ironía.



Enemigos de Tippi Hedren,
pero muy amigos de
Hitchcock.



La última —y premonitoria— aparición de Hitchcock en una de sus películas (**Family Plot**, 1976).

Hitchcock era un gran bromista, un verdadero genio de la chanza, que supo salpicar como un acabado maestro a lo largo de sus films, de sus entrevistas, de sus relaciones.

Por supuesto, no pretendo haber dado con la *Piedra Rosetta* de los arcanos hitchcockianos, pero señalo un ángulo de visión al que generalmente no se le suele dar importancia y que resulta muy revelador en una mirada de conjunto.

Hitchcock ha sido siempre muy flemático, muy pausado en el hablar, muy aparentemente pícnico de carácter. Su fachada de seriedad ocultaba un volcán de inteligente sarcasmo con el que sabía tomar el pelo con una maestría inigualable a todo bicho viviente que se le avecinase. Por ejemplo, en una larga e interesantísima entrevista que mantuvo con dos rendidos admiradores suyos (Chabrol y Truffaut),

afirma muy seriamente que en “**Cortina rasgada**” rodó la espeluznante escena del asesinato de Oscar Homolka (que había sido protagonista de “**Sabotaje**” en 1936), para demostrar que matar a un prójimo es algo mucho más arduo y laborioso de lo que el cine suele mostrar. Los dos realizadores galos, a la sazón en sus entusiastas comienzos, asintieron muy serios a las aseveraciones del futuro “Sir”, olvidándose por completo del pequeño detalle acaecido en un film del maestro, siete años atrás, que mostró en “**Con la muerte en los talones**” una de las muertes más súbitas y fulminantes de la historia del cine.

Una broma enorme, macabra, sorprendente, fue matar a la protagonista de “**Psicosis**”, Janet Leigh, al poco de comenzar el film. Ningún director se había atrevido a tanto antes y el estupor que causó ha hecho escuela.

¿Qué es, sino una magnífica y divertidísima broma, la tan hitchcockiana teoría del *MacGuffin*, que algunos historiadores y comentaristas del cine se toman como una especie de fórmula algebraica, o una suerte de silogismo irrefutable?... Y tal vez lo sea, a la postre, porque nunca como en el cine del maestro londinense ha funcionado tan a la perfección un recurso basado en la nada más absoluta, como el mencionado *MacGuffin* que, recuérdese, es el pretexto de los personajes para involucrarse en los peligrosos entresijos de una ominosa trama y que debe de ser muy importante y vital para ellos (tanto como para arriesgarse a dejar el pellejo), pero absolutamente irrelevante para quien cuenta la historia —en este caso, Hitchcock—, hasta el punto de llegar a despachar con una frase tonta (“*Vende secretos de gobierno*”) todo el misterio de un personaje todopoderoso sobre el que gira el argumento de uno de sus más logrados trabajos, como es la mencionada “**Con la muerte en los talones**”.

Por cierto, que ese film es de los más humorísticos y bromistas de Hitchcock, pletórico de *gags* y hallazgos a lo largo de todo su metraje. Incluso el plano final es una gigantesca burla a la censura y el rígido “*código Hages*”, cuando el socarrón realizador, tras una breve y acaramelada escena de los protagonistas, en plena luna de miel en la litera de un tren, muestra sin rodeos ese tren, penetrando vigorosamente en un túnel, en la más salvaje metáfora erótica que se recuerda.

Pero el rasgo que más ha trascendido de Hitchcock es la peculiar impronta de sus breves apariciones en la pantalla, regocijante marchamo de la mayoría de sus films, que ha quedado como una de las más divertidas señas de identidad del personaje que supo fabricarse, verdadero tesoro para caricaturistas de todas las épocas.

Él decía, humildemente, que se trataba tan sólo de reservarse un papelito, como envidiando la fortuna de los actores (a los que, recuérdese bien, él llegó a tratar de “*ganado*”, en una de sus bromas más perversas, que motivó una inteligente réplica por parte de una actriz con mucha “*correa*”), cuando de lo que más probablemente se



... hasta en la sepultura.

trataba era de meter un elemento humorístico aun en medio del panorama más sombrío.

Repasemos, a vuelapluma, esos impagables planos:

En **“The Lodger”** (1926) se limitó a reemplazar a un figurante, puesto de espaldas, en la redacción de un periódico, inclinándose en una balaustrada para ver llegar al protagonista.

“La muchacha de Londres” (1929). Hitch va en el metro, leyendo apaciblemente un libro, cuando un repugnante crío le hunde el sombrero hasta las cejas.

“Murder” (1930). Va de lignonazo, paseándose del brazo de una señora ante todos los principales personajes.

“39 escalones” (1935). Pasea por la calle, con gabardina y sombrero y tira una caja al suelo.

“Inocencia y juventud” (1937). Torpe fotógrafo, intenta vanamente tirar unas placas a la salida de un juicio, imposibilitándose los continuos empujones que recibe.



El famoso método de adelgazamiento de Hitchcock, esperanza defraudada de tantos ilusos (Náufragos, 1943).

“**Alarma en el expreso**” (1938). Pasea indolentemente por el andén de Victoria Station, fumándose un cigarrillo.

“**Rebeca**” (1940). Parece esperar a que termine de hablar George Sanders en una cabina telefónica.

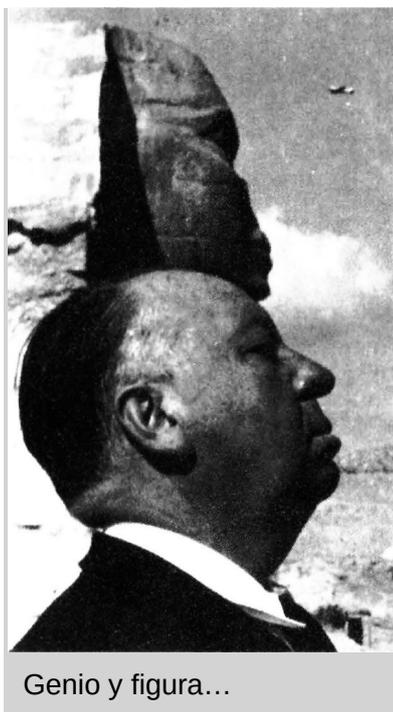
“**Enviado especial**” (1940). Aquí simplemente se cruza en la calle con Joel McCrea. Riguroso contraste entre dos antipódicas aposturas viriles..., pero el que “mandaba” era él, no el guaperas.

“**Matrimonio original**” (1941). De nuevo, *affaire* de Hitch con niño. Un bebé que sostiene festivamente en las rodillas, le deja un inequívoco rastro de su presencia.

“**Sabotaje**” (1942. No confundir con la protagonizada por Oscar Homolka. Esta más bien debería haberse titulado en castellano como “**Saboteador**”). Se limita a

estar ante un quiosco.

“**Náufragos**” (1943). Una de sus más felices y burlonas apariciones. Como la trama del film transcurre enteramente en un bote salvavidas, tras un aparatoso naufragio, Hitchcock relató (lo que probablemente fuese otra de sus bromas) que pensó en aparecer como cadáver flotante, pero tuvo miedo de ahogarse de verdad. Así que apareció en un periódico que lee uno de los supervivientes (otro *touch...* ¿De dónde sale, incólume y seco, semejante diario?), en una foto en donde se le ve, “antes” (orondo como siempre) y “después” (delgado y juncal, como quizá soñaría alguna vez) de tomar un inventado e imposible producto adelgazante. La broma no terminó ahí. Miles de espectadores se tomaron muy en serio la cosa e inundaron con cartas a la productora, pidiendo anhelantes que les dijese dónde podrían adquirir el maravilloso elixir.



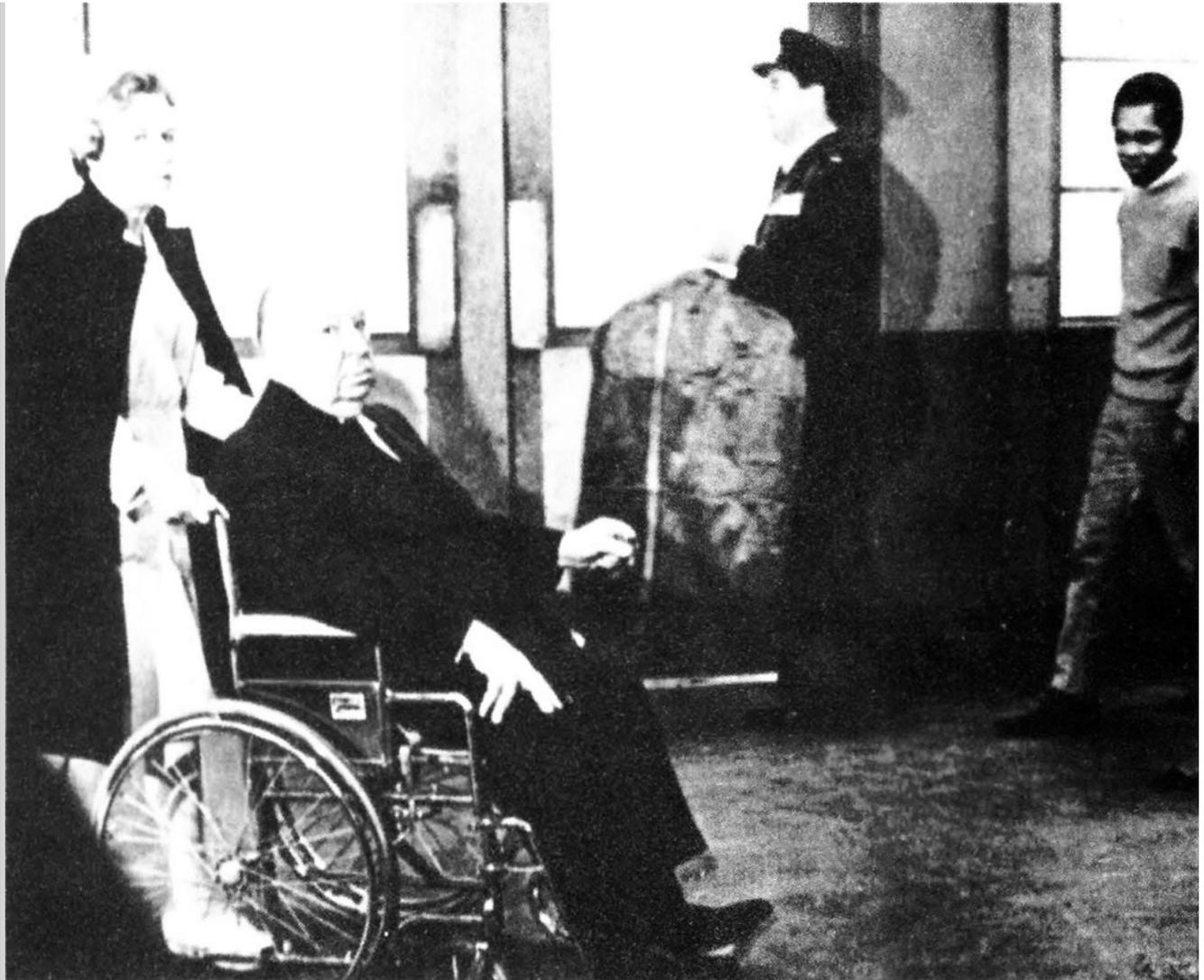
Genio y figura...

Pasemos rápidamente sobre el resto, deteniéndonos en las más significativas:

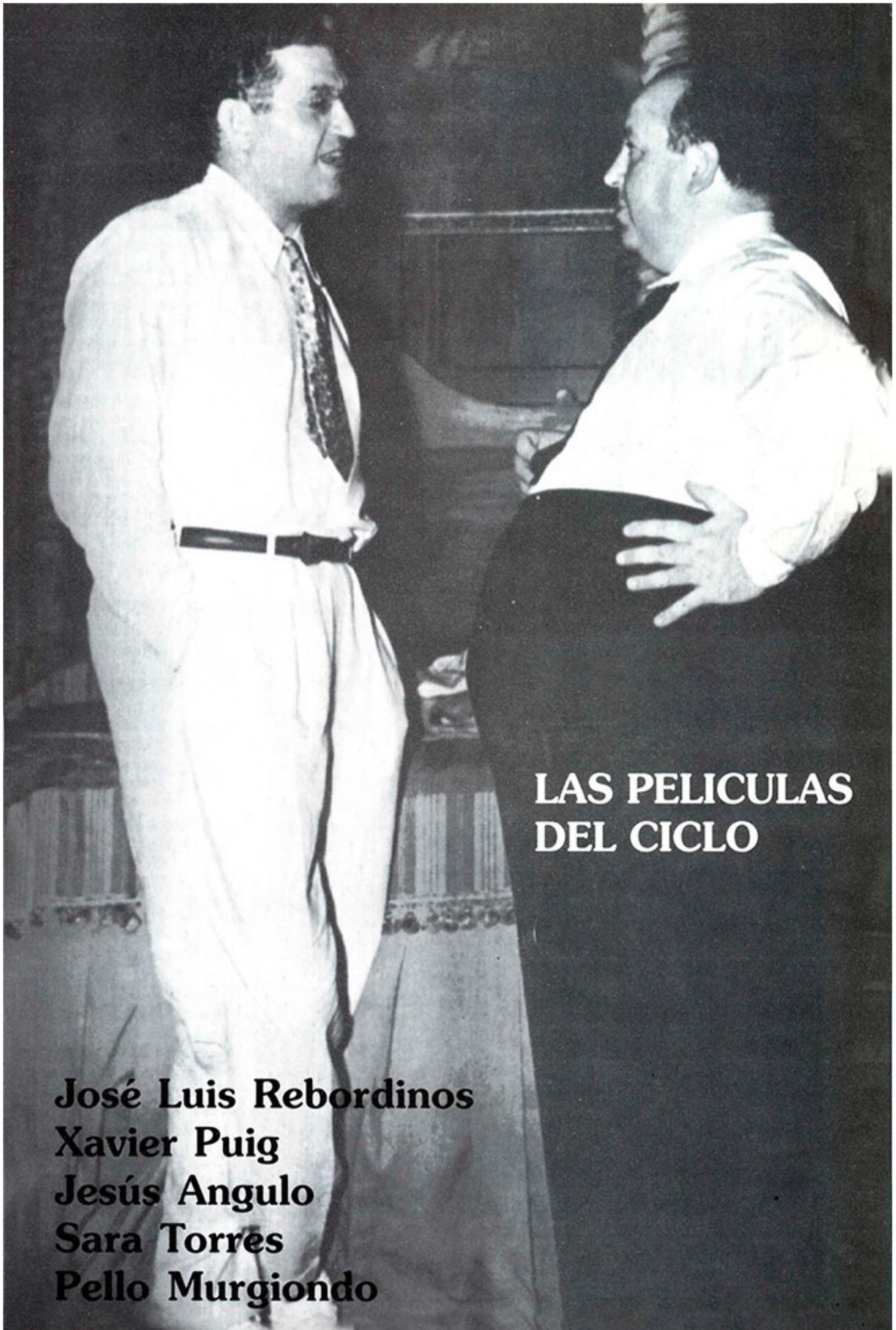
En “**Recuerda**” (1945), sale de un ascensor en un hotel. En “**Encadenados**” (1946), bebe *champagne* en casa de Ingrid Bergman. En “**El caso Paradine**” (1947), transporta un violoncello. En “**La sogá**” (1948), cruza la calle, en la única toma exterior del film, al principio. En “**Atormentada**” (1949), está sobre los escalones del palacio del gobernador. En “**Pánico en la escena**” (1950), está en la calle, mirando a la futura y malvada Angela Channing, la estupenda Jane Wyman. En “**Extraños en un tren**” (1951), sube a ese tren con un contrabajo auestas, lo que le convierte en el primer “extraño” de ese viaje. En “**Yo confieso**” (1952), atraviesa una escalera. En “**Crimen perfecto**” (1954), es uno más en una foto de grupo universitario. En “**La ventana indiscreta**” (1954), está colgando un reloj de pared sobre una chimenea y de bronca con un pianista. En “**Atrapa a un ladrón**” (1955), Cary Grant, sentado en la cola de un autobús, se gira a su izquierda y contempla a su vecino de asiento, un impasible Hitchcock. En “**Pero, ¿quién mató a Harry?**” (1956), es un espectador en una exposición de pinturas. En “**El hombre que sabía demasiado**” (1956), está de espaldas (inconfundible, *of course*), viendo el mercado de Marrakech. En “**Falso culpable**” (1957) sólo aparece su voz, en el prólogo del film. En “**Vértigo**” (1958), va por la calle, llevando un extraño objeto parecido a un cuerno negro. En “**Con la muerte en los talones**” (1959), un pérfido autobusero le cierra las puertas en las narices, impidiéndole subir. En “**Psicosis**” (1960), pasea por la calle, cerca del despacho de Janet Leigh. En “**Los pájaros**” (1963), sale de una tienda de animales, paseando a dos chuchos. En “**Mamie**” (1964), sale de la habitación de un hotel. En “**Cortina rasgada**” (1966), de nuevo lo vemos con un crío en las rodillas, en el *hall* de un hotel. En “**Topaz**” (1969), un *gag* visual felicísimo. Le

traen por un corredor de aeropuerto en una silla de ruedas. De pronto, se levanta a saludar a un conocido, curado milagrosamente de su parálisis, como si tal cosa. En “**Frenesí**” (1972), está, con un britaniquísimo bombín, entre la gente que contempla morbosamente un cadáver en el Támesis. Y su última broma, pletórica de humor negro, la dio en “**Family Plot**” (1976), cuando proyectó su inconfundible silueta en un cristal esmerilado que tiene la inscripción de “*Death & Birth, Certificates*”, tomándose a chacota, tal vez premonitoriamente, su cercano y definitivo “*The End*”.

Lo dicho: un condenado bromista, el genial e inolvidable *Sir Alfred*.



Hitchcock poco antes de levantarse y saludar efusivamente a un conocido, recuperado milagrosamente de su parálisis (**Topaz**, 1969).



**LAS PELICULAS
DEL CICLO**

**José Luis Rebordinos
Xavier Puig
Jesús Angulo
Sara Torres
Pello Murgiondo**

Filmografía inglesa. 1925-1939

- 1925: El Jardín de la Alegría (The Pleasure Garden)**
- 1926: El Aguila de la Montaña (The Mountain Eagle)**
El Enemigo de las Rubias (The Lodger)
- 1927: Downhill**
Easy Virtue
El Ring (The Ring)
- 1928: The Farmer's Wife**
Champagne
- 1929: The Manxman**
La Muchacha de Londres (Blackmail)
- 1930: Elstree Calling**
Juno and the Peacock
Asesinato (Murder)
- 1931: The Skin Game**
- 1932: Ricos y Extraños (Rich and Strange)**
El Número Diecisiete (Number Seventeen)
- 1933: Valses de Viena (Waltzes from Vienna)**
- 1934: El Hombre Que Sabía Demasiado (The Man Who Knew Too Much)**
- 1935: Treinta y Nueve Escalones (The Thirty-Nine Steps)**
- 1936: El Agente Secreto (The Secret Agent)**
Sabotaje (Sabotage)
- 1937: Inocencia y Juventud (Young and Innocent)**
- 1938: Alarma en el Expreso (The Lady Vanishes)**
- 1939: Posada Jamaica (Jamaica Inn)**

EL ENEMIGO DE LAS RUBIAS

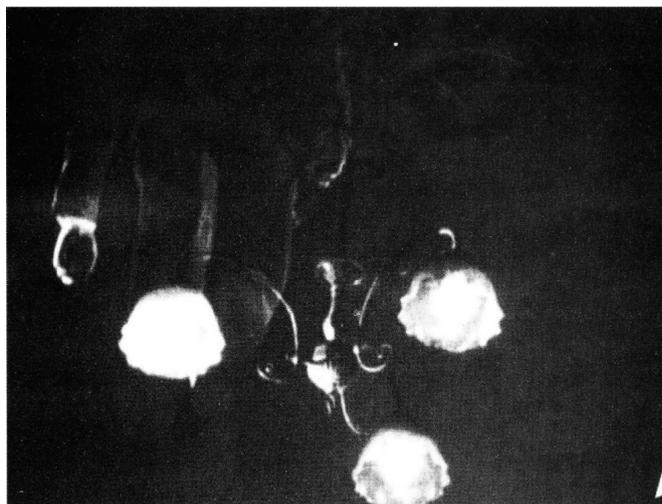
(*"The Lodger"*, 1926)

Producción: Michael Balcon, Gainsborough, 1926. **Director:** Alfred Hitchcock. **Guión:** Alfred Hitchcock y Elliot Stannard, basado en la novela de Belloc-Lowndes. **Fotografía:** Baron Ventigmilia. **Decorados:** C. Wilfred Arnold y Bertram Evans. **Montaje y títulos:** Ivor Montagu. **Ayudante de dirección:** Alma Reville. **Estudios:** Islington. **Distribución:** Wardour & F., 1926. **Duración:** 6 rollos, 7685 pies.

Intérpretes: Ivor Novello (*El Huésped*), June (*Daisy Jackson*), Marie Ault (*Señora Jackson*), Arthur Chesney (*Señor Jackson*), Malcolm Keen (*Joe Betts, el policía prometido de Daisy*).

Argumento

En Londres, la Policía extrae de las aguas del Támesis el cadáver de una joven rubia, nueva víctima de un asesino al que llaman "El Vengador", y del que sólo se sabe que comete un crimen cada semana, que mata a muchachas bonitas y rubias y que se cubre con una larga capa negra y lleva un maletín pequeño también negro. La ciudad entera está sumergida en un clima de verdadero terror. En una casa de huéspedes del



barrio de Bloomsbury, propiedad del matrimonio Jackson, éstos y su hija Daisy comentan con Joe Betts, prometido de la chica y detective de Scotland Yard, encargado de tan extraño caso, el enigma de los crímenes de "El Vengador". De pronto, llaman a la puerta y en ella aparece un hombre joven, que lleva una larga capa y un maletín. Dice llamarse Jonathan Drew y solicita una habitación.

En Abril de 1926, el productor Balcon, tan importante en la carrera de Alfred Hitchcock, le planteó a éste la posibilidad de dirigir una película basada en una novela popular de misterio, *"El Vengador"*, escrita en 1913 por Marie Adelaide Lowndes, y de la que había comprado los derechos para su adaptación al cine.

Balcon pensaba que Hitchcock podría convertir esta sombría historia, basada en los crímenes de *"Jack, el Destripador"*, en un estupendo film, gracias a su ya patente dominio de la psicología de los personajes y de la narración cinematográfica. Además, *"Una historia de la niebla londinense"* parecía que podía, por sus características visuales y estéticas, adaptarse perfectamente a un realizador que en

aquellos momentos se encontraba profundamente impresionado por el cine expresionista alemán, con el que pocos años antes había tomado contacto directo.

“**El vengador**” quedó terminada a primeros de julio, con un coste de doce mil libras. Durante el mes de agosto, y de acuerdo con las costumbres de la época, fue coloreada en el laboratorio con tonos grises, marrones y verdes, que servían para hacer todavía más opresivo el ambiente de esta sórdida historia. Quedaba así preparada para su estreno en el mes de septiembre.

Pero cuando todo hacía presagiar un gran éxito, Cutts, el realizador más antiguo del estudio, del que Hitchcock había sido un eficiente ayudante de dirección, desató contra éste y su última película una tormenta de protestas y acusaciones. No podía soportar el contemplar cómo aquel joven “*apto para todo*” iba ocupando, poco a poco, el lugar que hasta entonces le había correspondido a él. Su gran influencia sobre C. M. Woolf, quien tenía la última palabra respecto a la distribución, bloqueó el estreno del film.

Sin embargo, Balcon no se rindió y contrató a un joven intelectual de veintidós años, Ivor Montagu, enviado especial del “*Times*” a Alemania, para cubrir el desarrollo de la industria cinematográfica allí. Montagu, vivamente impresionado por la película, sugirió a Balcon y a Hitchcock algunos cambios: se redujeron así el número de subtítulos de más de trescientos a unos ochenta, se rodaron de nuevo algunas escenas oscuras y se introdujeron dibujos de McKnight Kauffer, un revolucionario cartelista americano que vivía en Londres, en puntos estratégicos del film. Hitchcock admitió con posterioridad que lo que era una buena película, se había visto claramente mejorada. Su estreno fue un gran éxito, y fue saludada por algunos críticos cinematográficos como la mejor producción inglesa realizada hasta la fecha.

“**El Vengador**” fue la primera película importante de Hitchcock, el primer “*Hitchcock picture*”, como él mismo decía. En ella aparecía por primera vez físicamente en uno de sus films.

Lo hacía sentado en un despacho de un periódico, y su presencia permitía dotar de cierta profundidad de campo a la pantalla. Era todavía un recurso meramente funcional y necesario, que más tarde se convirtió “*en una superstición y luego en un gag*”.

En este film se introducían también dos recursos que se van a repetir en el



posterior cine de Hitchcock: el tema del falso culpable y la ambigüedad moral de que rodea a sus narraciones. Un hombre es acusado debido a la mezquindad de otro, a su neurosis y envidia. Sin embargo, él, aunque no es el asesino, busca a éste para matarlo. Pretende vengar el asesinato de su hermana y, para ello, planea con frialdad su venganza, un acto de odio premeditadamente asumido.

J. L. R.

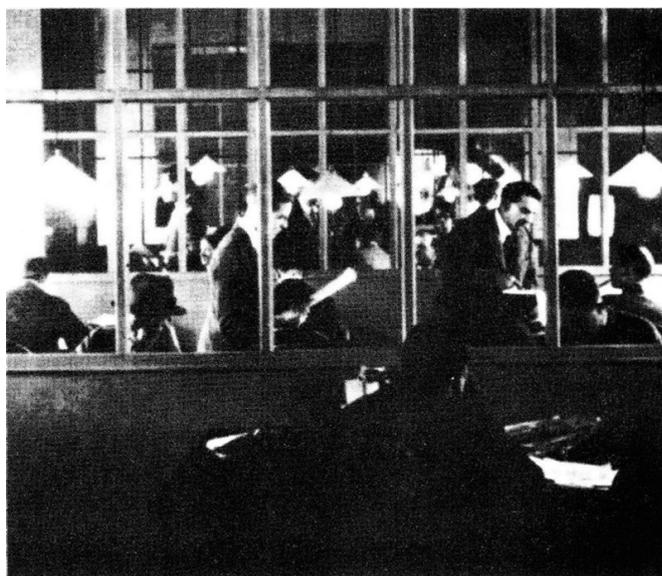
EASY VIRTUE (1927)

Producción: Gainsborough Prod., 1927. **Productor:** Michael Balcon. **Director:** Alfred Hitchcock. **Guión:** Elliot Stannard, según la obra de Noel Coward. **Fotografía:** Claude McDonnell. **Montaje:** Ivor Montagu. **Estudios:** Islington. **Distribución:** Wardour & F., 1927. **Duración:** 6500 pies, 73 minutos.

Intérpretes: Isabel Jeans (*Laurita Filton*), Franklyn Dyall (*señor Filton*), Eric Bransby Williams (*el corresponsal*), Ian Hunter (*abogado defensor*), Robin Irvine (*John Whittaker*), Violet Farebrother (*su madre, la señora Whittaker*), Frank Elliot, Darcia Dean, Dorothy Boyd, Enid Stamp Taylor.

Argumento

Basada en la obra de Noel Coward, se inserta en una serie de dramas amorosos —donde celos e infidelidades eran componentes habituales— que Hitchcock realizó en su época muda (además de la aquí comentada, “Downhill”, “The ring” y “The manxman”). Nos presenta a la atractiva Laurita Filton (Isabel Jeans) que, divorciada de un marido alcohólico y obsesionado por los celos (Franklyn Dyall) y causa del suicidio de un artista que pretendía sus favores (Ian Hunter), se lanza a una vida frívola y disipada.



Su amor correspondido por John Whittaker (Robin Irvine), un rico heredero, y el consiguiente matrimonio, aparecen como su tabla de salvación, hasta que la familia de John descubre su pasado turbulento y exigen el divorcio. Laurita se enfrenta entonces a una infelicidad que ya creía desterrada.

“Easy virtue” fue una imposición a la que Hitchcock se tuvo que enfrentar tras el fracaso, tanto comercial como de crítica, de su anterior película, “Downhill”. Desde el principio, el director se mostró desinteresado por esta comedia, que él intentó acercar a sus constantes argumentales —en aquellos años, aún en estado larvario—, cargando las tintas en el turbulento personaje de la protagonista y en la crítica a un orden establecido, cerrado e incapaz de aceptar cualquier tipo de disidencia moral, así como a una prensa ávida de ejercer su poder destructivo. En este sentido, destaca la agudeza psicológica con que es retratado el personaje secundario de la suegra, auténtico desencadenante de la ruina final de la protagonista, interpretada, por cierto,

por Isabel Jeans, que realiza una destacada interpretación, a pesar del asedio al que fue sometida por el propio Hitchcock, evidentemente a disgusto por su imposición. El resultado final no podía ser otro que un nuevo fracaso en uno de los momentos más delicados de su carrera.

Coherentemente con la que con el tiempo sería una de las constantes de todo su cine, y con más razón aquí por el hecho de que el sonoro aún no había hecho su aparición, Hitchcock jugó la baza del predominio de la imagen —lo fílmico— sobre el diálogo —lo literario—, evitando una utilización excesiva de los rótulos. Ejemplo ya clásico de ello es la escena en la que John pide a Laurita que se case con él. Las dudas de la protagonista y la incertidumbre de la respuesta nos son mostradas (con un cierto, y temprano, toque de suspense) mediante el rostro gesticulante de la telefonista, que está escuchando la conversación. Se trata de una de las más evidentes muestras de esta declarada preferencia por la imagen de toda su época muda. Buscando el mismo efecto, Hitchcock nos hace notar el progresivo cambio en la relación de los protagonistas mediante una bella elipsis que enfrenta la escena en la que John besa la mano de Laurita, con aquella posterior en la que ambos se besan apasionadamente.



Asentado desde sus primeros films como el más audaz realizador británico, Hitchcock asombra en esta película con osadías técnicas como las que describe su biógrafo Donald Spoto: *“El film tiene momentos de sorprendente originalidad. Su comienzo en los tribunales, en el que el monóculo del juez sirve tanto para corregir su visión defectuosa como para, de manera simultánea, acercar los personajes en repentinos primeros planos, produce el efecto de una toma en zoom combinada con una toma de iris. En la primera mitad del film se hace uso, además, de los fundidos encadenados y los travellings hacia atrás como vehículo de localización: desde un primer plano del juez que balancea su monóculo de un lado a otro, la imagen se funde con el péndulo oscilante de un reloj, retrocediendo luego la cámara para dar paso a un tiempo y un espacio diferentes”*.

J. A.

LA MUCHACHA DE LONDRES

("Chantaje" "Blackmail", 1929)

Producción: British International Pictures, 1929. **Productor:** John Maxwell. **Director:** Alfred Hitchcock. **Guión:** Alfred Hitchcock, Benn W. Levy y Charles Bennett, basado en la obra teatral de Charles Bennett. **Adaptación:** Alfred Hitchcock. **Diálogos:** Benn W. Levy. **Fotografía:** Jack Cox. **Decorados:** Wilfred C. Arnold y Norman Arnold. **Música:** Campbell y Connely, completada y arreglada por Hubert Bath y Henry Stafford, interpretada por la British Symphony Orchestra, bajo la dirección de John Reynders. **Montaje:** Emile de Ruelle. **Estudios:** Elstree. **Distribución:** Wardour & F., 1929. **Duración:** 7136 pies.

Intérpretes: Anny Ondra (*Alice White*), Sara Allgood (*señora White*), John Lougdeu (*Frank Webber, el detective*), Charles Patón (*señor White*), Donald Calthrop (*Tracy*), Cyril Riltchard (*el artista*), Harvey Braban, Hannah Jones, Phyllis Monkman, exdetective sargento Bishop. (Joan Barry doblaba a Anny Ondra en la versión sonora).

Argumento

Alice White tiene una violenta discusión con su prometido, el detective Frank Webber de Scotland Yard, y se separa de él muy enfadada. Para tranquilizarse, entra en un salón de té, donde encuentra a un pintor que la invita a visitar su estudio. Acepta Alice y, una vez allí, el artista intenta seducirla, primero con suaves maneras y usando después la brutalidad. La muchacha se defiende y, al encontrar en una mesa un afilado cuchillo, apuñala con él al pintor en defensa propia. Dejándole muerto, escapa y regresa al hogar de sus padres. El cadáver es encontrado a la mañana siguiente por la patrono que llega a limpiar el estudio. Acude la policía y Frank Webber es designado para llevar la investigación. No tarda en descubrir



algunos detalles que le hacen sospechar fundadamente que su novia está envuelta en aquel crimen y adivina la verdad poco después, al descubrir que un individuo llamado Tracy, que había visto a la joven cuando, horrorizada por lo que acababa de suceder, salía del estudio, intentaba chantajearla...

Esta película, rodada en 1929, fue la primera producción sonora de Alfred Hitchcock. En un principio, el film iba a ser mudo, pero el éxito del nuevo tipo de cine llevó a la productora a solicitar al director que incorporase sonido. De todas formas, aún se nota mucho el plan original, y la película produce la curiosa sensación de ser medio muda, medio sonora, pese a que Hitchcock insistió después en que él siempre la había concebido como hablada. La actriz alemana Anny Ondra, que interpretó a la protagonista, apenas hablaba inglés, por lo que otra actriz —Joan Barry— tuvo que recitar su papel fuera de cámara mientras ella movía los labios. Desde esta primera ocasión, Hitchcock se planteó la palabra no *sólo* como medio de comunicación, sino también de equivoco y ocultamiento, como cualquier otra forma de expresión: lo mismo que el gesto supuestamente característico del sospechoso puede ser repetido por cualquiera, la conversación telefónica tiene tanto de información como de confusión. El mundo de trágicos errores que culminará en **“Falso culpable”** está a la vuelta de la esquina...

Desde un punto de vista ético, la película es de una ambigüedad inquietante. El director se las arregla para que las simpatías del espectador vayan hacia la homicida y hacia el chantajista, mientras que el policía, supuesto representante de la ley, queda como un hipócrita sin escrúpulos, dispuesto a cargar a un inocente con las culpas de su novia. En particular, la figura del desventurado chantajista (muy bien interpretado por Donald Calthrop) es casi conmovedora, pues da la impresión de ser él mismo víctima de un chantaje por parte de la sociedad y de la vida, mucho más grave que el que intenta contra la protagonista y su novio. Pero lo más curioso es el francamente cínico desenlace del film, impuesto por la productora: deseosos de un final “feliz” convencional tipo chico-chica, obligaron a Hitchcock (sin duda, muy divertido interiormente) a rodar la impunidad de la culpable con la complicidad del detective. ¡Ni en sus mejores tiempos, más tarde, cuando ya se destapó como cínico sin remedio, Hitchcock resultó tan subversivo como cuando obedeció a los obtusos puritanos!



Para concluir, una mención especial a la aparición fetichista de Hitch en la pantalla, una de las más divertidas y digna del mejor cine mudo. Viéndola, se acuerda uno del célebre dictamen de W. C. Fields, sin duda aprobado por Hitchcock: *“Un hombre que odia a los niños y a los perros no puede ser del todo malo”*.

S. T. y P. M.

ASESINATO

("Murder", 1930)

Producción: British International Pictures, 1930, G. B. **Productor:** John Maxwell. **Director:** Alfred Hitchcock. **Guión:** Alma Reville, según una adaptación de Alfred Hitchcock y Walter Mycroft, basada en la obra teatral de Clémence Dane (seudónimo de Winifred Ashton) y Helen Simpson «Enter Sir John». **Fotografía:** Jack Cox. **Decorados:** John Mead. **Montaje:** René Harrison. **Supervisión de montaje:** Emile de Ruelle. **Sonido:** Cecil B. Thornton. **Estudios:** Elstree. **Distribución:** Wardour & F., 1930. **Duración:** 92 minutos.

Intérpretes: Herbert Marshall (*Sir John Mentet*), Norah Baring (*Diana Baring*), Phyllis Konstam (*Dulde Markham*), Edward Chapman (*Ted Markham*), Miles Mander (*Gordon Druce*), Esme Percy (*Handel Fane*), Donald Calthrop (*Ian Stewart*), Amy Brandon Thomas, Joyson Powell, Esme V. Chaplin, Marie Wright, Kenneth Kove, Guy Pelham Boulton, Violet Farebrother, Ross Jefferson, Clare Greet, Drusilla Vills, Robert Easton, William Fazan, George Smythson.

Argumento

Diana Baring —joven actriz de teatro— es acusada del asesinato de su compañera y, tras un juicio en el que ella se declara inocente, es condenada a muerte. Sir John Menier, miembro del jurado y dramaturgo-actor, convencido de la inocencia de ésta, inicia unas exhaustivas pesquisas, con el objeto de descubrir al verdadero asesino...



Según el propio Hitchcock, las películas tipo “whodunit”^[1] no le agradaban, pues carecían de auténtico interés al quedar reducida su trama argumental a la resolución del enigma. No obstante, el film que nos ocupa fue uno de los escasísimos “whodunit” genuinos que Hitchcock realizó a lo largo de su carrera y, además, con verdadero y manifiesto interés por su parte, y ello —fundamentalmente— por los temas que la trama argumental iba *tocando* en su búsqueda resolutiva. En este sentido, podríamos calificar a la cuestión de la falsedad de las apariencias como el auténtico vector metafórico del film, ya que, desde el principio de éste —y en la habitación donde se ha cometido el crimen—, Hitchcock nos muestra mediante un movimiento de cámara *asociativo*, una correlación de imágenes-concepto (chica-arma-cadáver) que establecerán el punto de partida, tanto de la acción dramática como de la metafórica.

Así, la acción dramática hallará su concrección en el tema del falso culpable

como impulso de la ficción argumental y servirá a Hitchcock para —en la secuencia de la deliberación del jurado y apoyado en un soberbio guión— criticar duramente tanto al sistema carcelario como a la propia sociedad que lo ha hecho posible: “*Sir John: ¿Ha estado alguna vez en la cárcel? Hace falta una sociedad muy cruel para idear un castigo así*”; para, posteriormente, apostillar: “*Nos han enseñado a enterrar a los inútiles, tener más hijos, emprender más guerras en el mundo y después (breve pausa, llevándose la mano al cuello en señal de ahorcamiento) hablar de sentimentalismos*”. Asimismo, en las argumentaciones del resto del jurado, los criterios que prevalecen son los más prosaicamente pragmáticos (“*No divague, que el tiempo corre. Dese prisa*”), cuando no se juzgan hechos futuros, ya que la posibilidad de doble personalidad en Diana tiene un “*componente maligno*” proclive a que el presunto hecho que se juzga pueda darse en un futuro... A resaltar la sala vacía e impersonal donde ha deliberado (?) el jurado, mientras una voz en *off* —y ante un ujier indiferente— va sentenciando el fatal veredicto, para increpar autoritariamente “*guarde silencio la acusada mientras se lee su sentencia de muerte*”—, suprema ironía hitchcockiana^[2]...

Será el remordimiento de la culpa, junto a una ambigua sentimentalidad, lo que lleve al dramaturgo-actor y miembro del jurado *Sir John Menier*^[3], a iniciar una investigación por su cuenta en un desesperado itinerario contra reloj, lo que será aprovechado por Hitchcock para ir desarrollando una puesta en escena en la que brillan su libertad de tono y estilo, alcanzando momentos magistrales de resolución fílmica, como el emotivo encuentro de *Sir John* con Diana en la cárcel —una de las secuencias más austeramente estilizadas del film— y en la que nuestro realizador nos ofrece una inolvidable lección de cine mediante unas soberbias tomas subjetivas: el diálogo entre los dos es acompañado por un primer plano subjetivo de cada uno de ellos, colocando así al espectador alternativamente a un extremo y otro de la mesa alargada, semejante a un ataúd.

Otro de los temas que Hitchcock somete a debate es la relación entre arte y vida: *Sir John* —en la escena de la deliberación del jurado—: “*Soy actor, es decir, aplico las técnicas de la vida a los enigmas de mi arte; pero hoy, señores, se ha invertido. Héme hoy aquí, aplicando la técnica de mi arte a un enigma de la vida real*”, para, posteriormente, confesarle al regidor de teatro Markham: “*Siempre he pensado que nosotros, los artistas, cumplimos una doble tarea: utilizamos la vida para crear arte y el arte, cómo diría, para criticar la vida*”. Muy poco antes —y en la aludida secuencia frente al espejo (ver nota 3)—. *Sir John* había decidido “*aplicar mi arte al servicio de la vida*”.

Si anteriormente aludíamos a la cuestión de la apariencia y la realidad latentes —semánticamente— en la estructuración del film, ésta vendrá centrada esencialmente en la confrontación de dos formas expresivas —y, por tanto, representacionales...—: la teatral y la cinematográfica. En este sentido, Hitchcock intentará una “*cinematografización*” de lo teatral^[4], que alcanzará uno de los mayores grados de



resolución plástica —mediante la igualación del espacio escénico con el espacio fílmico— en la secuencia final: los dos protagonistas están conversando sobre el matrimonio cuando —en un *travelling* hacia atrás— la cámara amplía el campo de visión y nos muestra que, en realidad, están representando una obra de teatro...

Si, como dice el magistrado en la secuencia del juicio, “*les recuerdo que la verdad resulta a menudo más inverosímil que la ficción*”, Hitchcock utilizará esa “cinematografización” anteriormente aludida para remarcar ese juego/confrontación sobre la verdad y la falsedad, la realidad y la ficción, o la vida y la escena (por ejemplo, la magistral secuencia de la investigación policial en el teatro durante una representación y en la que realidad, ficción, vida o escena se entremezclan constantemente).

Con este film, Hitchcock —y otorgando siempre primacía a lo visual— crea una pequeña obra de arte, en la que, paradójicamente, el “*whodunit*” resta sin contestar... moralmente^[5].

X. P.

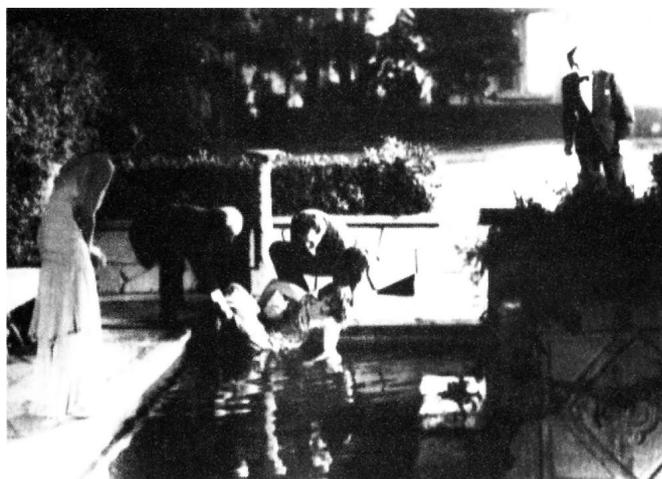
THE SKIN GAME (1931)

Producción: British International Pictures, 1931. **Productor:** John Maxwell. **Director:** Alfred Hitchcock. **Guión:** Alfred Hitchcock y Alma Reville, según la comedia de John Galsworthy. **Diálogos adicionales:** Alma Reville. **Fotografía:** Jack Cox, con la colaboración de Charles Martin. **Montaje:** René Harrison y A. Gobbett. **Estudios:** Elstree. **Distribución:** Wardour & F., 1931. **Duración:** 85 minutos.

Intérpretes: Edmund Gwenn (*señor Hornblower*), Jill Edmond (*Jill*), John Longden (*Charles*), C. V. France (*señor Hillcrest*), Helen Haye (*señora Hillcrest*), Phyllis Konstam (*Chloe*), Frank Lawton (*Rolfe*), Herbert Ross, Dora Gregory, Edward Chapman, R. E. Jeffrey, George Bancroft, Ronald Frankau.

Argumento

A partir del no demasiado afortunado drama de John Galsworthy, asistimos al enfrentamiento entre una rancia familia de terratenientes (los Hillcrest) y unos nuevos ricos gracias al comercio (los Hornblower). Cuando éstos tratan de quitar sus tierras a los modestos Jackman, los Hillcrest salen en su defensa. La señora Hillcrest (Helen Haye) chantajea a Mr. Hornblower (Edmund Gwenn) con divulgar el turbulento pasado de Chloe (Phyllis Konstam), casada con uno de sus hijos. Conseguida así la permanencia de los Jackman (Herbert Ross y Dora Gregory) en sus tierras, esto no impide que la hostilidad continúe y acabe provocando el suicidio de Chloe, que pone en evidencia lo lejos que ambas familias han llegado en sus estériles enfrentamientos.



“No era un asunto que yo hubiera escogido y no hay nada que decir de ello”. Así de rotunda era la respuesta que Hitchcock daba a Truffaut cuando éste se interesaba por “**The skin game**”. Efectivamente, nos encontramos ante una nueva película de encargo, con el agravante, en este caso, de que el orondo realizador no encontró en esta historia el más leve resquicio que le permitiese lanzar, aunque fuese fragmentariamente, sus corrosivas cargas de profundidad. Realizada con prisas, sin ningún interés por la rutinaria adaptación que él mismo, junto con su esposa Alma Reville, había hecho de la obra de Galsworthy, la película contiene desde incomprensibles fallos técnicos (entre los que llegan a captarse, incluso, flagrantes



defectos de encuadre, aspecto éste en el que fue un perfeccionista desde el principio de su filmografía) hasta una dirección de actores de la que el realizador parece estar ausente. Situada entre sus primeras cintas sonoras, Hitchcock cede, por una vez, a una excesiva utilización de los diálogos. Si bien es cierto que la salida del mudo no la llevó a cabo sin problemas en su búsqueda de un lenguaje propio^[6], también lo es que su anterior y, sobre todo, posterior realizaciones (“**Murder**” y “**Rich and strange**”) contenían unos valores de los que “**The skin game**” carece casi absolutamente. Ni siquiera hubo un intento serio de vencer el lastre teatral del original.

Permanece como lo más interesante, desde el punto de vista argumental, su retrato de la clase media rural inglesa,

con sus miserias cotidianas y estúpidas guerras de familia, destinadas a llenar su muermo de todos los días. Un retrato que recordó a los críticos de su tiempo el naturalismo francés. Por si esto fuera poco, Hitchcock fue incapaz de desembarazarse del tono abiertamente moralizante del drama de Galsworthy, lo que redujo la historia a una denuncia de la “maldad” de odios y ambiciones y un canto a la “bondad” del diálogo y la tolerancia.

Pese a todo lo dicho, “**The skin game**” contiene una secuencia unánimemente alabada. Se trata de aquella en que los patriarcas de las enfrentadas familias puján en una subasta. En lugar de construir la secuencia, como se hubiera hecho habitualmente, mediante el montaje de tomas generales de la sala de subastas y primeros planos de los protagonistas y el subastador, Hitchcock hace que la cámara se mueva en un único plano, entre los personajes, sorteándoles y tomándoles alternativamente en planos frontales. Único toque audaz de una película de la que el propio director rehusaba siempre hablar.

J. A.

RICOS Y EXTRAÑOS (LO MEJOR ES LO MALO CONOCIDO)

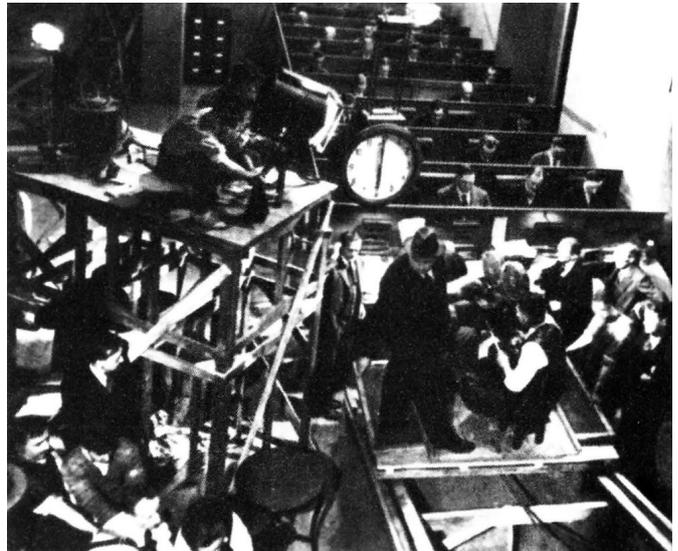
(“*Rich and strange*”, 1932)

Producción: British International Pictures, 1932, G. B. **Productor:** John Maxwell. **Director:** Alfred Hitchcock. **Guión:** Alma Reville y Val Valentine, según una historia de Dale Collins **Adaptación:** Alfred Hitchcock. **Fotografía:** Jack Cox y Charles Martin. **Decorados:** C. Wilfred Arnold. **Música:** Hal Dolphe, dirigida por John Reynders. **Montaje:** Winifred Cooper y René Harrison. **Sonido:** Alex Murray. **Estudios:** Elstree. **Exteriores:** Marsella, Port Said, Colombo, Suez. **Distribución:** Wardour & F., 1932. **Duración:** 83 minutos.

Intérpretes: Henry Kendall (*Fred Hill*), Joan Barry (*Emily Hill*), Betty Amann (*la princesa*), Percy Marmont (*Gordon*), Elsie Randolph (*la solterona*).

Argumento

Fred y Emily Hill forman un matrimonio londinense que no tiene hijos ni problemas. Viven bien, de un modo ordenado; se quieren, pero se dan cuenta que ya no tienen ilusiones y de que su amor declina. Cierta día, reciben la notificación notarial de que entran en posesión de una importante suma de dinero, con la que deciden efectuar un crucero por los mares de China que desde tiempo atrás deseaban hacer. En el barco no tardan en sentir las



consecuencias de su inseguridad física, manifestada en el mareo, y la inseguridad moral sobre todo, que acentúa la separación de sus existencias. Pero, inopinadamente, la nave naufraga; la puerta del camarote en que está el matrimonio queda atrancada y el agua empieza a invadirlo. Emily y Fred se sienten al borde de la muerte y mutuamente se perdonan los errores pasados y juran amarse lo que les quede de vida.

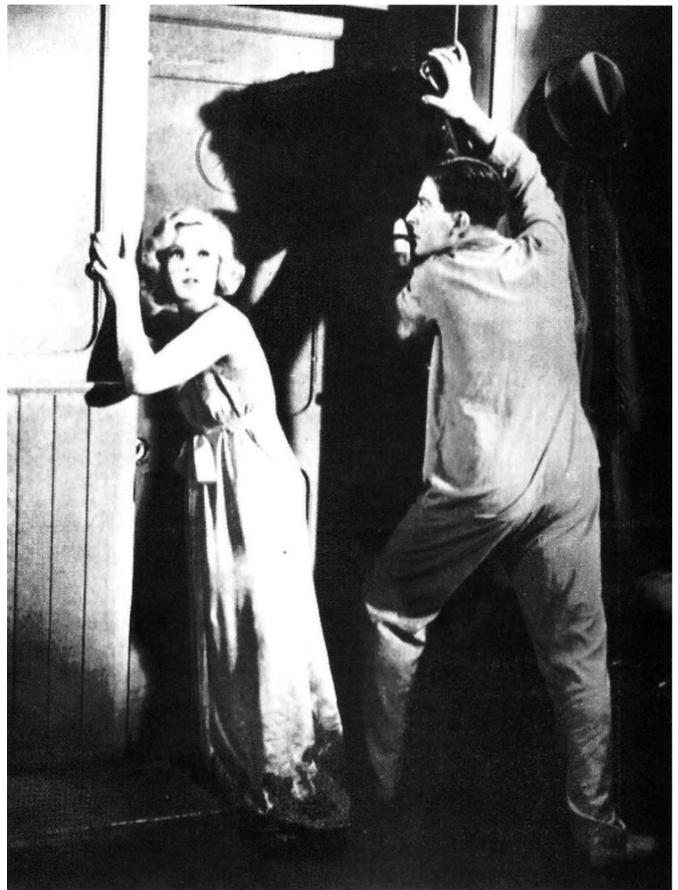
Alfred Hitchcock rodó dos películas en 1932: “**El número diecisiete**” y, antes, la que ahora nos ocupa, “**Ricos y extraños**”. Es una sátira dislocada, agridulce, sobre un par de inocentes recién casados y sus aventuras una tanto desventuradas, ocurridas mientras se dedican a dar la vuelta al mundo. El guión fue escrito por su colaboradora habitual y esposa, Alma Reville, y por Val Valentine, basada en una historia de Dale Collins. Como el director había recibido críticas acerca del exceso de diálogo en sus



últimas producciones (sobre todo respecto a **“Murder”**), aquí procuró curarse en salud y la parte hablada del film no supera la de un quinto de su duración total. Sin embargo, pese a ello no consiguió obtener éxito, pues la película funcionó mal en la taquilla inglesa tanto como en la estadounidense (donde se estrenó con el título de **“Al este de Shangai”**). En su célebre libro-entrevista con François Truffaut, Hitchcock reconoce que una de las

razones de este fracaso fue la elección de actores para los papeles protagonistas: sin estar mal, no resultaron atractivos para la crítica ni el público. Pese a ello, Hitchcock siempre tuvo a **“Ricos y extraños”** por una de sus películas preferidas, posiblemente porque reflejaba sus experiencias matrimoniales y sus viajes al extranjero con Alma.

Según la autorizada opinión del principal estudioso de la época inglesa de Hitchcock, Maurice Yacowar, **“Ricos y extraños”** enlaza por su tono desenfadado y hasta cínico con las grandes películas posteriores interpretadas por Cary Grant: **“Atrapa a un ladrón”** y **“Con la muerte en los talones”**. Se trata de una película sin héroe netamente positivo, sólo con personajes en distintos niveles de egoísmo, ingenuidad y vanidad. El tono picante y provocativo queda explícito, como muestra, en una escena que la puritana censura de la época no dejó pasar pero que revela el talante que Hitchcock quería para su film: el protagonista aparecía bañándose con la chica y ella le dice: *“Apuesto a que no puedes pasar nadando entre mis piernas”*; cuando él lo intenta, ella le atrapa entre sus muslos y la cámara muestra las burbujas que escapan de la boca del pobrecillo; luego ella le suelta y cuando él, jadeante, le reprocha que podía haberle matado, ella comenta: *“¿No habría sido una muerte maravillosa?”*.



S. T. y P. M.

EL NÚMERO DIECISIETE

(“Number Seventeen”, 1932)

Producción: British International Pictures, 1932. **Productor:** John Maxwell. **Director:** Alfred Hitchcock. **Guión:** Alfred Hitchcock, según la comedia y la novela de Jefferson Farjeon. **Fotografía:** Jack Cox. **Decorados:** C. Wilfred Arnold. **Montaje:** René Harrison. **Estudios:** Elstree. **Distribución:** Wardour & F., 1932. **Duración:** 63 minutos.

Intérpretes: Leon M. Lion (Ben), Anne Grey (la chica), John Stuart (el detective), Donald Calthrop, Barry Jones, Garry Marsh.

Argumento

El detective Gilbert Fordyce (John Stuart) trabaja en la persecución de una banda de ladrones. Llegado al número diecisiete de una calle de los suburbios de Londres, se inicia allí un desfile y cruce de personajes que va desde los atracadores hasta un vagabundo, la hija de un policía o un nuevo detective que se hace pasar por ladrón. Maniatado Gilbert por los ladrones, es Nora Brant (Anne Grey) la que le libera poco antes de ser obligada a subir con ellos a un tren de mercancías con destino al continente. En el tren, se inician una serie de persecuciones y tiroteos por la posesión de un valioso collar, en uno de los cuales muere el conductor del convoy. Mientras tanto, Gilbert, que se ha apoderado a golpe de pistola de un autobús cargado de pasajeros, persigue al tren lanzado a una vertiginosa y descontrolada carrera.



La cámara sigue a un sombrero arrastrado por el viento hasta que se detiene ante una casa deshabitada. Un hombre lo alcanza y se lo pone. Ambos, el hombre y el sombrero, entran en la casa. No hay luz y la vela que el protagonista lleva en la mano refleja su sombra en las paredes, en la escalera. Otra figura, otra vela, nuevas sombras. Inquietud. Miedo en el rostro del nuevo personaje. Resultará ser un simple vagabundo que dormía por allí. Nuevo susto: aparece un cadáver. Una señorita busca a su padre con un telegrama en la mano, que habla de un collar robado. El cadáver desaparece, pero aparece la banda de ladrones (en seguida lo notamos), que fingen querer alquilar la casa. Con la banda, una chica muda (¿o será tonta?) que al rato

dice: “*volveré en seguida*”. La cita se completa con un ladrón, que luego dice que es policía y finalmente resulta... Algún tiro se escapa. Alguna pelea, ¡cómo no! Los buenos acaban maniatados, pero la mudita, que está hasta el gorro de la banda, les suelta. Todos salen corriendo.

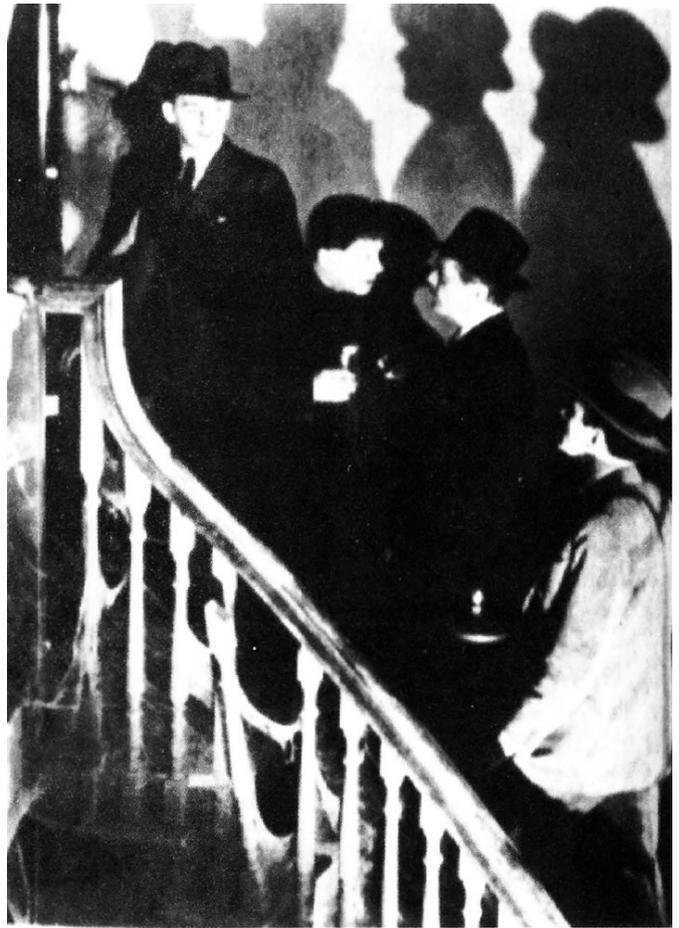


El collar andaba por allí, pero nadie sabe quién lo tiene. Ni siquiera lo tiene el que cree que lo tiene...

Este sinsentido argumental que el propio Hitchcock calificó de “*desastre*” en su larga entrevista con Truffaut, es para mí una deliciosa farsa, una ingeniosa parodia de los *thriller* al uso. La continua suelta de pistas falsas (como ese mosqueo inicial entre poli y vagabundo, fotografiado en clave de sombras expresionistas) y el juego de equívocos que recorre toda la película, se unen para demostrarlo a la caricaturización de los personajes y a un chispeante, y a veces ingenuo, humor. Para culminar la farsa, y si se trata de un *thriller*, ¿qué menos que una persecución? Y aquí, el delirio remonta más aún el vuelo. Mientras los ladrones, con el vagabundo, con el poli que no lo es, con la mudita, huyen en un tren de mercancías hacia el puerto, el chico ha raptado un bus lleno de pasajeros y les persigue a toda pastilla. Ritmo vertiginoso y un ágil montaje: evidentes maquetas a toda máquina sobre sus rieles de juguete / los de la banda que se pelean por el collar / el destartado bus que hace lo que puede / a los pasajeros les va ya pareciendo que el chófer se pasa con la velocidad / tiroteo en el tren y el conductor que muere / ahora la maqueta prosigue su carrera, pero sin control / el *ferry* espera pacientemente en el puerto a que llegue la embestida / en el bus, los pasajeros van dando botes en sus asientos...

La película tiene serios problemas de construcción. Las dos partes en que se divide están unidas de cualquier manera. El guión es confuso y hay muchas cosas que no nos cuadran. No hablemos de la evidencia de las maquetas. Ni de la, en ocasiones, excesivamente gesticulante interpretación de algunos de los actores. Pero, de verdad, no nos importa nada. Hitchcock juega con nosotros y nos hace el más lúdico de sus regalos. El absurdo se enseñorea de todo. Y, no se preocupen, el final es feliz.

J. A.



EL HOMBRE QUE SABÍA DEMASIADO

(“*The man who knew too much*”, 1934)

Producción: Gaumont British Pictures, G. B., 1934. **Productor:** Michael Balcon. **Productor asociado:** Ivor Montagu. **Director:** Alfred Hitchcock. **Guión:** A. R. Rawlinson, Charles Bennett, D. B. Wyndham Lewis, Edwin Greenwood, según un argumento original de Charles Bennett y D. B. Wyndham Lewis. **Diálogos adicionales:** Emyln Williams. **Fotografía:** Curt Courant. **Decorados:** Alfred Junge y Peter Proud. **Música:** Arthur Benjamin, dirigida por Louis Levy. **Montaje:** H. StC. Stewart. **Estudios:** Lime Grove. **Distribución:** G. F. D., 1934. **Duración:** 84 minutos.

Intérpretes: Leslie Banks (*Bob Lawrence*), Edna Best (*Jill Lawrence*), Peter Lorre (*Abbott*), Frank Vosper (*Ramon Levine*), Hugh Wakefield (*Clive*), Nova Pilbeam (*Betty Lawrence*), Pierre Fresnay (*Louis Bernard*), Cecily Oates, D. A. Clarke Smith, George Curzon.

Argumento

Una familia inglesa integrada por Bob, Jill y su hija Betty, pasan sus vacaciones en un hotel de St. Moritz (Suiza), donde traban amistad con Louis y los tiradores Abbott y Levine. Una noche, Louis es asesinado, aunque —moribundo— puede hacer partícipe a Bob de su condición de agente del Servicio Secreto y del intento de asesinato por parte de una misteriosa organización, de un embajador extranjero en Londres. La hija del matrimonio es raptada por la organización, como chantaje del silencio de Bob sobre el asunto...



Debido al enorme éxito alcanzado —tanto de público como de crítica—, este film consagraría a Hitchcock en el seno de la industria cinematográfica británica (y americana) del momento. Vigoroso y frenético *thriller* melodramático gracias a la fluidez narrativa impuesta por Hitchcock, éste lo calificó en su momento como la creación de un “*aficionado con talento*”. Es en este sentido de insatisfacción que, veinte años más tarde, realizaría un minucioso y espléndido *remake* del mismo y al que —cambiando algunas secuencias— añadiría cuarenta y cinco minutos al metraje.

La irrupción del azar en la vida cotidiana de los individuos —uno de los temas más caros a Hitchcock— servirá como punto de arranque del film, ya que será aquél el *causante* de que Bob —ejemplar marido y padre de familia— recoja el documento

que Louis, moribundo, le confía. Asimismo, esa *maliciosidad* hitchcockiana será



magistralmente patente en la secuencia del baile en el club nocturno y en la que el también típico humor hitchcockiano, nos invita a la risa mediante la escena del suéter para, abruptamente (la bala que mata a Louis), transmutarnos la sonrisa de nuestros rostros en un rictus de estupefacción.

Realización perfectamente equilibrada entre lo irónico-cómico por un lado y lo dramático-trágico por el otro, las referencias a la situación política del momento europeo vertebran metafóricamente el eje argumental del film. En este sentido, los fanático-religiosos espías del “*Tabernáculo del Sol*” como encarnación del Mal, es una clara advertencia de Hitchcock a sus contemporáneos sobre la ascensión —y

expansión— del nazi-fascismo europeo.

Dotado ya clara y decididamente de esa peculiar y estilística fluidez narrativa —tan particularmente hitchcockiana—, este film nos ofrece una lección de suspense en la más clásica acepción del término (el suspense es el elemento dramático por excelencia del film) y en donde cabría señalar el grito de Jill en el Albert Hall como la secuencia con el más logrado clímax de toda la película. Grito que, gracias a la genialidad del realizador, conforma tres tipos de liberación entrecruzadas: la de la protagonista ante la situación inminente e imparable (asesinato del embajador), la del propio embajador ante la bala del asesino y la del espectador ante la *propia* tensión acumulada.



A resaltar asimismo la larga secuencia final del tiroteo, en que se ven las influencias en Hitchcock —una vez más— del cine expresionista alemán (compárese la misma secuencia en el “*Dr. Mabuse*”, de Fritz Lang). En este contexto, merece especial atención la magnífica interpretación de Peter Lorre —a la sazón, recién rodada “*M - El vampiro de Düsseldorf*”, de Fritz Lang — en el papel de jefe de la secta-banda,

como una de las joyas del film.

Esta película supondría para Hitchcock su definitiva y exitosa irrupción en el difícil mercado norteamericano, y el prelude de diversos contactos por parte de productores de aquel país, hasta su definitiva instalación (1939) en aquel continente.

X. P.

TREINTA Y NUEVE ESCALONES

("The thirty-nine steps", 1935)

Producción: Gaumont British, 1935. **Productor:** Michael Balcon. **Productor asociado:** Ivor Montagu. **Director:** Alfred Hitchcock. **Guión y adaptación:** Charles Bennett y Alma Reville, según la novela de John Buchan. **Diálogos adicionales:** Ian Hay. **Fotografía:** Bernard Knowles. **Decorados:** Otto Wendorff y Albert Jullion. **Vestuario:** J. Strassner. **Música:** Louis Levy. **Montaje:** Dereck N. Twist. **Sonido:** A. Birch, Full Range Recording System at Shepherd's Bush, Londres. **Estudios:** Lime Grove. **Distribución:** G. F. D., 1935. **Duración:** 81 minutos.

Intérpretes: Madeleine Carroll (*Pamela*), Robert Donat (*Richard Hannay*), Lucy Mannheim (*Miss Smith, Annabella*), Godfrey Tearle (*profesor Jordan*), Peggy Ashcroft (*señora Crofter*), John Laurie (*Crofter, el granjero*), Helen Haye (*señora Jordan*), Frank Cellier (*el sheriff*), Willie Watson (*Mister Memory*), Peggy Simpson, Gus McNaughton, Jerry Verno.

Argumento

Cuando el joven canadiense Richard Hannay (Robert Donat), de vacaciones en Londres, asiste a la actuación del curioso Mr. Memory (Willie Watson), capaz de contestar a todo tipo de preguntas al público gracias a su prodigiosa memoria, un disparo rompe con el ambiente festivo. En la estampida consiguiente, una joven pide ayuda a Richard, que la lleva a su apartamento. La joven le cuenta una confusa historia sobre un importante secreto militar



británico y una organización, los "Treinta y Nueve Escalones", que ha tenido acceso a él. Nerviosa, muestra a Richard cómo sus perseguidores tiene la casa rodeada. Al día siguiente, aparece ante él apuñalada, no sin antes hablarle de una dirección en Escocia, a donde le conducían sus pistas. A partir de ahí, comienza una alucinante persecución por parte tanto de los espías, que quieren quitarle de en medio, como de la policía, que le cree el asesino de la joven encontrada en su apartamento. Sólo recibirá la ayuda de la señora Crofter (Peggy Ashcroft), esposa de un inquietante granjero (John Laurie) y, sobre todo, de Pamela (Madeleine Carroll), que pasa de creerle un asesino al consabido enamoramiento.

Al ver una vez más "39 escalones", uno siente la tentación de afirmar como André Bazin que "sigue siendo, sin duda alguna, su obra maestra, modelo de la comedia

policíaca... Un ritmo maravilloso, sin debilidades, anima la película desde el principio hasta el fin", rotunda afirmación que habría que matizar, sobre todo conociendo el rechazo que el crítico francés sentía hacia el período americano de Hitchcock, que sólo relativizaría parcialmente con el paso del tiempo. Pero si puede resultar exagerado considerar esta película su obra maestra, no lo es declararla síntesis y cúspide de su período inglés y excelso prólogo de sus grandes filmes americanos. En "**39 escalones**" están ya contenidas prácticamente todas las constantes de su cine. Nos encontramos cómo lo cotidiano (en este caso, unos días de descanso en Londres y la asistencia a un espectáculo de *music-hall*) es roto en mil pedazos por una serie de hechos extraordinarios. Estos hechos serán desencadenados por un asunto nimio, que de hecho podría haber sido cualquier otro, como es un secreto militar en manos de una organización al servicio de una potencia extranjera, y que es uno de los más genuinos *MacGuffin* empleados por Hitchcock^[7]. El protagonista del film es una vez más el inocente, acusado y perseguido por un crimen que no ha cometido, en la línea de los numerosos personajes injustamente inculcados que son el centro, entre otras muchas, de películas como "**Murder**", "**Falso culpable**" y "**Con la muerte en los talones**". Las pistas falsas se suceden, limitándose a veces a trampas creadas por determinados encuadres, como en el caso de las primeras tomas —siempre parciales: un hombro, la espalda, los pies— del protagonista al entrar en el *music-hall*, dando la impresión de que el realizador tiene algún motivo para ocultarnos la personalidad del enfocado. Las persecuciones se suceden a lo largo de sus apenas ochenta minutos, claro antecedente de las de "**Con la muerte en los talones**", título con el que guarda una íntima relación^[8]. La visión de la historia es durante prácticamente toda la película la del propio protagonista, lo que obliga al espectador a una estrecha identificación con el héroe, cuya inocencia es conocida desde el principio. La protagonista femenina (Madeleine Carroll) es el primer antecedente claro del tipo de heroína que desarrollará sobre todo en USA (interpretada por actrices como Ingrid Bergman, Tippi Hedren, Grace Kelly, Kim Novak...), en la que un fuerte erotismo subterráneo luchará contra una aparente total frialdad^[9]. Por último, el humor salpica la trepidante acción hasta en los momentos más angustiosos, siguiendo el esquema de "*presentación en tono ligero de acontecimientos dramáticos*" que describiría el propio realizador.



Hasta aquí esta, inevitablemente, rápida enumeración de la presencia en “**39 escalones**” de los más importantes rasgos característicos del cine de Hitchcock. Para engarzar todos estos elementos, Hitchcock desarrolla un ritmo frenético, que no concede al espectador el mínimo sosiego, ayudado de un montaje dentro de su habitual concepción de éste como una suma de planos, en una decantación a favor de las teorías de Pudovkin frente a las más dialécticas de Eisenstein. Todo esto lo consigue haciendo, como él mismo declaraba en su entrevista con Truffaut, *“que el contenido de cada escena fuese muy sólido y constituyera un pequeño film”*. En la misma entrevista, Hitchcock añadía: *“Lo asombroso es la rapidez de las transiciones...; hay que emplear una idea después de otra, sacrificando todo a la rapidez”*. Siguiendo con este máximo cuidado de cada escena, trabajó como



nunca la confección de sus personajes episódicos, de los que dependía en buena parte esa pretendida independencia entre las distintas secuencias, entre los que destacan los del granjero y su mujer, protagonistas de unas breves escenas nocturnas que inevitablemente saben a poco al espectador.

Hitchcock utilizó libremente la novela de John Buchan y algunos críticos quisieron ver en su versión una parábola contra el entonces en alza movimiento nacional-socialista. Para su biógrafo Donald Spoto, *“Hitch simplemente aprovechó la confusión y el temor inconcreto que llegaban desde la ascensión del nazismo”*.

J. A.

EL AGENTE SECRETO

(“*The secret agent*”, 1936)

Producción: Gaumont British, 1936. **Productores:** Michael Balcon e Ivor Montagu. **Director:** Alfred Hitchcock. **Guión:** Charles Bennett, según la obra teatral de Campbell Dixon, adaptada de la novela de Somerset Maugham “Ashenden”. **Adaptación:** Alma Reville. **Diálogos:** Ian Hay y Jesse Lasky, Jr. **Fotografía:** Bernard Knowles. **Decorados:** Otto Werndorff y Albert Juliion. **Vestuario:** J. Strasser. **Música:** Louis Levy. **Montaje:** Charles Frennd. **Estudios:** Lime Grove. **Distribución:** G. F. D., 1936. **Duración:** 83 minutos.

Intérpretes: Madeleine Carroll (*Elsa Carrington*), John Gielgud (*Richard Ashenden*), Peter Lorre (*el general*), Robert Young (*Robert Marvin*), Percy Marmont, Florence Kahn, Lilli Palmer, Charles Carson, Michael Redgrave.

Argumento

En 1926, en plena guerra europea, el famoso escritor de novelas de intriga Edgar Brodie es persuadido por “R”, agente del Servicio Secreto, para efectuar una misión de espionaje en Suiza, país neutral, a fin de descubrir la ignorada identidad de un destacado agente enemigo que opera allí. Difundida la falsa noticia de su muerte súbita y con toda una documentación a nombre de Richard Ashenden, Brodie



llega a Ginebra, donde se supone que está el espía alemán para transmitir a Arabia informaciones que puedan arruinar los planes de guerra aliados. Como compañero de viaje va Ashenden con un asesino profesional, experto en espionaje, de origen armenio pero que se hace pasar por general mexicano. En Ginebra entra en contacto Ashenden con Elsa, una bella agente que está trabajando para descubrir la identidad del peligroso espía. Elsa y Ashenden se reúnen fingiendo ser matrimonio, desarrollan juntos su tarea y llegan a la conclusión de que el espía es un turista llamado Caypor.

“**El agente secreto**” es la primera de las dos películas realizadas por Hitchcock en 1936; la otra fue “**Sabotaje**”. El film está basado en dos relatos de Somerset Maugham, sacados de su libro “*Ashenden*”, que reúne varias aventuras de este personaje, y también en una comedia de Campbell Dixon, adaptada a su vez de este libro.

La película vista por su autor: “Había muchas ideas ahí, pero la película no estaba lograda, creo que sé por qué: en una película de aventuras, el personaje principal debe tener un objetivo, es vital para la evolución del film y para la participación del público, que debe de apoyar al personaje y casi diría que ayudarlo a alcanzar su objetivo. En ‘El agente secreto’, el protagonista (John Gielgud) tiene una tarea que cumplir, pero esta tarea le repugna y trata de evitarla. Debe matar a un hombre y no quiere hacerlo. Es un objetivo negativo y esto origina una película de aventuras que no avanza, que rueda en el vacío. La segunda debilidad de la película es el exceso de ironía, la ironía del destino”.



Habla John Gielgud: “Encontré el rodaje terriblemente agotador. Tenía que acudir muy temprano por la mañana, y siempre sufría para poder salir entre las cinco y las seis y llegar a tiempo a la sesión de la tarde del teatro, de modo que empezó a no gustarme el trabajar para el cine. Por supuesto, me pagaban más dinero que en el teatro, pero tenía la sensación de que nadie creía que yo fuera lo suficientemente bueno como para tener éxito... No tenía mucha confianza en mis talentos como actor de

cine, y cuando vi la película, tuve la impresión de que mi actuación era más bien pobre”.

La opinión de un crítico: “Madeleine Carroll se muestra conmovedora y perfectamente humana en su repugnancia ante el cumplimiento del trabajo que ha elegido hacer. Robert Young interpreta al agente alemán con sutileza y muestra una fuerza interpretativa notable en las escenas finales, que presentan su derrota en medio del descarrilamiento de tren provocado por un bombardeo, que constituye la muy espectacular cumbre dramática del film. Pero la mejor intervención es la de Peter Lorre como general mexicano implacable; es sobre todo él quien da al film su aspecto más escalofriante. Es lamentable que el señor Hitchcock no haya suprimido de su película las escenas sentimentales, mal integradas en la acción y aburridas, para dar más importancia al papel de este actor”. (New York Herald Tribune).

S. T. y P. M.



SABOTAJE

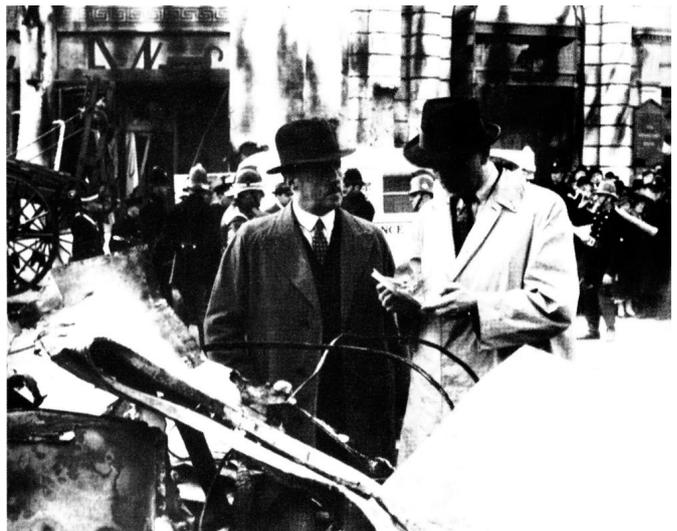
(“Sabotage”, 1936)

Producción: Shepherd - Gaumont British Pictures, 1936. **Productores:** Michael Balcon e Ivor Montagu. **Director:** Alfred Hitchcock. **Guión:** Charles Bennett, según la novela de Joseph Conrad “The Secret Agent”. **Adaptación:** Alma Reville. **Diálogos:** Ian Hay, Helen Simpson y E. V. H. Emmett. **Fotografía:** Bernard Knowles. **Decorados:** Otto Werndorff y Albert Jullion. **Música:** Louis Levy. **Vestuario:** J. Strassner. **Montaje:** Charles Friend. **Estudios:** Lime Grove. **Dibujo:** Secuencia de “Who Killed Cock Robin?”, de la serie Silly Symphonies, de Walt Disney. **Distribución:** G. F. D., 1936. **Duración:** 76 minutos.

Intérpretes: Sylvia Sydney (*Sylvia Verloc*), Oscar Homolka (*Verloc, su marido*), Desmond Tester (*el hermano de Sylvia*), John Loder (*Ted, el detective*), Joyce Barbour (*Renée*), Matthew Boulton (*el comisario*), S. J. Warmington, William Dewhurst, Peter Bull, Torln Thatcher, Austin Trevor, Clare Greet, Sam Wilkinson, Sara Allgood, Martita Hunt, Pamela Bevan.

Argumento

Un acto de sabotaje priva de alumbrado a la ciudad de Londres durante unas horas. El autor del hecho es Verloc, empresario de un cine del West End londinense. Sylvia, la esposa de Verloc, es una mujer muy trabajadora, sólo preocupada de ayudar a su marido en el negocio del cine y que tiene un hermano, Steve, un niño que vive con el matrimonio. Sylvia ignora las actividades clandestinas de Verloc, y traba amistad con Ted, dependiente de



una tienda de comestibles muy próxima al domicilio del empresario y que es en realidad un detective, destinado por Scotland Yard para vigilar a Verloc, de quien la policía viene sospechando como participante en los actos de sabotaje que suceden en Londres. El protagonista debe enviar una bomba regulada para que estalle a determinada hora en la estación del metro de Picadilly Circus, pero, sintiéndose observado y para disimular, decide que el portador del paquete, con dos rollos de película, sea el hermanito de su mujer, al que da las instrucciones precisas para su entrega a un cómplice, recomendándole que no se entretenga, pues le esperan antes de las 13:45. El chiquillo comienza el recorrido a buen paso pero poco a poco se distrae, contempla escaparates, se detiene ante un charlatán que vende un dentífrico...

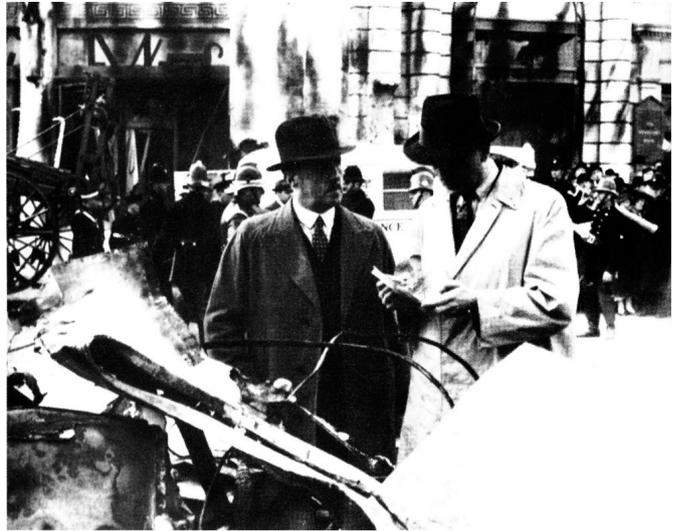
Esta película está rodeada por una cierta confusión en cuanto al título. Inspirada en una novela del gran Joseph Conrad titulada *“El agente secreto”*, Hitchcock tuvo que llamarla **“Sabotaje”** porque ya había realizado poco antes otro film denominado, precisamente, **“Agente secreto”**. Para aumentar el jaleo, años más tarde rodó otra película que debía haberse titulado **“Sabotaje”** y que finalmente quedó como **“Saboteador”**. En fin, Dios reconocerá a los suyos... **“Sabotaje”** presenta sustanciales modificaciones respecto a la novela de Conrad. El criminal de **“El agente secreto”** es una especie de enigmático terrorista a sueldo de potencias extranjeras que, para causar pánico en Inglaterra, debe poner una bomba en el observatorio de Greenwich, símbolo de la medida del cosmos frente al desorden del caos. En la película, el terrorista es un modesto propietario de un cine de barrio, a sueldo no se sabe muy bien de quién, que debe colocar un explosivo en Picadilly Circus para que estalle al paso de la comitiva del Lord Mayor. Ya en otras ocasiones, Hitchcock había advertido que él solía presentar *“a los malvados simpáticos e inteligentes, a los asesinos seductores, porque las gentes son así en la vida, mientras que las gentes honradas son a menudo más que ordinarias, tienen las apariencias contra ellas y no sólo las apariencias; pero hay que deshacerse de los malos, y los justos, aunque sean estúpidos y molestos, deben triunfar”*. Aunque el criminal interpretado por Oskar Homolka (magistralmente, por cierto) no resulta precisamente



atractivo ni demasiado inteligente, aún es mucho más seductor que el sosísimo detective encarnado por John Loder. Para este papel, Hitchcock no pudo conseguir al sutil Robert Donat (excelente en **“Treinta y nueve escalones”**), debió reescribir parte de los diálogos para adaptarlos a las posibilidades del mediocre sustituto y a ello puede deberse en parte el fracaso comercial de la película.

Paradójicamente, otro de los motivos de este fiasco pudo ser el intento de Hitchcock de suavizar la personalidad siniestra de Verloc. En la novela, el terrorista se gana con astucia despiadada la confianza del niño retrasado para luego asesinarle a sangre fría; en el film, la muerte del niño es algo así como un accidente y los espectadores van cobrando simpatía por el pequeño cuando cruza Londres, llevando sin saberlo la bomba bajo el brazo: al estallar ésta, vuelven su indignación contra el director de la película aún más que contra Verloc, o tal es por lo

menos la opinión de Hitchcock para explicar el poco éxito comercial de “**Sabotaje**”. Sin embargo, muchos espectadores no comparten esta crítica de Hitchcock contra su propia película. La escena del niño transportando su carga mortífera por las calles de Londres es una muestra pura de *suspense*, o de ese morbo que Cabrera Infante denominó “*el bacilo de Hitchcock*”. La película cuenta también con otros atractivos, como el magnífico papel interpretado por William Dewhurst como anarquista dinamitero. Y Sylvia Sidney, que se encontraba en un momento de decadencia artística y que logra aquí una de las mejores interpretaciones de su carrera. Pese a no ser de tintes tan sombríos como la novela de Conrad, la película es inequívocamente agobiante, con personajes frustrados y mediocres, ambientes familiares opresivos e intereses sórdidos. Quizá lo único más elevado sea la ingenua sonrisa del niño cuando asiste al espectáculo cinematográfico o la indignación de la hermana cuando Verloc sólo recuerda a su víctima a la hora en que solía mandarle a hacer recados...



S. T. y P. M.

INOCENCIA Y JUVENTUD

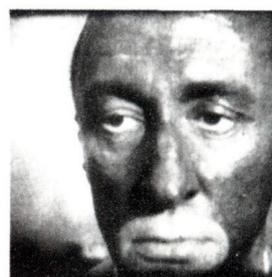
("Young and Innocent", 1937)

Producción: Gainsborough - Gaumont British, 1937. **Productor:** Edward Black. **Director:** Alfred Hitchcock. **Guión:** Charles Bennett y Gerald Savory, según la adaptación de Alma Reville, basada en la novela de Josephine Tey "A Shilling for Candies". **Fotografía:** Bernard Knowles. **Decorados:** Alfred Junge. **Música:** Louis Levy. **Montaje:** Charles Frend. **Estudios:** Lime Grove y Pinewood. **Distribución:** G. F. D., 1937. **Duración:** 87 minutos.

Intérpretes: Derrick de Marney (*Robert Tisdall*), Nova Pilbeam (*Erica*), Percy Marmont (*el coronel Burgoyne*), Edward Rigby (*el viejo Will*), Mary Clare (*la tía de Erica*), John Longden (*Kent*), George Curzon (*Guy*), Basil Radford (*el tío Basil*), Pamela Carne, George Merritt, J. H. Roberts, Jerry Verno, H. F. Maltby, John Miller, Torin Thatcher, Peggy Simpson, Anna Konstam, Beatrice Varley, William Fazan, Frank Atkinson, Fred O'Donovan, Albert Chevalier, Richard George, Jack Vyvian, Clive Baxter, Pamela Bevan, Humberston Wright, Gerry Fitzgerald, Syd Crossley.

Argumento

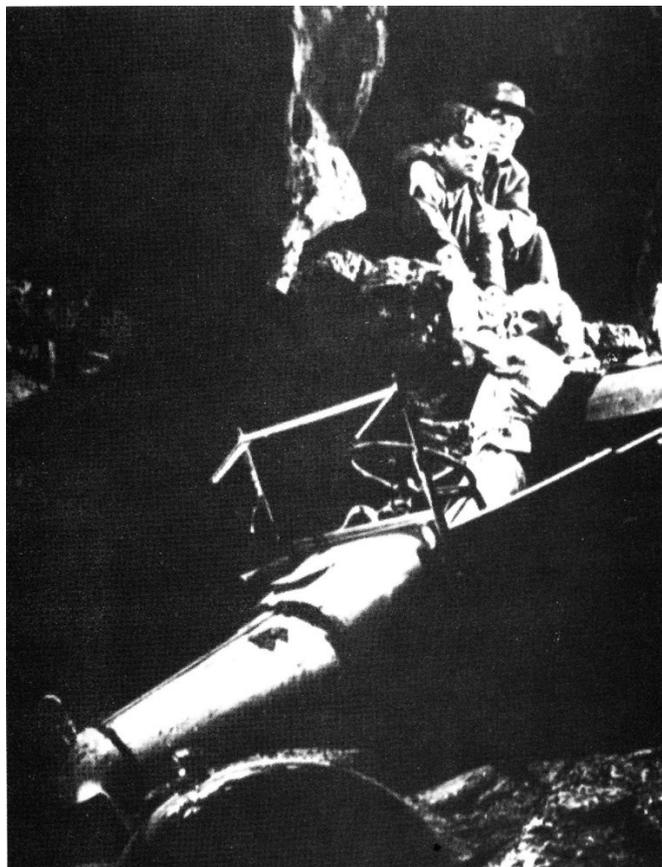
El joven Robert Tisdall encuentra el cadáver de una muchacha junto a la orilla de un riachuelo. Se trata de la modesta actriz Christine Clay, con la que Robert había tenido relaciones. Ignorando que está muerta, trata de ayudarla y es visto por dos chicas que le toman por el asesino e informan a la policía. Bajo formal acusación, Robert es detenido, pero consigue escapar de la comisaría. Tratando de esconderse, encuentra a Erica, la hija del jefe de policía de la zona, la cual, casi contra su deseo pero dejándose llevar por la intuición, cree en su inocencia y decide ayudarlo a encontrar al verdadero asesino.



“**Juventud e inocencia**” fue dirigida en 1937 por Hitchcock, siendo su quinto film para la productora británica Gainsborough. Desde un principio, es constante en la filmografía del maestro inglés el planteamiento de la pareja constituida por un hombre acosado por la ley y una mujer seducida por su marginación: con variantes, hallamos este argumento en “**Treinta y nueve escalones**”, “**Sospecha**”, “**Sabotaje**”, “**Con la muerte en los talones**”, etc. (Podríamos decir que “**Encadenados**” presenta

la inversión del paradigma, al cambiar sus papeles el seductor y la seducida). “**Juventud e inocencia**” es un ejemplo claro de este arquetipo hitchcockiano, pero comentaristas muy diversos han coincidido en señalar cierta dulcificación del habitual humor cínico del autor, junto a una mayor presencia de la ternura que corresponde al mismo título del film. La joven protagonista encuentra en el amor su paso a una madurez marcada por el alejamiento de una vida familiar demasiado sellada por el poder del padre y demás varones de la familia. Como en otras películas de este esquema argumental, termina prevaleciendo la intuición amorosa por encima de las falsas evidencias a las que se atiene la rutina policial o las cotillas de turno.

El guión se basa en la novela de Josephine Tey “*A Shilling for Candles*”, con ciertas modificaciones: el protagonismo, que en la novela recaía en el policía, lo ostentan en el film Erica y el fugitivo Tisdall. Los papeles principales son interpretados por Nova Pilbeam, que antes fue la actriz infantil más famosa de su época y había participado en el primer “**El hombre que sabía demasiado**” de Hitchcock en el papel de la niña raptada. Su frágil belleza rubia la incluye en la lista de ingenuas combativas del director, junto a Grace Kelly y Tippi Hedren. El actor que da cuerpo y voz al perseguido es Derrick De Mamey, quien, junto al Robert Donat de “**Treinta y nueve escalones**”, inician la saga de fugitivos que coronará luego Cary Grant. Mencionemos de paso al estupendo secundario Basil Radford, luego magnífico también como obseso aficionado al *cricket* en “**Alarma en el expreso**”. Como en la mayoría de las películas de Hitchcock, un personaje comparte con el espectador la relativa omnisciencia que falta a los protagonistas: en este caso es el vagabundo interpretado por Edward Rigby, que conoce tal como cada espectador la señal característica del criminal y es el encargado de revelarla en el momento oportuno, con gran satisfacción de todos.



Varias imágenes de esta película reinciden en fetiches caros al director: las escenas del tren, el angustioso precipitarse en la sima de la protagonista, rescatada *in extremis* por la mano oportuna... Pero lo más inolvidable del film es su juego final, que no quisiéramos revelar para no estropeárselo al lector que aún no lo conozca. En un plano continuo filmado en *travelling* en los mayores estudios ingleses de la época,

la cámara recorre más de cuarenta metros hasta desembocar acusadora sobre el rostro del asesino. Hicieron falta dos días completos para rodar esta escena, con ayuda de una cámara montada sobre raíles: merecidamente, **“Juventud e inocencia”** le debe buena parte de su fama. Aunque la personalidad arrolladora de Hitchcock tendió a usurpar siempre todo el prestigio debido a sus realizaciones, sería injusto en este caso —como en otras de sus producciones inglesas— olvidar la decisiva colaboración de su esposa Alma Reville y del guionista Charles Bennett, que también lo fue de **“El agente secreto”**, **“Treinta y nueve escalones”**, etc.

S. T. y P. M.

ALARMA EN EL EXPRESO

“*The Lady vanishes*”, 1938)

Producción: Gainsborough Pictures, 1938, G. B. **Productor:** Edward Black. **Director:** Alfred Hitchcock. **Guión:** Sidney Gilliat y Frank Launder, según la novela de Ethel Lina White «The Wheel Spins». **Adaptación:** Alma Reville. **Fotografía:** Jack Cox. **Decorados:** Alec Vetchinsky, Maurice Cartet y Albert Jullion. **Música:** Louis Levy. **Montaje:** Alfred Roome y R. E. Dearing. **Sonido:** Sidney Wiles **Estudios:** Lime Grove. **Distribución:** G. B. **Duración:** 97 minutos, 8650 pies.

Intérpretes: Margaret Lockwood (*Iris Henderson*), Michael Redgrave (*Gilbert*), Paul Lukas (*Doctor Hartz*), Dame May Whitty (*Miss Froy*), Googi Withers (*Blanche*), Cecil Parker (*señor Todhunter*), Linden Travers (*señora Todhunter*), Mary Clare (*la baronesa*), Naunton Wayne (*Caldicott*), Basil Radford (*Charters*), Emil Boreo, Zelma Vas Dias, Philippe Leaver, Sally Stewart, Catherine Lacey, Josephine Wilson, Charles Oliver, Kathleen Tremaine.

Argumento

En Brandika —y tras una primera retención por un alud de nieve—, por fin parte el tren expreso. Durante el viaje, Iris asiste estupefacta a la desaparición de la anciana institutriz Miss Froy, con quien había trabado una cierta amistad en el tiempo de espera en el hotel. Todos los pasajeros niegan haberla visto en el convoy; tan sólo Gilbert —joven musicólogo— parece creer en ella y, juntos, inician su búsqueda...



Penúltimo film de la etapa inglesa de Hitchcock, constituye —junto a los “39 escalones”— su más lograda realización de este período. Apoyándose en un elaboradísimo guión, Hitchcock vuelve a incidir en uno de sus temas predilectos: la irrupción de lo insólito-azaroso en la vida de diversos personajes y las consecuencias que ello conlleva para éstos.

Un doble viaje es el que el realizador nos propone: el del propio tren con sus diversas peripecias (estaciones, paradas, desvío...) y el *viaje interior* (conciencia, identidad...) a que se ven sometidos nuestros personajes al tener que enfrentarse a esa irrupción contingente; y todo ello enmarcado —espacial y situacionalmente— en los propios compartimentos del expreso.

Ya desde el principio, es el azar el que origina un alud de nieve y reúne a algunos

de los futuros viajeros en un hotel: a remarcar el bellissimo *travelling* panorámico inicial, realizado sobre unas maquetas —tan caras a Hitchcock— y en el que, en un claro ejemplo de economía discursiva, nos sitúa —en breves segundos— en “escena”. Ese azar es el que permitirá, tanto un primer contacto entre los personajes principales como unas cortas —y contundentes— ráfagas iniciales de lo que un poco más tarde se convertirá en el suspense del film: así, las dos breves secuencias correspondientes a —una— la muerte del guitarrista (nótese la clara influencia del expresionismo cinematográfico alemán) y —otra— la del intento de asesinato de *Miss Froy*. Señalemos en este punto una de las características hitchcockianas por excelencia, consistente en mostrar una serie de pequeños hechos —aparentemente dispersos, cuando no inconexos—, que desembocarán en una coherencia final. También es el azar el que envolverá en una trama insólita a nuestros personajes una vez iniciado el viaje, y el que, asimismo, “ayudará” a aquéllos en determinados momentos; como por ejemplo, el que haga que Iris reconozca las gafas de la anciana en una situación límite (esquizofrenia), o que Gilbert se decida a creer en Iris, a raíz del *casual* descubrimiento del envoltorio de una bolsa de té perteneciente a *Miss Froy*.

No obstante, a Hitchcock —por encima de la anécdota argumental— lo que realmente le interesa es *mostrar* las relaciones que se establecen entre los personajes. Efectivamente, la repentina desaparición en pleno viaje de *Miss Froy* desencadenará una serie de eventos que supondrán para nuestros personajes, tanto una toma de postura ante los hechos como —en consecuencia— una *revisión* de su propia identidad. En este sentido, y si anteriormente aludíamos al *viaje interior* de los personajes principales y secundarios —engarzando Hitchcock a estos últimos en un enriquecedor complemento de la trama principal—, cabría señalar el caso de Iris (el viaje le cambiará el futuro, al decidir renunciar a su proyectado matrimonio), el de Gilbert (se enamorará a su vez de Iris), los caballeros ingleses (“tomarán postura” ante el asalto al vagón) o la valiente actitud de la amante del hipócrita magistrado, cuando no la de la propia monja “con tacones”.

Rodada en un tono perfectamente equilibrado entre la comedia y el drama, Hitchcock integra en su construcción fílmica diversos géneros cinematográficos magistralmente dosificados, aunando —en un prodigio de ritmo narrativo— una perfecta y elaborada economía de lenguaje discursivo, y en la que no falta el habitual “toque” humorístico hitchcockiano: la pelea en el vagón de equipajes de Gilbert e Iris contra el mago, la posterior adopción del disfraz —gorra y pipa— a lo Sherlock Holmes por parte de Gilbert para investigar la desaparición de *Miss Froy*, o llegando al propio “humor negro” (secuencia del tiroteo, en la que Charters es herido en la mano). Tampoco falta la “malicia sexual” hitchcockiana: magistralmente erótica la secuencia en que un camarero —en la habitación del hotel— descorcha una botella de champán bajo/entre las piernas desnudas de Iris —subida ésta en una mesa— y ante las risas “cómplices” de sus amigas y del propio camarero; a remarcar asimismo la secuencia de los dos caballeros británicos acostados juntos en la cama de una

sirvienta.

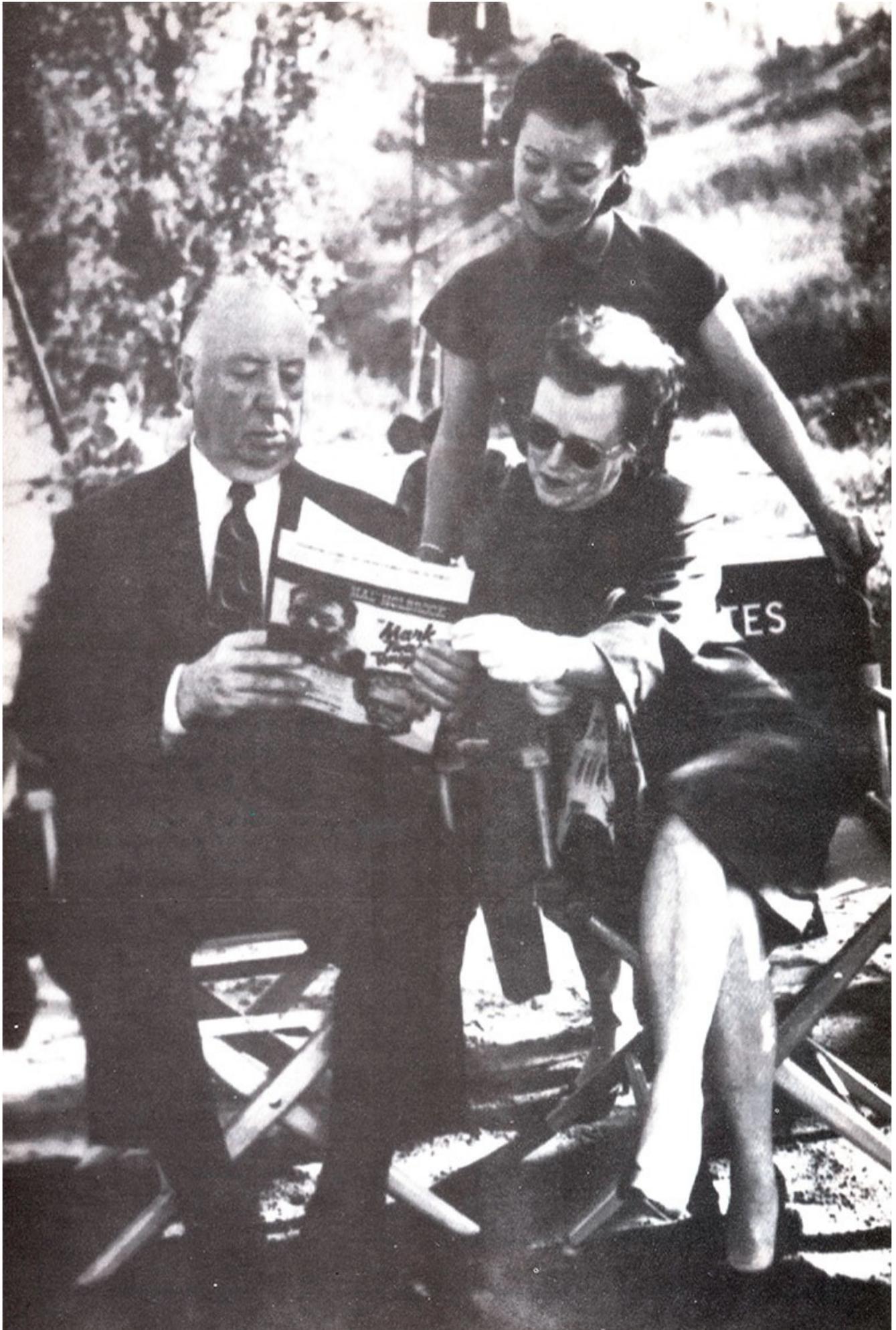


De la misma forma, tampoco faltan las claras —y críticas— alusiones a la realidad política del momento. Recordemos que cuando fue rodada la película, hacía muy pocos meses que Hitler había anexionado Austria y Checoslovaquia al Reich y “reclamaba” —entre otros territorios— parte de Polonia, ante la impasibilidad del resto de los países democráticos europeos. En este contexto cabe entender la trama argumental del film (Brandika, sus policías y espías como metáfora de la Alemania nazi), así como diversos diálogos que salpican la acción: la magnífica secuencia en que el Dr. Hartz pretende drogar a Iris y Gilbert en el vagón restaurante (*Gilbert: “Diplomacia inglesa: jamás saltan una tapia si pueden sentarse en ella. Proverbio del Foreign Office”*)—, o, en la secuencia del inicio

del tiroteo (*Caldicott: “¿Pacifismo? Los primeros cristianos lo usaron y los echaron a los leones”*); y, a continuación, es abatido el magistrado cuando —con bandera blanca— intentaba negociar); o, una vez finalizado el tiroteo y en la locomotora, camino de la frontera (*Caldicott: “Me alegro de que todo haya terminado. ¿Quién sabe lo que el Gobierno dirá de todo este asunto? Gilbert: No dirá nada. Tendrá que callar”*).

Con este film, Hitchcock se consagraría definitivamente ante los ojos de Hollywood como uno de los más interesantes realizadores europeos del momento, y supondría prácticamente el final recapitular de una etapa como antesala de su posterior —y absolutamente magistral— periplo americano.

X. P.





NOSFERATU. **Director:** Miguel Sagüés. **Coordinador:** Manu Narváez. **Diseño y composición:** Antonio M, Pello Murgiondo, Xavier Puig. **Redacción:** Jesús Angulo, José Aparicio, Fernando De Carlos, Carlos Muñoz, Txema Muñoz, Pello Murgiondo, Xavier Puig, José Luis Rebordinos, Sara Torres. **Traducción:** Joxe Miguel Gallastegi, Xabier RezabaL, Martín Tejería, Beñat Unanue, Jan Unanue. **Fotocomposición:** Ritmo Ediciones. **Imprime:** Gráficas Orvy.

Notas

[1] El apodo “Cocky” conlleva un doble sentido: es diminutivo de *cockney* y significa “presuntuoso”, “engreído”. Lo mismo “Hitch”, siendo diminutivo de Hitchcock, significa también “engancharse”, “agarrarse a algo”. <<

[2] SPOTO, Donald: *“La cara oculta del genio: Alfred Hitchcock”*; Ultramar Ed. Barcelona, 1984, págs. 26 y 27. <<

[3] “Ambos ingleses, ambos católicos, apostólicos y romanos: ambos jocundos y rabelesianos, amantes de los placeres que proporcionan las mesas bien surtidas y las bebidas espirituosas; ambos inteligentísimos; ambos gordos”. Cita de GRACIA NORIEGA, José Ignacio y cols.: ‘*Alfred Hitchcock*’; Centro Cultural Campoamor, Fundación Municipal de Cultura, Oviedo 1989. Págs. 81 y 82. <<

[4] “Gracias a la utilización de los títulos narrativos se podía cambiar por completo el sentido del guión (...). Se podía hacer cualquier cosa con el personaje y, gracias a este procedimiento, se salvaron frecuentemente malas películas...”. Cita de TRUFFAUT, François: “El cine según Hitchcock”, Alianza Editorial, Madrid 1988. <<

[5] Ob. citada en el número 4. <<

[6] “Nosotros estamos hablando, acaso hay una bomba debajo de esta mesa y nuestra conversación es muy anodina, no sucede nada especial y de repente: bum, explosión. El público queda sorprendido, pero antes de estarlo se le ha mostrado una escena completamente anodina, desprovista de interés. Examinemos ahora el suspense. La bomba está debajo de la mesa y el público lo sabe, probablemente porque ha visto que el anarquista la ponía. El público sabe que la bomba estallará a la una y sabe que es la una menos cuarto (hay un reloj en el decorado); la misma conversación anodina se vuelve de repente interesante porque el público participa en la escena”. Cita de TRUFFAUT, François, en la Ob. citada en el n.º 4. <<

[7] ALBERICH, Enrique: “*Alfred Hitchcock. El poder de la imagen*”; Col. Dirigido por... Publicaciones Fabregat, S. A. Barcelona, 1987. Pág. 80. <<

[1] El término “whodunit” (“¿Quién lo ha hecho?”) viene referido a aquellos tipos de films que articulan su eje argumental en torno al descubrimiento del agente (asesino, ladrón) causante de la acción narrativa. <<

[2] Nótese en esta secuencia, al igual que el magnífico *travelling* lateral del comienzo del film, la clara influencia en Hitchcock del expresionismo cinematográfico alemán.

<<

[3] La antológica escena en que *Sir John* está afeitándose frente al espejo y, en un magistral monólogo interior, decide iniciar su propia investigación, mientras escucha «Tristán e Isolda» por la radio, fue rodada por Hitchcock con sonido directo (este film fue una de las primeras películas íntegramente sonoras realizadas en Gran Bretaña) e interpretada por una orquesta de treinta músicos situados detrás del decorado del cuarto de baño. <<

[4] Hitchcock: *“Había muchas referencias a «Hamlet», porque la propia obra estaba en la película. Se invitaba al presunto asesino a que fuera a leer el manuscrito de un drama y este manuscrito era un subterfugio que describía el asesinato; se observaba a este hombre mientras leía en alta voz para saber si iba a manifestar su culpabilidad exactamente como el rey en «Hamlet». Todo el film estaba estrechamente ligado al teatro”*. («El cine según Hitchcock», pág. 63, de François Truffaut, 3.^a reimp. Alianza Editorial, Madrid 1988). <<

[5] En este sentido, Hitchcock denuncia sin paliativos la hipocresía de una sociedad que margina a los homosexuales —por ser anormales, desviados...— y, por tanto, obliga a éstos al asesinato para poder preservar su identidad..., en el anonimato. <<

[6] El propio Hitchcock declararía más tarde que la irrupción del sonoro supuso momentáneamente para él “la pérdida del estilo cinematográfico y la pérdida también de toda fantasía”. <<

[7] Ver a propósito del término MacGuffin el artículo que se dedica al tema en esta revista. <<

[8] Recuérdese el antecedente en “39 escalones” de la famosa persecución por parte de una avioneta que sufre Cary Grant en “Con la muerte en los talones”. <<

[9] De esa pugna subterránea es feliz muestra la escena en que los dos protagonistas se ven obligados a dormir, esposados, en la misma cama. <<