

ALFRED

# HITCHCOCK

JOSÉ MARÍA CARREÑO



**José María Carreño**

**Alfred Hitchcock**

Título original: *Alfred Hitchcock*

José María Carreño, 1980

Bibliografía: Juan Carlos Polo

Editor digital: Titivilus

ePub base r1.2

## PRESENTACIÓN.

Este libro es un intento de introducción a la personalidad cinematográfica de Alfred Hitchcock.

Su maestría técnica y popularidad como «Mago del suspense» no deben ocultar la extraordinaria complejidad de su estilo y de su visión de la condición humana. Sin embargo, como reacción contra ello, una consideración de su obra que prescindiera de su irrenunciable carácter lúdico puede resultar igualmente desvirtuadora. En esta aproximación a su cine se intenta hacer justicia a los dos aspectos, que no sólo van estrechamente unidos, sino que además se enriquecen mutuamente.

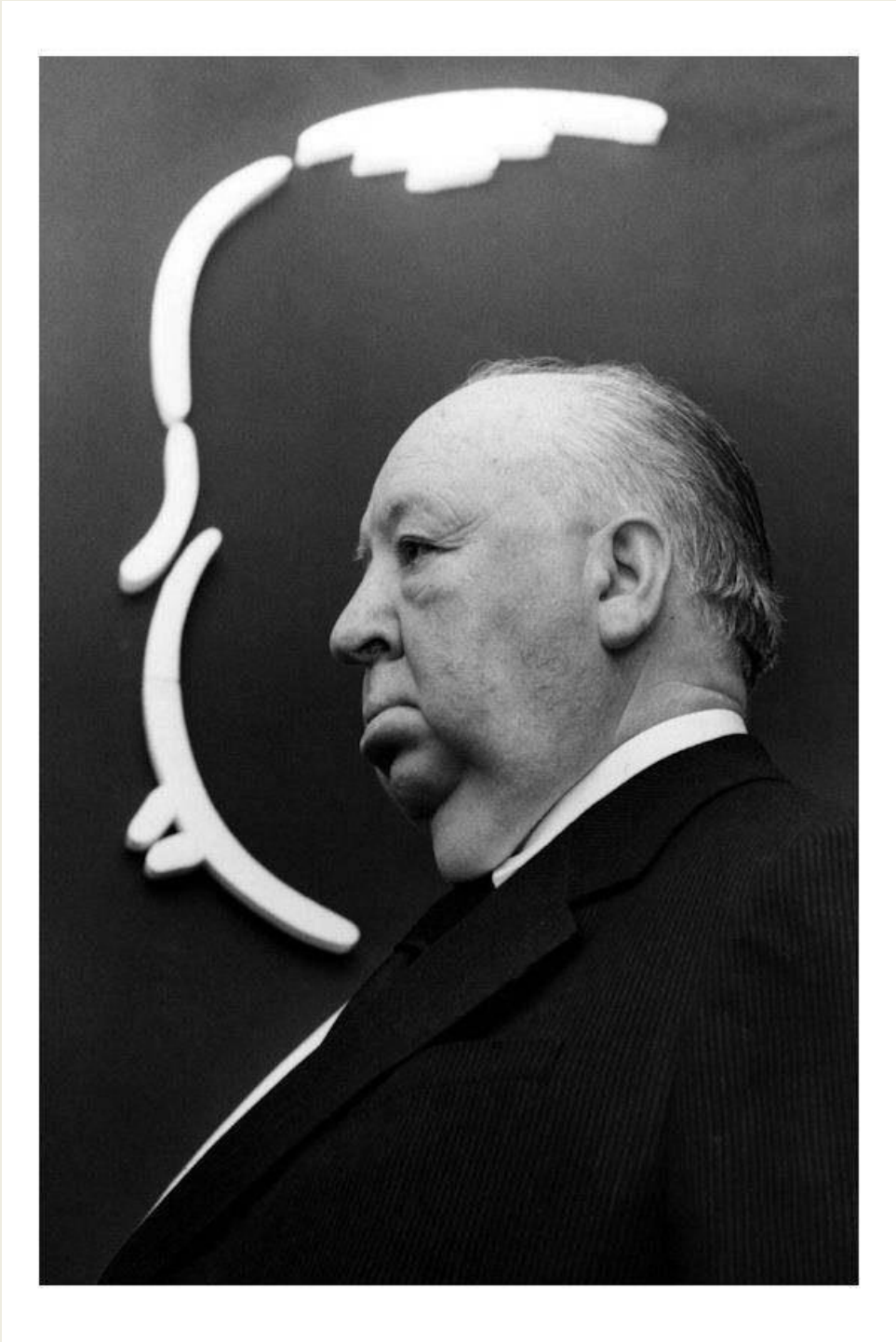
Como el lector podrá comprobar, se ha utilizado un limitado número de películas, elegidas de entre su amplia Filmografía. La consideración de todos y cada uno de sus films era prácticamente imposible pues, aparte de que el libro resultante excedería de forma considerable las dimensiones de esta colección, nos encontrábamos con dificultades insalvables para el libre acceso y revisión de la mayoría de su obra.

Opté entonces por una selección de los diez títulos más significativos, según mi criterio. Posteriormente, quedó excluida del proyecto *La Ventana Indiscreta*, dada la imposibilidad de poder escribir con un mínimo de amplitud sobre una película vista por última vez hace veinte años y misteriosamente jamás repuesta, pese a su celebridad y a la de su director.

Quedan representados todos sus períodos (cine inglés, años 40 de

Hollywood, madurez posterior), dando clara prioridad a su etapa más importante: Finales de años 50 y primera mitad de los 60.

Espero que el libro, a falta de una acabada y sistemática consideración de toda su obra, sepa ofrecer una introducción al universo tan peculiar, y a la vez algo secreto, de este creador de imágenes vivas, sugerentes, misteriosas y profundas que es, que fue, Alfred Hitchcock.



# I

## APROXIMACIÓN A UN CREADOR DE IMÁGENES.

Para empezar, permítame el lector hablar un poco de mí mismo, y otorgue un margen de confianza a mi creencia de que esta breve excursión a la propia memoria será fructífera para aproximarse a la obra de Alfred Hitchcock. A él (y a otros, como Walsh) debo la emoción iniciática del cine: la invasión, desde la pantalla, de lo maravilloso. A él (y a otros, como Murnau) debo esa otra emoción más tardía y «adulta»: la invasión, desde la pantalla, de la complejidad.

El estilo de Hitchcock, en efecto, participa a la vez de lo maravilloso y lo complejo: la alegre vitalidad del día unida a la inquietante lucidez de la noche, ambas enriqueciéndose mutuamente, es decir, ambas cuestionándose. La claridad, de la luz, víctima de un ataque por sorpresa, delata sus zonas oscuras. Al mismo tiempo, las tinieblas, exploradas con tiento, muestran su posible fulgor. Pero no vayamos rápidos. No olvidemos que, para presentarse a nosotros, la tarjeta de visita que Hitchcock utiliza (tiene bastantes más, pero esas ya nunca las enseña, hay que descubrírse las) es la de mago. Nos lo han contado muchas veces los gacetilleros (y otros que no lo son): Hitchcock es el mago del suspense.

Si todo amante del cine, todo poseído por el virus de las

imágenes en movimiento, guarda, supongo, recuerdo de ciertas primeras impresiones con que el rectángulo de la pantalla lo vulneró, una de las mías corresponde a la visión de aquel hombre que luchaba por no caer al vacío, colgado de la Estatua de la Libertad. Por aquel entonces, ver una película equivalía a soñar despiertos una aventura, la de los protagonistas, que no eran personajes interpretados sino personas concretas, presencias vivas (esta relación tan aparentemente sencilla entre personajes y actores nos trajo de cabeza a más de uno). Recuerdo cómo el día en que conocí a Manolo Marinero, el amigo más antiguo que conservo, me transmitió, entre otras fascinaciones, la violenta sacudida de perplejidad que para él supuso el hecho de encontrarse en una película a Errol Flynn, cuando la anterior semana había asistido a su heroica muerte en otra. Yo tenía una parecida experiencia que comunicarle: aquellas dudas de mi infancia sobre si Gary Cooper, desde la claridad de la pantalla, me veía a mí, escondido en la oscuridad de la sala, de la misma forma que yo a él. Como es lógico suponer, y aprovecho esta ocasión para agradecerlo, mis hermanos mayores me dijeron que sí. La magia del cine suponía la oportunidad de identificarnos con las vidas que poblaban el prodigioso rectángulo. Y una de esas vivencias, fugaz pero intensa, nada heroica pero inquietante, era la de aquel anónimo espía alemán que intentaba librarse del vacío mientras la manga de su chaqueta se descosía.

Años más tarde, el azar (o ese algo que la palabra azar no nombra, como diría Borges) colocó ante mis ojos una película titulada *Alarma en el expreso*. Por primera vez, el fascinante mundo de imágenes que absorbía mi atención me hizo pensar en ese dios invisible que lo había creado y que, secreta y continuamente, lo movía.



No me bastaba la identificación con los actores, sentía la necesidad de conocer a la persona que, desde el otro lado de la cámara, los dirigía. El descubrimiento de la magia era completado por el descubrimiento de que existían los magos.

Terminada la proyección, todavía hipnotizado, rastreeé por las añejas carteleras el nombre de aquel dios (¿o diablo?) tan divertido, malicioso, inteligente, arbitrario y envidiable. Se llamaba Alfred Hitchcock.

Si captar la existencia del mago hubiera supuesto desdeñar la magia (desmitificarla, dirían algunos) o disfrutarla con menos intensidad, triste acontecimiento sería, porque la reflexión sobre el gozo debe ser una ampliación de la experiencia gozosa, no su anulación ni su desplazamiento a una segunda línea de prioridades. Afortunadamente, no ocurrió así, y llegué entonces a estas dos conclusiones: 1ª. El disfrute de la magia, al enriquecerse con la reflexión sobre las artes del mago, se hace mayor, y 2ª el conocimiento del mago, cuando no se renuncia al disfrute de la magia, se hace más auténtico. Por ello siempre he preferido los críticos que nunca dejaron de ser espectadores. Por ello siempre me he sentido más cerca de los «gustativos» que de los (pretendidamente) «objetivos».

Tras un período de exploraciones y peregrinajes a salas de barrio, a la busca y captura de presas tan deseadas como *La ventana indiscreta*, *Crimen perfecto* o *Atrapa a un ladrón*, se estrenó en Madrid, en el verano de 1959, *Vértigo*, con el título *De entre los muertos*. Un momento muy importante en esta aproximación a Hitchcock.

Enseñaba aquí varias cartas que hasta entonces había mantenido ocultas.

Tal vez, la verdad sea dicha, no tan ocultas, porque la fascinación de *La ventana indiscreta* acababa por dejar un poso casi indefinible de inquietud o malestar: Acaso el secreto reconocimiento de nuestra atracción por el *voyeurismo* (todo espectador de cine, en cierta medida, lo es), o de nuestro deseo de que el crimen del, vecino fuese realidad y no mera conjetura de espectador ocioso (¡Qué decepción si las sospechas — ¿deseos? — de James Stewart no se hubieran confirmado!), o tal vez la agrídulce sensación de haber observado una humanidad infeliz y poco atractiva, y una realidad cotidiana de escasas opciones excitantes.

También *Crimen perfecto* me había sorprendido, pidiéndome (y obteniendo) la identificación con la flemática angustia del asesino, deseando la perfecta ejecución de su plan y su posterior impunidad, y admirando su elegante serenidad al ser atrapado. Pero estas sensaciones presagiadoras de algo problemático no eran más que el iceberg bajo el que se ocultaba un inmenso mundo de hondas perplejidades y de emociones contradictorias que en *Vértigo* ascendían a la superficie. O tal vez no ascendían, y era Hitchcock el que nos obligaba a descender, mediante sus endiablados mecanismos de identificación, resorte narrativo fundamental en toda su dramaturgia (moral y visualmente hablando). Así era, efectivamente: Su forma de narrar respondía a su intención de obligarnos a la zambullida en la realidad que nos mostraba, para que descubriéramos por nosotros mismos los que allí, tras las apariencias, había. Y esa forma de narrar, esa sabiduría para sumergirnos, no es ni más ni menos que la peculiar grandeza de su estilo, la llave de sus secretos, el tobogán hacia su profundidad.

El estreno, a finales de aquél mismo año, de *Con la muerte en los*

*talones* supuso el reencuentro con la fantasía de *Alarma en el expreso*. Su brillante jovialidad reaparecía, con más profunda ironía, en la madurez de una trayectoria para testimoniar que la mirada humorística, secreto gozo de los escépticos, es un factor fundamental en la visión del mundo de Alfred Hitchcock.

Si he reproducido, aunque sea esquemáticamente, mis primeras evoluciones como espectador hitchcockiano es porque a partir de ellas podemos obtener unas primeras conclusiones, muy propicias para la iniciación en su cine:

1) Hitchcock nos atrae en un principio como un mago.

2) Hitchcock no es sólo un mago, y quedarse ahí impediría el enriquecimiento con el mundo interior de un artista penetrante como pocos.

3) Afirmar que Hitchcock es algo más que el mago del suspense no significa despreciar ese aspecto ni prescindir de él, pues su lucidez no es ajena a su trabajo de mago. No pensemos en sus películas como desarrollo de dos líneas paralelas que nunca se tocan (una, la intriga y el suspense; otra, la profundidad), sino como una sola línea en forma espiral: el primer círculo (la intriga) nos conduce a otro situado a mayor profundidad, y éste, a su vez, a un tercero, y así sucesivamente. Podemos imaginar incluso el espiral inacabable, deslizándonos por él hacia un abismo sin fondo, porque el contenido de su cine no es una meta sino un trayecto, no consiste en «decir» un mensaje sino en abrir las puertas a un mundo de intuiciones y sugerencias que va integrado a (y se desprende de) todo el proceso narrativo. Podemos también, si así lo deseamos o si somos incapaces de más, detenernos en el círculo que queramos, pues Hitchcock cuenta con todo tipo de espectadores y

quiere que todos encuentren satisfacción en sus películas. Ese es el secreto de su comercialidad.

4) Profundizar en Hitchcock no es, por lo tanto, añadir «desde fuera» un significado a las imágenes que contemplamos, sino captar algo que existe en el fondo de ellas y que ellas, al contactar con nosotros, nos transmiten. Dicho de otra manera, el fondo de sus películas, no consiste en la moraleja o el contenido que podemos «encajar» en sus historias, convirtiéndolas en meros vehículos para unas ideas supuestamente preconcebidas por el director. Su profundidad es consecuencia de su forma de hacer cine, de su estilo. Todo auténtico artista dice aquello que nos dice su estilo.

5) El suspense en Hitchcock es algo más que una técnica narrativa. Es una de las llaves que nos permiten el acceso a su manera personal de ver, imaginar y sentir las cosas. A su filosofía, no entendida como cuerpo doctrinal sino como visión del mundo.

## EL FONDO Y LA FORMA.

Casi nadie ha negado jamás a Hitchcock su maestría como técnico o su habilidad como narrador (aunque a propósito de *Marnie*, una de las películas más abismales y complejas por su visión de las relaciones humanas, se hablara de torpeza, decadencia y desinterés). Sin embargo, se ha puesto en duda durante mucho tiempo (y se sigue haciendo, aunque las voces se hayan vuelto prudentes, tal vez por intuición de que la batalla está perdida, tal vez por pura comodidad) que su cine ofrezca algo más que eso: buena técnica, buena narrativa, diversión superficial, cierto sentido del humor y, en definitiva, nada

demasiado digno de consideración (cabría preguntarse si todo eso no es ya bastante más de lo que ofrecen prestigiosos nombres de la cultura cinematográfica dominante). Puro artificio comercial frente a la seria e importante aportación de los Bergman, Resnais, Bertolucci e incluso los ya hoy indefendibles Losey o Antonioni.

Podríamos todavía hacer la prueba:

¿Acaso no se consideraría terrorismo cultural, o infantil afán de sacar las cosas de quicio, el afirmar que ninguno de los directores antes citados resistiría una comparación con Hitchcock en cuanto a búsqueda estilística, desarrollo del lenguaje cinematográfico o complejidad de su visión del mundo?

Toda trayectoria de un gran artista, y de forma especial sus obras maestras, ofrece a la vez dos cosas: una visión del mundo y una reflexión sobre el arte en el que el artista se expresa, aunque todo ello pueda ser de forma implícita. De las muy diversas causas que puedan originar los equívocos para con Hitchcock, hay dos viejos y arraigados prejuicios, realmente castradores a la hora de enfrentarnos al misterio y la grandeza, de toda obra de arte. Estos dos prejuicios son: el eterno contencioso del «fondo» y la «forma», y la no menos eterna especulación sobre las «intenciones» del autor. Según esto, Hitchcock se dedica sólo a la «forma», y el cine es algo más. En cuanto a intenciones, se suele constatar que Hitchcock, en muchas declaraciones, ha manifestado un prioritario interés por el carácter comercial de su cine.

Unas palabras sobre el fondo y la forma: nadie dice creer en la separación de una cosa y otra, nadie duda haber superado tan esquemáticos planteamientos, pero la verdad es que se siguen

aplicando con excesiva frecuencia los juicios de valor que de ellos se derivan. La cuestión parece simple y anticuada, pero surge y resurge, astutamente disfrazada, para su moderna pervivencia. Personalmente, jamás he dejado de encontrarme con *dichos* esquemas: en las catacumbas cineclubísticas de antaño, se exigía a las películas un «contenido humano» y «conclusiones aleccionadoras» (predominaba entonces el propagandismo de Acción. Católica). Poco después (con el avance de un bienintencionado marxismo de contraportadas) se cambiaron únicamente las exigencias («planteamiento dialéctico», «realismo crítico»). Más recientemente, me ha parecido a veces captar resonancias de lo mismo en el recurso a «significantes» y «significados». En resumen, y sin desear ser injusto con las numerosas excepciones, persiste la misma fijación: el dichoso fondo y la maldita forma. El primero, concebido como algo que existe al margen de la segunda (¿Cabe mayor idealismo, semejante a la consideración del alma como algo anterior al cuerpo, aunque trasladando la dualidad del ser humano a la obra de arte?). Y la forma, concebida como mera ilustración del fondo, o envoltorio para su presentación. Como se ve, pura escolástica, al parecer inamovible, pese a sus disfraces.

La distinción entre fondo y forma no es más que una convención para salvar las limitaciones del lenguaje hablado. No se trata ya de que ambos sean inseparables, sino, más aún, de que son proyecciones nuestras de la misma cosa.

El fondo no es nada, no existe antes de la forma ni fuera de ella. Antes de la forma, nada hay, pues sin forma no existe todavía la obra, y algo que no existe difícilmente puede tener un contenido. Y fuera de ella, lo que existe no pertenece a la obra, sino sólo a las intenciones del autor o a las conjeturas del espectador. El fondo real de una obra de

arte cumple estas dos características: 1) no se agota con la explicación de dicha obra, pues es producto de un lenguaje autónomo e irreductible a otros; 2) habita dentro de la forma, en ella nace, de ella emana y se desprende en su confrontación viva con nosotros. La expresión de un retrato sería distinta si variasen las pinceladas que lo ejecutaron, y su profundidad no nace del tema o del modelo, sino de las mismas pinceladas. Hay un tema como punto de partida para la ejecución y otro tema, el realmente artístico, el definitivo, que es engendrado por la misma ejecución. De poco valen los propósitos del pintor comparados con todo aquello que la forma del cuadro revela. El arte es revelación.

Estas reflexiones están implícitas en el cine de Hitchcock, alimentando el rigor de su búsqueda formal, la intensidad y persuasión de su lenguaje y su continua autoexigencia estilística. Por ello, estas reflexiones nos pueden servir también para, quitándonos las telarañas de los ojos, mirar las imágenes de Hitchcock, dejarse llevar y al mismo tiempo indagar el mundo visual creado por este poeta emboscado, esteta pudoroso, visionario de nuestras máscaras conscientes e inconscientes, intenso cronista de nuestra nada.

Este aprendizaje de la mirada, esta disposición para atrapar lo que una obra nos revela, supone una actitud creativa del espectador muy alejada de la rutina. No faltará quien responda que, con estos planteamientos, el contenido de una película depende de nosotros. Y efectivamente, así es. Toda obra de arte es materia muerta sin el espectador receptivo que la despierte de su sueño inerme y estático en el reino de los objetos. Como decía Oscar Wilde, «el sentido de toda cosa bella está en el alma del que la contempla tanto como en el alma del que la creó, y más todavía: es el espectador quien otorga a la cosa



bella sus múltiples significados y la hace maravillosa».

## EL ARTISTA Y SUS INTENCIONES.

El segundo prejuicio antes citado era el de las «intenciones» del autor. No es difícil encontrarse con esa actitud que consiste en la necesidad de recurrir a lo que el autor «ha querido decir» como forma de legitimar las propias percepciones (y no digamos las ajenas) ante una obra de arte.

Afirmar que un autor conoce sus *auténticas* intenciones al emprender una obra, resulta, como mínimo, aventurado. Me refiero, claro está, a las reales y, profundas, no a los propósitos discursivos o comerciales.

No se trata sólo de que, atendiendo a los resultados, prescindamos de las intenciones como pragmáticos apóstoles de la eficacia, sino de algo más complejo: a través de los resultados, y de la forma de llegar a ellos (de nuevo topamos con el estilo), descubrimos lo que podríamos considerar las intenciones reales, o, si se quiere, descubrimos todo aquello que es íntimamente relevante en el autor, en su complejo mundo interior, forjado a base de intuiciones no forzosamente conscientes o del todo racionalizadas, convicciones informadas y acaso informables, pero poderosamente genuinas.

La pregunta «¿Para qué hace cine Hitchcock?» no puede ser respondida de una sola forma, salvo que sintamos una especial vocación por la simplificación.

Especial vocación que también nos conduciría a considerar la



respuesta del propio Hitchcock al periodista de turno como prueba definitiva de sus últimas intenciones.

Hitchcock, él lo ha declarado con frecuencia, hace cine para llegar al espectador.

Se divierte y nos divierte. Nos intriga, nos inquieta, nos fascina. Ha asumido de forma decidida las servidumbres que la profesión de cineasta conlleva. Pero en su actividad creativa hay otros impulsos menos inmediatos y más profundos. Para llegar a ellos, estudiemos los mecanismos que pone en juego para llegar al espectador. Al fin y al cabo, todo poeta busca una comunicación, del más elevado al más degradante. Y todo autor de espectáculos, se llame William Shakespeare o Alfonso Paso, los escribe para llegar al espectador. Hitchcock nos divierte y se divierte, pero ¿a costa de qué?, ¿qué teclas pulsa para intrigarnos?, ¿qué componentes existen en la inquietud que nos provoca?, ¿a qué aspectos nuestros apela mediante sus complejos planteamientos de identificación dramática, base, en él, del suspense?, ¿qué sugerencias emanan de la fascinación con que nos envuelve? Enfrentarse a estas preguntas es sencillamente abordar la labor del artista, el terreno decisivo en el que se mostrará válido o trivial, superficial o denso, necesario o prescindible, creador o mero ilustrador. Porque lo que realmente dice un artista es lo que nos dicen sus obras, y nos sus opiniones sobre ellas. La explicación de una obra no está en las declaraciones de su creador ni en las del crítico, sino que va implícita en el propio universo de la obra creada, que vive y tiene significados por sí misma, más allá de su creador, aunque gracias al talento, instinto y potencialidades de éste. Y la contradicción que pueda haber entre un artista y su obra, o entra en el terreno de lo inherente a la condición humana, o es sólo aparente, porque todo, y no

sólo lo premeditado, es expresión de la voluntad.

Por ello, la incodificable riqueza de una obra de arte, por más que se independice de los aparentes designios de su creador, a él pertenece y a él expresa. Y también al espectador, porque como nos recordaba un poeta, sólo encontraremos Babilonia si la llevamos dentro.

El prejuicio de las «intenciones» es mucho más sólido de lo que parece. Se instala en el terreno de las apariencias y ofrece el cómodo espejismo de poseer el acceso a una interpretación real de las obras, un punto de referencia en nombre del cual no profundizar en nuestras intuiciones. Sin embargo, todo este convencional edificio debería desmoronarse con la mera observación práctica: ¿pretendió conscientemente Shakespeare explorar todos y cada uno de los inesperados y recónditos aspectos del comportamiento humano que gracias a él quedaron expresados, hasta el punto de ofrecer un intuitivo adelanto de los posteriores descubrimientos de ese literato que se creía científico (Freud) o de ese filósofo que se sabía artista (Nietzsche)? ¿Calcularon Mozart o Beethoven todas y cada una de las emociones que su música iba a provocar en cada individuo de cada futura generación? ¿Estaban conscientemente programadas por los árabes que hicieron la Alhambra todas las sugestivas sensaciones que nos invaden al penetrar en ella? ¿Calibraron Homero, Dante o Cervantes el alcance que, con el paso de los siglos, la humanidad ha otorgado a sus obras? La respuesta me parece obvia: No.

Y, sin embargo, a la genialidad de todos ellos debemos la grandeza de sus aportaciones, la expresión de nuestra condición, la esencialización de emociones fundamentales y profundamente significativas para el espíritu humano. No pretendo comparar a Hitchcock con los nombres antes citados, aunque tampoco me

importaría hacerlo pese al desdén o escándalo de los academicismos dominantes. Lo que sí sugiero es que apliquemos a cualquier creador, y a cualquier cineasta entre ellos, las conclusiones que los casos anteriores nos ofrecen.

Y la conclusión principal me parece ésta: una obra maestra de Hitchcock no transmite mensajes, sino que supone una experiencia de su creador, abierta a la experiencias de los espectadores.

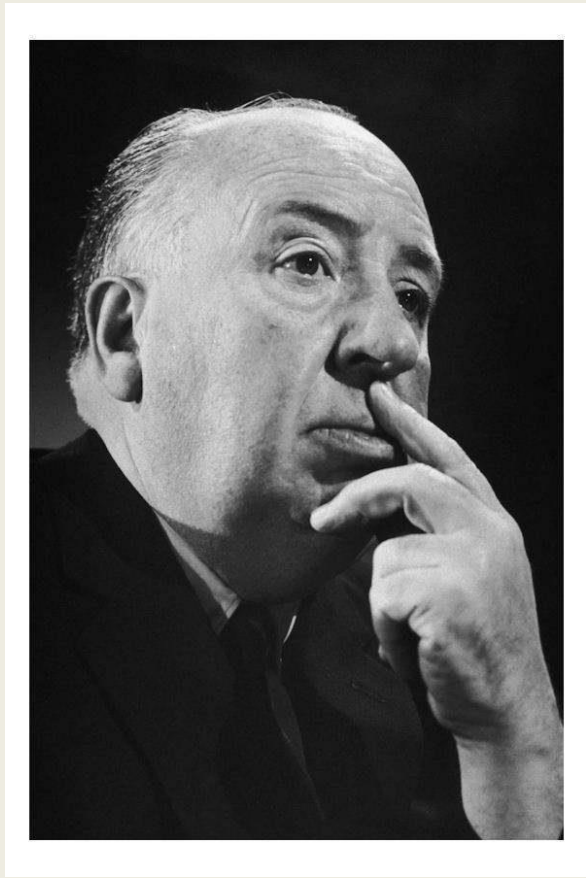
Instinto, intuición, reflexión, sensibilidad, pasión, lucidez, belleza, gozo, inquietud: Hitchcock nos invita a todo, en nuestras manos está el aceptar o no, y nos invita mediante la emoción artística, forma de conocimiento irreductible a otras.

Y ahora, al formulamos de nuevo la pregunta «¿Para qué hace cine Hitchcock?» no nos reprimamos al responder ni nos escandalicemos con la respuesta: Hitchcock, el mago del suspense” de los gacetilleros, hace cine para intensificar su percepción de la realidad; para vengarse de ella, abordándola indirecta y sinuosamente, sorprendiéndola en sus puntos débiles, en las corrupciones a que está sometida, en las corrupciones en que ella misma consiste, en su vacuidad; para dar escape furtivamente a sus más genuinas convicciones y presentimientos; para corresponder a sus propias intuiciones; para intentar arañar en la complejidad de la vida, tan reacia a dejarse expresar por el lenguaje; para someter la materia a un orden y, al mismo tiempo, inyectar caos en ese orden; para exorcizar sus propios demonios; para negarse y afirmarse, descendiendo a los abismos de su personalidad mientras asciende a lo más sublime de sus posibilidades creativas; para demostrarse a sí mismo que es real; para expresar la belleza esencial de la vida humana; para expresar el horror esencial de la vida humana; para, ante la imposibilidad de penetrar el

misterio del universo, erigirse en solitario demiurgo que inventa sus propias leyes; para experimentar la creación, esa singular, fugaz y acaso necesaria forma de felicidad.

Y si el cine de Hitchcock es un espejo donde él se refleja, también nos refleja a nosotros. En primer lugar, porque su estilo (analítico y no descriptivo, expresionista y no naturalista) a ello conduce. En segundo lugar, porque, como recuerda con tanta frecuencia Borges, otro genial visionario de nuestros laberintos, «las cosas que le ocurren a un hombre les ocurren a todos».

Hitchcock, creador de imágenes. Sus imágenes, espejo de su condición y de la nuestra.



## II

### APOLOGÍA DE LA FICCIÓN.

En *Treinta y nueve escalones*, un hombre se ve obligado a viajar de Londres a Escocia, huyendo de la policía, que lo culpa de un asesinato, y persiguiendo a los verdaderos responsables, cuya identidad, móviles y fines ignora.

En *Alarma en el expreso*, una joven inglesa, durante un viaje en tren por Centroeuropa, conoce a una anciana que desaparece misteriosamente, comprobando que nadie certifica su existencia y llegando a dudar de sus propias vivencias.

En *Enviado especial*, un periodista frívolo y sensacionalista acaba mezclado, a comienzos de la segunda guerra mundial, en una complicada trama de espionaje.

En *Sabotaje (Saboteur)*, un trabajador de una fábrica de armamentos es confundido con un saboteador y, como el protagonista de *Treinta y nueve escalones*, debe viajar para atrapar al verdadero culpable, huyendo a la vez de la policía.

En *Encadenados*, una mujer es introducida en una turbia red de espionaje en la que comprometerá su intimidad hasta límites de absoluta degradación.

En *Extraños en un tren*, un hombre sencillo, mediocre y arribista, es tentado y acosado por otro para que se preste a llevar a cabo un intercambio de asesinatos.

En la segunda versión de *El hombre que sabía demasiado*, un matrimonio norteamericano, que hace turismo con su hijo por Marruecos, se ve complicado en una extraña conspiración diplomática.

En *Vértigo*, un hombre encargado de espiar a una extraña mujer acabará implicado en una misteriosa historia de amor, locura y muerte.

En *Con la muerte en los talones*, un hombre de negocios de vida activa y superficial se ve obligado a huir por toda Norteamérica, perseguido al mismo tiempo por policías y delincuentes, sin comprender nada de lo que sucede, pero con la urgente necesidad de salvar la vida y de demostrar que es él mismo.

En *Los pájaros*, una colectividad es sistemáticamente sometida a los terroríficos e inexplicables ataques de toda clase de aves.

En *Marnie*, una joven frígida y cleptómana, se verá obligada a descender a las más oscuras y temidas zonas de su pasado y de su personalidad.

Todas estas tramas, como tantas otras en la obra de Hitchcock, nos ofrecen aventuras sin héroes, porque los personajes son seres extraídos de la vida cotidiana que se ven obligados, por necesidad de supervivencia, a desenvolverse en intrigas y trayectos laberínticos, sorprendentes, amenazadores y difícilmente desentrañables. Personajes *normales* enfrentados a la *anormalidad*, lo que tratándose de Hitchcock quiere decir: personajes que ignoran la realidad, sacudidos por el azar que la determina. Criaturas de lo cotidiano que, sin previo

aviso, ven destruida su habitual tranquilidad para descubrir, muy a su pesar, que la solidez de sus corduras, la lógica de sus conceptos y el orden de sus vidas son absolutamente precarios, sometidos a los invisibles hilos de un destino caprichoso.

A partir de este descubrimiento, no menos atroz por ser tratado a veces con irónica ligereza, los personajes comprueban cómo los elementos cotidianos (personas, situaciones objetos) adquieren dimensiones insospechadas. Cualquier ciudadano que cruce con ellos una mirada puede ser un enemigo; cualquier expresión, por neutra o hermética que parezca, puede presagiar un oscuro peligro; unas tranquilas vacaciones pueden desembocar en los más indeseables riesgos; unos compañeros de viaje pueden resultar fantasmas movidos por inescrutables designios; una capilla repleta de inocentes feligreses entonando cantos celestiales puede ser un nido de criminales; unos platillos de orquesta pueden determinar la ejecución de un asesinato; una avioneta fumigadora puede ser un instrumento mortífero. Pero no todas las extrañas metamorfosis a que asisten tienen un efecto negativo sobre ellos, pues también una Biblia puede servir para detener una bala, o la obligación de compartir una embarazosa compañía puede contener posibilidades eróticas, o un riesgo inminente puede ayudar a desarrollar la propia imaginación adormecida por la rutina, o una peligrosa persecución puede ser un excitante juego, o, en definitiva, un mundo dramático, enloquecido y disparatado puede servir para ejercitar acaso como forzosa respuesta, el sentido del humor.

A los personajes de Hitchcock les gusta la vida cotidiana, o, al menos, si no les gusta, se aferran servilmente a ella, a cambio de una confortable sensación de seguridad y protección. Si las servidumbres de lo rutinario les hacen desear experiencias excitantes, preferirán



coquetear con éstas, ya que el simulacro es siempre menos peligroso y no conviene romper el cordón umbilical con el orden.

Hitchcock, consciente de que el orden es apariencia y represión del caos, se irrita con esta actitud, porque si algo no parece dispuesto a perdonar es la vocación por la ignorancia. Decide entonces castigar a sus semejantes, enfrentándolos al desmoronamiento de los prestigios de lo cotidiano. Su ataque es doble: va dirigido, al mismo tiempo, a los personajes que creen en la realidad y la realidad misma. Con los personajes, su ejercicio de crueldad casi nunca es desmedido, porque su misantropía no excluye cierta dosis de bondad, aunque no nos hagamos muchas ilusiones, pues su bondad tal vez contenga algo de desprecio.

El hecho es que suele dar marcha atrás y les hace ver (les hace *creer*) que todo era una broma, tal vez por puro escepticismo ante las posibilidades de que tales infelices puedan aprender algo de sus propias zozobras. Pero con la realidad es mucho más duro, cuestionándola sin concesiones, vengándose de ella en el terreno en que más resguardado se siente frente a su totalizadora omnipresencia: la ficción.

Y es en la ficción donde crea una realidad hecha de meras apariencias en la que se abre paso todo un submundo insólito. Lo cotidiano posee sus propios fantasmas, albergados a la espera de alguna ocasión para exteriorizarse, y Hitchcock se divierte haciendo de agente provocador. Se establece entonces la pugna entre la lógica de lo habitual y el azar de la ficción, expresión del otro rostro de lo cotidiano. Lo insólito se introduce de forma impertinente entre lo que aceptamos como natural, lucha por suplantarlos, y en esta lucha estallan las apariencias y se palpa el caos que las subyace, león dormido que se

despereza y hace peligrar el falso confort de una jungla de convenciones. La comedia, sin dejar de serlo en ningún momento, se torna pesadilla, y cuando ésta desaparece para que volvamos a instalarnos en esa otra pesadilla más llevadera, la vida cotidiana, las apariencias vuelven a imponerse, pero debilitadas por su propio desprestigio, por su precariedad y vulnerabilidad. El orden ha sido cuestionado por la ficción, y, ahora, hasta ese mismo orden ya restablecido huele a ficticio.

Hitchcock sonríe oculta y perversamente: ha conseguido sus propósitos. Pero todavía le queda otra misión que realizar: Hacernos ver que esa fragilidad del orden, que ese conflicto latente y constante entre el orden y el caos, no sólo tiene lugar en el laberíntico universo que nos rodea, sino también en los invisibles recovecos de nuestra mente y nuestro corazón. Mas aun acaso los laberintos del exterior sean puro reflejo de los nuestros...

## LA FICCIÓN INSUMISA.

*«... En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones siguientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas».* (Jorge Luis

Borges)

En esta fábula, sabiamente titulada *Del rigor en la ciencia*, podemos comprobar, entre otras cosas, los límites de esa pertinaz obsesión de reproducir la realidad.

Los mapas se descubren inútiles al alcanzar las exactas proporciones del modelo.

La fotografía eliminaría a la pintura si ésta creyese que su misión es el registro fiel y minucioso del mundo externo. Los límites del realismo (o de la forma naturalista de entenderlo, que perdura en muchas concepciones pretendidamente más complejas) los marca la propia realidad, siempre más interesante que sus imitaciones. El cine de Hitchcock nunca ha sido etiquetable como «realista». A veces tuvo que fingir ciertas aunque escasas afinidades con los puritanos fiscales de los verosímil, pero la verdad es que para él jamás el cine fue una ventana abierta sobre el mundo cotidiano, sino un instrumento de y para la imaginación. El sentido estadístico de lo verosímil corresponde a los cineastas-sociólogos, de los que Hitchcock se encuentra en las antípodas. En cine, lo verosímil es aquello que logra imponerse como verdadero durante la proyección, mientras el imperio de luces y sombras ejerce su poder, sin necesidad de pedir legitimaciones a la realidad exterior. El cine que basa su verosimilitud en la verificación externa, es decir, el cine que no crea su propia verosimilitud, que cree expresar la realidad por aludir a sus signos más fácilmente reconocibles, es un cine parásito de esa realidad, y todo cine parásito de la realidad es, al margen de sus intenciones o de su «ideología», esencialmente conformista, es decir, aceptador de la lógica de lo

existente.

La ficción, por el contrario, responde a un íntimo e incontaminado espíritu de no aceptación. Mientras el «realismo» acata el propio concepto de lo real que la realidad dominante inventa e impone para su continua reproducción erigida en Necesidad, la ficción elude tales obligaciones. Lo Necesario (cuya última imposición es la Muerte) es la negación de lo genuino, de lo intransferible, de lo peculiar y de lo improductivo de todos nosotros, y nos pide acatamiento mediante el chantaje de nuestra propia supervivencia o cordura y mediante la coacción del sentido común y del principio de realidad, instrumentos para la justificación de lo establecido. Ser «realista» equivale, de esta manera, a plegarse al dominio totalizador de lo Necesario, sea cual sea el ropaje con que históricamente se presente: voluntad divina, objetividad de la ciencia, orden de la naturaleza... Por ello, como escribía Fernando Savater, «no prestar crédito a lo que este mundo ha decidido proclamar real en él mismo, parece la primera y más saludable vocación de los insumisos».

La ficción aboga por una imaginación no acomodada al orden dominante, es decir, por una imaginación que cuestione la propia lógica de ese orden dominante. La ficción no niega la lógica del realismo, niega su derecho a regirlo todo como *piedra filosofal* para el conocimiento y expresión de la realidad. La ficción duda de todo, excepto de las posibilidades de la imaginación humana, arma de combate contra el poderoso ejército de las certezas bienpensantes (todas lo son). La ficción impone la continuidad de lo imaginario y lo real, reivindicando lo no regulado, lo inmanejable y lo improductivo. La ficción es ambigua, porque no hay explicaciones exteriores a ella misma que agoten su fuente de sugerencias, ya que el lenguaje de la

ficción es irreductible a otros. La ficción desenmascara esa mentira: la naturalidad, y proclama el carácter artificial de todo. La ficción implica un cierto grado de ingenuidad, pero en el sentido etimológico de la palabra ingenuo, que viene de noble, de generoso, de nacido libre.

Si Hitchcock hubiese elegido un estilo menos irreductible y más domesticado, tal vez se le hubiese reconocido más fácilmente que expresa una problemática íntima muy digna de consideración, pero, por lo visto, para ello hay que pagar ciertos derechos de aduana, consistentes en el cultivo de unas estructuras menos «narrativas», menos sospechosas de buscar también el gozo de contar, tan arraigado al irrenunciable anhelo lúdico de la condición humana.

Y ahora, si después de lo anterior afirmásemos que Hitchcock es realista, parecería una *boutade* o una sencilla tomadura de pelo. Nada de ello hay, y, sin embargo, afirmo que Hitchcock es *realista*.

Para aceptarlo, basta con cuestionar el concepto de realismo que la realidad dominante impone. Rompamos la baraja por ella inventada, incumplamos las reglas de juego por ella formuladas y, penetrando hasta el fondo de las implicaciones de la ficción, concluyamos que ésta da cuenta de la realidad, que la expresa, o (dado que tal vez sea inexpresable) la atisba y la sugiere. Pero la ficción atisba precisamente esa zona de la realidad cuya complejidad, cuya irreductibilidad, cuya posible inexpresabilidad, la excluye necesariamente de la realidad dominante.

De esta forma, la ficción, agotadas sus más hondas implicaciones, es campo de acción del visionario que, tras la realidad aparente, capta otra que, a su vez, es apariencia de una tercera, en un proceso interminable por inabarcable. La ficción se detiene en el umbral del

misterio. Narrar ese misterio, sugerirlo, merodearlo, presentirlo, hacerlo emanar de la forma artística, es transitar por la más honda de las realidades.

Si la realidad es lo que dicen los ortodoxos del realismo. Hitchcock no es, desde luego, realista, de la misma forma que tampoco Borges lo es. Pero, precisamente, la ortodoxia se distingue por plantearse la realidad como certeza y como referencia, nunca como problema. Por el contrario, el escéptico realismo de Hitchcock, como el de Borges, no se detiene ni en la última de las certezas. Ambos saben que, más allá de la última respuesta, siempre aparece, sinuoso y cuestionador, el siguiente enigma.



### III

#### FANTASÍAS BRITÁNICAS.

A propósito de *Treinta y nueve escalones* y *Alarma en el expreso*

Hitchcock no alcanzó su auténtica plenitud hasta ya avanzado su período norteamericano, a mediados de los años 50: *La ventana indiscreta*, la segunda versión de *El hombre que sabía demasiado*, *Falso culpable*, *Vértigo*, *Con la muerte en los talones*, *Psicosis*, *Los pájaros*. *Marnie*, *Frenesí*... Se hace necesario incluir aquí dos títulos anteriores: *Encadenados* y *Extraños en un tren*.

El período británico, más superficial y de aprendizaje, ofrece, sin embargo, muy atractivas particularidades: una cierta inocencia (no exenta de malicia), una apertura a diversos géneros (Hitchcock no se decidió definitivamente por el suspense hasta su largometraje número dieciocho), un humor más descarado, un saludable tono de travesura, un espíritu más juvenil... Por otra parte, en esta época podemos ya detectar dos obras maestras de inclusión obligatoria entre los títulos anteriores, no por madurez pero sí por otros muchos motivos. Me refiero a *Treinta y nueve escalones* y *Alarma en el expreso*, que podríamos considerar «cine de acción», películas fundamentalmente divertidas, auténticos poemas a la alegría de narrar, desafíos que Hitchcock se hace a si mismo y de los que sale triunfante a base de potencia



inventiva, capacidad de sorpresa, elegante desenfado y sabiduría para cargar de emoción las situaciones.

*Treinta y nueve escalones* nos ofrece una narración en estado puro. Desde que el protagonista decide abandonar Londres y llevar a cabo el itinerario hacia lo desconocido, asumiendo su papel de perseguidor y perseguido, la película adquiere un tono subjetivo de pesadilla, narrada como un divertimento y conducida sin desfallecer, sin ningún reposo en lo rutinario, por un director audaz, desenvuelto y dotado de un fino y sutil sentido del humor y del erotismo.

Hitchcock no es culpable de que algunos de sus exegetas se hayan sentido obligados a «elevar» la película a alegoría política e incluso a obra militante contra el nazismo. Resulta, creo, más certero considerarla un generoso regalo de fantasía, con el que el autor zarandea lo cotidiano hasta transfigurarlos, consiguiendo una aventura lúdica de leves resonancias cósmicas, como si la vida, en lugar de ser, según la célebre intuición macbethiana, una historia llena de ruido y de furia y narrada por un idiota, consistiese en una simple broma pesada, urdida por una arbitraria conjunción de azares.

Recuperemos para el recuerdo la fascinante escena en casa del granjero, que Truffaut describe con precisión: por su ambiente, hace pensar mucho en Murnau, probablemente por las caras, por el decorado y también porque los personajes en este momento están realmente ligados a la tierra y a la religión; es una escena bastante corta y sin embargo los personajes tienen una existencia muy fuerte. El momento de la oración es excelente; el marido bendice la mesa con fervor 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 lo buscan; ella le dirige una severa mirada, él responde con una mirada suplicante y, justo en este momento, el granjero sorprende su cambio de miradas y cree en un principio de complicidad amorosa entre ellos. Entonces sale de la habitación para espiarlos desde la ventana. Es un momento muy bello de cine mudo y los personajes son admirables: inmediatamente se ve que el marido es un personaje hosco, avaro, celoso e increíblemente puritano. Gracias a esto más tarde se salvará Robert Donat, porque la mujer le da el abrigo del granjero y una bala de revólver se alojará en la Biblia que estaba en el bolsillo interior de su abrigo”.

Es también excelente el personaje de Mister Memory, original, inquietante, pintoresco, patético.

Su muerte nos impresiona por su carácter insólito, hay en ella algo de orgullo profesional y sentido del deber (entendido de forma bastante poco ortodoxa), pero es ambigua, porque también podemos pensar que su poder memorístico es una maldición para él, que no puede quitárselo de encima, prisionero de su fatal mecanismo de responder con exactitud, incluso sabiendo que lo van a matar si contesta.

Al igual que en casi todas sus piezas de intriga y humor, Hitchcock utiliza aquí, como trampolín para su despliegue imaginativo, el pretexto de un caso de espionaje que él mismo desprecia con saludable desvergüenza.

En *Alarma en el expreso* se riza el rizo de la subversión de la lógica en favor del puro mecanismo fantástico, aunque tampoco haya faltado quien valore la película como alegoría contra el hitlerismo, siendo su

centro de gravedad evidentemente otro: Hitchcock nos propone un juego en el que resulta conveniente aceptar las reglas, ya que los efectos son absolutamente gratificantes.

Coexisten en esta película múltiples ofertas: un espectáculo que se desarrolla en el privilegiado decorado cinematográfico que es el tren; un viaje por esa anárquica región en la que placer, artificio e imaginación son la única ley; una filigrana visual e intelectual en la que diferenciar verdad o mentira, naturalidad o fingimiento, carece de sentido; una rocambolesca historia en torno a una respetable anciana que aparece y desaparece misteriosamente, una joven que la busca, un galán que ayuda a la joven para intentar seducirla, y una galería de tipos casi espectrales que niegan la existencia de la anciana: una aparatosa conspiración de espionaje internacional en torno a una encantadora e inofensiva melodía...

La joven protagonista, adormecida voluptuosamente con la ayuda del constante movimiento del tren, se encuentra al despertar con unas situaciones que la harán dudar de sus propias vivencias. ¿Pesadilla? ¿Realidad? Poco importa, porque sueño y vigilia, en plena orgía de la ficción, comparten felizmente la un misma apariencia, tal vez sospechando ellas mismas que no son más que apariencias de otro sueño más ilimitado.

Al finalizar el prodigio, al encenderse las luces de la sala de proyección, al salir a la calle para recuperar la acaso ficticia sensación de realidad, nada extraño sería que por nuestra mente revolotearan, insinuantes, ciertos versos de Góngora: «el sueño, autor de representaciones, en su teatro sobre el viento armado, sombras suele vestir de bulto bello» o aquel diminuto relato chino de Chuang Tzu y la mariposa:

«Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba sonando que era Tzu».



## IV

### EL LABERINTO DE LOS SENTIMIENTOS

#### A propósito de *Encadenados*

Si en el cine de acción de Hitchcock, (intrigas itinerantes y de gran dinámica externa, basadas en un conflicto entre el individuo y los laberintos del mundo exterior) la tensión nace de la necesidad que sienten los protagonistas de defenderse ante las amenazas de un cosmos hostil y desconcertante que pone en peligro su supervivencia y hasta su propia identidad, en los dramas que podríamos llamar «psicológicos» (aunque la psicología, pese a las apariencias, no es precisamente una de las grandes preocupaciones de nuestro cineasta) Hitchcock dedica su atención, no sólo ya a los laberintos del mundo exterior, Sino a otros, no menos desconcertantes y acaso más misteriosos: los de la mente y el corazón humanos.

La caza del hombre y las paradójicas aventuras del perseguidor persiguiendo dejan paso a toda una red oculta de impulsos latentes, deseos y conflictos en las relaciones entre los personajes.

*Encadenados* puede servir como muestra de la indagación de los sentimientos humanos que Hitchcock lleva a cabo a partir de sus intrigas.

En virtud de su complejidad, nos encontramos con una historia aparente (espionaje y suspense) y otra más escondida (actitudes morales y sentimientos) que surge de las implicaciones de la primera. Esta convivencia de dos niveles narrativos, íntimamente relacionados, permite a Hitchcock respetar las reglas del juego del primero y al mismo tiempo subvertirlas, introduciendo su punto de vista en el segundo.

En un primer nivel, se nos narra, en síntesis, esta historia: el servicio secreto norteamericano, por medio de su agente Devlin (Cary Grant), convence a Alicia Huberman (Ingrid Bergman) para que, utilizando su vieja amistad con el espía nazi Alex Sebastián (Claude Rains), descubra los planes de una organización secreta que opera en Río de Janeiro al servicio de Alemania. Alicia cuenta con la confianza de Alex por doble motivo: su padre, el señor Huberman, también era espía nazi, y Alex estuvo siempre enamorado de ella.

El desarrollo del argumento lleva implícitas las relaciones de los personajes, y es entonces cuando entra en juego todo un mundo íntimo de conflictivos sentimientos que otorgan al relato una especial densidad y una gran carga de complejidad interna.

Devlin aparece como el «bueno» de la historia y Alex como el «malo». Sin embargo, esta regla del juego, como podremos comprobar, quedará sutil y progresivamente dinamitada. Otra regla del juego: Devlin y Alicia se enamoran. Pero también esto adquirirá caracteres muy problemáticos que cuestionarán la moral convencional del punto de partida para introducir una visión menos ortodoxa y menos complaciente con los buenos sentimientos.

La relación entre Alicia y Devlin se va contaminando por la

oscura actitud de éste, cuyo sentido del deber es un disfraz para justificar la supeditación de sus sentimientos a las órdenes de sus superiores. Sus papeles como funcionario y como amante entran en contradicción y no se atreve a romper con la situación, buscándose la coartada de que deja a *Alicia* decidir libremente, cuando ésta lo que espera es precisamente que Devlin se rebele contra lo humillante de la orden por ella recibida: seducir a *Alex* Sebastián. Cuando, más tarde, *Alex*, ya conquistado, propone a *Alicia* el matrimonio, la situación se hace irrespirable. Ella espera de nuevo la reacción de Devlin y éste insiste en su silencio, en su cobardía y en fingir que prefiere la libre elección de *Alicia*. Por un lado, se siente humillado de tener que transmitir a la mujer que ama las instrucciones necesarias para que engañe a otro perdidamente enamorado de ella, lo seduzca y se case con él. Por otro, no se atreve a enfrentarse con sus superiores y negarse a tan sucio juego, con lo que la humillación se intensifica. La mala conciencia por su propia conducta le hace reaccionar de la forma menos directa y más tortuosa: reprochando a *Alicia* sus actos para intentar traspasar a ella la responsabilidad (culpabilidad) de la situación. Su propia aceptación de la dualidad que supone incitarla a una conducta como profesional y reprocharle esa misma conducta como amante, demuestra la turbia amargura del personaje. *Alicia*, por su parte, no es precisamente inocente, sobre todo en su actitud con *Alex* Sebastián: la vergüenza ante sí misma por fingir unos sentimientos con un hombre que la ama sinceramente, se ve agravada por la conciencia de desempeñar ese innoble papel con el beneplácito de aquel al que en realidad quiere.

Pero el intrincado engranaje íntimo de la película no acaba ahí. Si penetramos en el mundo privado de *Alex*, encontramos nuevos factores enriquecedores de la tela de araña moral sobre la que se



estructura la obra. Alex se siente feliz de reencontrar a Alicia y comprobar que acepta la boda. Precisamente por ser feliz es el personaje más infeliz, ajeno a la conspiración que lo convertirá en víctima de todo y de todos. Siendo sincero y generoso, no consigue ser atractivo ni tentador, pues, con todos sus buenos propósitos hacia ella, lo único que puede ofrecerle es compartir su universo enrarecido y claustrofóbico, tan sobrado de lujos como de decadencia y mediocridad. El flemático desasosiego que hace dudosa su dicha tiene tres causas su sentimiento de inferioridad vital, la supeditación a la autoridad opresiva de su madre, y el no poder evitar que Alicia capte esa supeditación de la que él se siente, a la vez, necesitado y secretamente avergonzado.

El patetismo de Alex Sebastián conmueve porque es un personaje sensible que acaba absolutamente solo, víctima de todos: de Alicia, de Devlin, del servicio secreto norteamericano, de su propia madre y de la organización a la que pertenece. En la escena última veremos como Alicia y Devlin, para conseguir escapar de la mansión, lo chantajean, dejándolo en evidencia ante sus colegas nazis y negándose después a llevarlo con ellos, abandonándolo a su suerte. El último plano de la película nos mostrará a Alex, de espaldas, caminando hacia la puerta de su propia casa, sabiendo que la llamada de sus colegas significa su muerte por las debilidades y errores cometidos. Un final duro, patético y emocionante, con el que Hitchcock, para evitar la tentación de los buenos sentimientos, nos obliga a comprobar que la salvación final de la relación entre Alicia y Devlin se realiza a costa de la destrucción moral y física del más inocente de los personajes.

Como vemos, el triángulo amoroso no es precisamente convencional, gracias al punto de vista ético de Hitchcock, que, con su

rigor y detallismo en el guión y la puesta en escena, introduce un análisis crítico de comportamientos. El estilo narrativo combina un gran instinto dramático para esencializar actitudes por medio de hechos concretos, y una capacidad analítica magistral, a la vez sutil e implacable, repleta de sugerencias. La resolución visual de todas las escenas responde siempre a una lúcida y sensible búsqueda de los matices y puntos de vista más adecuados para expresar la emoción interna de las situaciones y de los personajes. La técnica, la forma de narrar y los recursos propios del lenguaje cinematográfico (planificación, montaje, movimientos dentro del encuadre y movimientos de cámara) se convierten en vehículos con los que traspasar la superficie de unas peripecias y penetrar en el contenido subterráneo de las mismas, mostrando la plenitud de un estilo.

Por ejemplo, el tratamiento visual del personaje de Devlin es muy significativo: en su presentación durante la fiesta en casa de Alicia, se mantiene de espaldas a la cámara. Aunque el espectador no adopte una postura analítica ni se pregunte el «por qué» de las decisiones de puesta en escena, recibe sutilmente los efectos y le es dado sentir la actitud del personaje e intuir, casi premonitoriamente, su futuro comportamiento: Devlin no muestra su cara porque está allí ocultando sus intenciones, espiando a Alicia y maquinando la forma más eficaz de dominarla y convencerla, es un intruso consciente de su papel. Esta sensación premonitoria nos la pone en bandeja Hitchcock en otros momentos posteriores y con respecto a otros hechos: en la escena de la mañana siguiente, con el vaso de leche que Devlin ofrece a Alicia para que calme su resaca (no olvidemos que ella será posteriormente envenenada de forma lenta y progresiva por la madre de Alex) y en el hecho de que el propio Devlin, reclamado por sus jefes, olvide en el despacho la botella de champán que Alicia le encargó (pensemos en la

importancia que adquirirán más tarde las botellas).

En las entrevistas de su jefe (Louis Calhern) con Alicia, Devlin se mostrará escurridizo, desplazándose inquieto por el decorado, ocultando su mirada, intentado a la vez pasar desapercibido en cuanto a responsabilidades y llamar la atención de Alicia. En las conversaciones entre ella y él, Hitchcock utiliza sabiamente la necesidad de disimular de los dos de cara a posibles observadores, y la sensación de falsa naturalidad que ello lleva consigo, haciendo que rara vez se miren al rostro, hecho éste que nos comunica la dificultad de Devlin para mirar cara a cara en sus tortuosos intentos de chantaje sentimental y en su angustiosa indecisión entre mostrar frialdad profesional o quejarse. La escena en que Devlin interpreta el malestar físico de ella (ambos ignoran que está siendo envenenada) como resultado de su retorno a la bebida, con la carga de reproche que conlleva, es de una fuerte tensión emotiva por su admirable sutileza.

Más sugerencias de la puesta en escena: a Alex Sebastián lo vemos por primera vez en plano subjetivo de Alicia y Devlin, que observan a su futura presa. De la misma forma que Alicia era espiada por Devlin antes de que éste la abordara, ahora los dos espían a Alex. Hitchcock expresa el desplazamiento moral de Alicia al terreno de Devlin, su participación en la culpabilidad. Si antes era observada, ahora es observadora: de víctima a culpable, de manipulada a manipuladora. Ella era el objeto a utilizar por Devlin; ahora Alex es el objeto a utilizar por los dos.

En la relación de Alicia con Alex, Hitchcock cuenta con la diferencia de estatura, acentuando el patetismo de él con el hecho de que sea más bajo que ella (no digo con esto que Hitchcock quiera dar a entender la idea «patetismo» mediante el efecto «él, más bajo que ella»;

tan mecánicos planteamientos quedan para los que, vírgenes en receptividad, añoran o necesitan un manual de interpretación de «símbolos» para «entender» las películas. Deseo más bien mostrar la manera en que Hitchcock juega con todos los medios visuales a su alcance para ir introduciendo sutilmente matices poco llamativos pero sugerentes, creando un complejo organismo de sensaciones y emociones en torno a las significaciones esenciales de la película, y todo esto tiene un nombre: cine).

La escena en que Alex reclama afectuosamente la mano izquierda de Alicia para besarla, sabiendo el espectador que ella tiene en esa mano la llave robada, es un prodigioso ejemplo de cómo jugar a rizar el rizo del suspense, sirviéndose de ello para expresar la sensación de culpabilidad de Alicia por su propia conducta. Para disimular que rehuye darle la mano, ella toma la repentina decisión de abrazarlo, y la emoción de este momento es sumamente compleja: respiramos hondamente por ver sorteado el peligro, pero también nos avergonzamos por la forma indigna de jugar con los sentimientos de Alex. Acaso riamos, sí, pero con mala conciencia.

Y como ejemplo de mala conciencia, fijémonos en las escenas en que Alicia no puede menos que bajar la vista ante los cumplidos afectivos de Alex. Es admirable cómo utiliza Hitchcock las miradas de los actores. Como buen alumno del genial Murnau —recordemos *Amanecer* (*Sunrise*)— sabe que, en cine, toda conflictiva historia de amor consiste en mostrar las dificultades de una pareja para mirarse directamente a los ojos.

La introducción de Alicia en el mundo de Alex, su relación con la atmósfera de la casa, con su madre, con los mayordomos, con los inquietantes colegas de su marido, recuerda, desarrollando con mucha

más perfección, la aventura de la segunda Lady de Winter en la mansión de Manderley (*Rebecca*): su clima mágico e inquietante, su tono onírico que parece expresar lo amenazador del ambiente, convirtiendo el decorado y los objetos en personajes de misteriosa importancia.

Recuperamos así, en el contexto de un drama de adultos, la fascinación y el miedo de los cuentos de nuestra infancia, aunque Hitchcock, lejos de proponernos un retorno imposible a la inocencia (del Paraíso se sale para jamás volver), nos invita, de forma furtiva, a que nos preguntemos sobre nuestra culpabilidad.

El misterio deambula por las imágenes, dando una especial significación a los objetos, a los que la cámara sigue insistentemente para subrayar su importancia, intentando agotar sus posibilidades inquietantes: las llaves que conducirán al secreto, las botellas que no contienen vino, las tazas que ofrecen veneno... También los rostros que rodean a Alicia parecen sitiarse y envolverla: la madre, posesiva y recelosa, los colegas de Alex, que la saludan con tanta formalidad como reserva, todos parecen existir para inquietarla, como si lo que llamamos mundo objetivo no fuese más que una proyección de nuestros temores (ideas ésta que Hitchcock desarrollará posteriormente hasta límites de insólita audacia). ¿Es todo eso real? ¿Es producto de la tensión interna de Alicia? Ella es la menos adecuada para responder, bastante tiene con intentar llevar a cabo con éxito sus ocultos propósitos. Y cuando es descubierta. Hitchcock nos la mostrará dormida mientras ignora que, en otra habitación de la misma casa, Alex Sebastián, su marido, vive los momentos más dolorosos de su existencia al tener que confesar a su madre, también sin mirarla a los ojos: «Estoy casado con una espía norteamericana». Y la madre,

secretamente satisfecha del descubrimiento, habrá encontrado una coartada para eliminar a Alicia, para, por fin, realizar su deseo de matarla porque no quiere compartir el corazón de su hijo con ninguna intrusa: la envenenará. Hitchcock nos cuenta los sentimientos turbios de la madre valiéndose únicamente de la dirección de actores.

La brillantez formal de la película jamás es gratuita, sino absolutamente necesaria: el largo desplazamiento de la cámara desde plano general de la fiesta a primerísimo plano de la llave, expresa la tensión de lo particular en el seno de la convención colectiva; de la misma forma, el largo primer plano en continua movilidad con los besos de Devlin y Alicia mientras él habla por teléfono con sus jefes, es necesario para mantener la fluidez de la emoción, para expresar sensitivamente el conflicto entre los deberes del funcionario y la intimidad de la pareja, la voluntad de placer y la tensión profundamente erótica de la situación.

*Encadenados* es una película absolutamente significativa de muchos aspectos del cine de Hitchcock, por estar repleta de multitud de constantes temáticas, estilísticas y emocionales del director y, por supuesto, porque todo ello se integra en la narración de forma perfecta. Esta perfección es el resultado de la confianza del cineasta respecto a las posibilidades expresivas del lenguaje utilizado, de su humildad para no importarle llevar a cabo su trabajo creativo en el seno de un género «menor» (el melodrama de espionaje) y de su consciencia de que para hacer salir al exterior la vertiente profunda de los seres y de las cosas es preciso trabajar rigurosamente en la estilización que supone la aplicación de un punto de vista personal sobre el drama. Hitchcock siempre creyó en la fascinación del cine (de ahí, en parte, su apasionada dedicación) pero siempre supo también que los milagros

no existen, y que esa fascinación sólo la conseguirá ganándosela a pulso, con sensibilidad, con intuición y con el implacable rigor de su inteligencia.







## V

### EL OTRO, EL MISMO

A propósito de *Extraños en un tren*

Guy Haynes (Farley Granger) es un joven y famoso tenista que pretende hacer carrera política, para lo cual desea casarse con Ann Morton (Ruth Roman), hija de un senador. Sin embargo, para ello debe obtener el divorcio, cosa que su esposa Miriam (Laura Elliot) no está dispuesta a concederle.

Bruno Anthony (Robert Walker) es un joven ocioso y psicópata que dice admirar a Guy y que, al conocerlo por azar, demuestra saber mucho de su vida, proponiéndole un intercambio de asesinatos: Bruno matará a la esposa de Guy y éste al padre de Bruno, sin posibilidad de ser descubiertos.

Guy interpreta como una broma la propuesta, pero una noche antes de entrar en su casa, es abordado por Bruno, que le notifica el asesinato de su esposa y le exige el cumplimiento del crimen correspondiente. Guy se siente algo culpable, pues la muerte de Miriam lo beneficia. Este complejo en quien no ha hecho nada contrasta con la naturalidad del asesino. La repentina llegada de la policía, para informarle de lo sucedido, provoca en el tenista la

reacción de esconderse en la oscuridad, junto a Bruno, compartiendo inconscientemente su responsabilidad.

A partir de aquí, Bruno acosará a Guy para que realice su crimen, pero éste lo rechazará. Bruno se introducirá cada vez más en su vida y en el mundo al que Guy aspira. Al final, Bruno morirá y Guy podrá realizar sus aspiraciones gracias, precisamente, al asesinato ejecutado por Bruno.

La película se apoya fundamentalmente en la oposición de los dos personajes.

Convencionalmente hablando, Guy es el «Bien» y Bruno el «Mal», pero, una vez más, quedará destruido el esquema inicial. Es curioso que se haya insistido tanto en el maniqueísmo de Hitchcock, incluso entre muchos de sus entusiastas, cuando se trata precisamente de lo contrario, pues siempre recurre al enfrentamiento del Bien y del Mal para relativizar estos conceptos, para disolver la oposición maniquea confundiendo los dos polos, haciendo a uno parte del otro en el seno de una realidad compleja e irreductible a simplismos morales. El maniqueísmo es en el cine de Hitchcock un recurso en el terreno de lo narrativo, resultando destruido en el terreno de lo moral.

El Bien, en efecto, resulta bastante malparado. Guy desea la muerte de Miriam y, si rechaza la propuesta de Bruno, es por miedo a ser descubierto. Su bondad es hipocresía y cobardía, al entrar en juego sus ambiciones arribistas. Es un personaje mediocre, un hombre que acata servilmente todas las convenciones, únicamente preocupado por reafirmarse y sentirse protegido en su ascenso social.

La frialdad de sus relaciones con Ann sirve como exponente de

toda la mezquindad de su actitud vital. Además, Guy consigue sus propósitos gracias a Bruno. La única diferencia consiste en que éste no se reprime y el tenista sí. El Mal es parte del Bien y el Bien, parte del Mal: son intercambiables.

El Mal se muestra mucho más interesante y atractivo, aparte de más auténtico. Al contrario de Guy (en el que toda virtud de cara a la moral social significa represión en su fuero interno), Bruno es un simpático psicópata, de una entidad humana claramente superior. Desea «hacer algo importante antes de morir», lo único que sucede es que lo más importante que se le ocurre es eliminar a su odiado progenitor...

Las relaciones de Bruno con el mundo que lo rodea son, aparte de pintorescas, muy elocuentes: 1) gran complicidad con su madre (tan irresponsable como él), ante la que se muestra como un niño grande y mimado, capaz de los más descabellados proyectos y caprichos; 2) odio acusado hacia su padre, que lo considera un inútil parásito, inservible para cualquier actividad constante, productiva o tradicional (suponiendo que el no hacer nada, «la cosa más difícil e intelectual de mundo», según Oscar Wilde, no posea su pequeña tradición a través de los raros ejemplares humanos que, pública o privadamente, hayan experimentado la suprema ambición de no ambicionar nada, paladeando el ocio absoluto); 3) una fina desenvoltura en los corros de chismorreos, rodeado de ridículas y frustradas damas de sociedad ansiosas de excitaciones (una de ellas, la señora Cunningham, le ofrece con evidente complacencia su feo y carnoso cuello para que Bruno diserte sobre la belleza del estrangulamiento perfecto); 4) trata a los niños como a iguales, sin ninguna condescendencia, haciendo estallar el globo de uno que lo molesta; 5) intenta establecer con Guy una

relación de mutua confianza que éste rechaza...

Pero la escena más importante que Hitchcock dedica al personaje de Bruno es la del asesinato de Miriam, la esposa de Guy, una mujer vulgar admirablemente configurada en todos sus matices, y a través de la que Hitchcock expresa indirecta pero eficazmente la sordidez, el patetismo y la estrechez de horizontes de todo un ambiente social (de la misma forma que también describe con irónico espíritu corrosivo el mundo de alta sociedad y clase política al que Guy aspira).

Toda la secuencia que comienza con Bruno esperando la aparición de Miriam y que termina con el estrangulamiento, es de una fascinante perfección en su tensión interna, dirección de actores e ideas visuales, ofreciendo, además de su significación puramente fáctica, un sentido claramente sexual que, por otra parte, ilustra la naturaleza patológica de Bruno.

De la misma forma que en *Vértigo* todo el proceso de recreación de Madeleine a través de Judy supone, entre otras muchas cosas, la realización de un amor necrofílico, en la secuencia del estrangulamiento de Miriam por Bruno nos ofrece Hitchcock un doble proceso: las miradas insinuantes entre los personajes preparan el terreno para un futuro encuentro sexual. Miriam espera la consecución del coito y se encuentra con el estrangulamiento que, para Bruno, equivale a la posesión sexual (cabe pensar aquí en el criminal de *Frenesí*, un impotente sexual para el que el estrangulamiento supone su culminación erótica). A Miriam la atrae, frente a la vulgaridad de sus acompañantes, lo novedoso de Bruno, que juega astutamente durante toda la película con ello, mostrando una rara habilidad para resultar interesante, intuyendo los aspectos vulnerables de los demás.

Si el estrangulamiento supone para Bruno la posesión sexual, su simulacro con la señora Cunningham, en la fiesta de alta sociedad, equivale a un pasatiempo bastante peligroso. Por ello, al mirar a la hermana de Ann y relacionarla visualmente con Miriam, queda perturbado e intenta estrangular de verdad (violar) a la señora. Para ésta se trataba de un juego, un turbio coqueteo, pero para Bruno, a partir de un momento, no. La hermana de Ann, por su parte, se asusta porque siente que es a ella a quien ha deseado estrangular.

Si los dos personajes poseen solidez como tales, también resultan enormemente significativos trasladándolos a un plano alegórico. En este terreno, la película es de una rigurosa coherencia, ofreciendo dos niveles de visión: como sorprendente versión de la historia de *Jekyll* (Guy) y *Hyde* (Bruno), y como encarnación de unos planteamientos claramente freudianos: la lucha entre el *superego* (Guy) y el *id* (Bruno). En realidad; ambas visiones son dos caras de la misma idea esencial: los dos personajes son uno, y el desdoblamiento expresa el conflicto entre el orden y el caos como impulsos o potencialidades componentes del ser humano.

Bruno representa todo aquello que Guy rechaza de sí mismo, todo lo que quiere ocultarse. Bruno le propone la realización de sus deseos, que no se atreve a llevar a la práctica. Bruno es Guy sin inhibiciones morales, y ya hemos visto lo que es la moral para el tenista. Precisamente, la forma de conocerse los dos personajes ya sugiere una relación; ambigua y difícil de definir entre ambos: se encuentran por azar (pues en la estación es Bruno el que camina delante y no sabe que Guy le sigue), y, sin embargo, da la impresión de que Bruno esperaba esa oportunidad, que estaba preparado para ella. Tras la entrevista, Guy rechaza la criminal propuesta, pero, en un

significativo «acto fallido», olvida su encendedor, lo que determinará su futura dependencia de Bruno. También el montaje, en varias ocasiones, establece un paralelismo en las dos trayectorias.

El acoso posterior de Guy por parte de Bruno y el rechazo continuo del primero (dado que el asesino es la expresión de su propio deseo criminal, su mala conciencia), consiste en la progresiva intromisión del psicópata en la vida del tenista: por carta; de lejos, en el Capitolio; de cerca, y en presencia de Ann, en el Senado; en su actividad profesional, el tenis (admirable plano, con la imagen de todos los espectadores moviendo sus cabezas para seguir la trayectoria de la pelota, excepto uno, Bruno Anthony, mirando fijamente a uno de los jugadores: Guy Haynes); irrumpe incluso en la alta sociedad a la que Guy desea integrarse: los refugios son inútiles.

Todo ello es un proceso de lucha en el que Bruno, agente del caos, o, al menos, testimonio de su existencia, intenta introducirse en el mundo del orden, liberándose de la cárcel de sombras en la que Guy lo confina, forcejeando para emerger en lo cotidiano, para instalarse a la luz del día. Bruno ofrece, pues, la constatación de su propia existencia, es decir, ser asumido, es decir, el conocimiento. Por ello, Bruno es, sutilmente, perversamente, irónicamente, furtivamente, el enviado especial de Hitchcock al ignorante limbo de los humanos.

De ahí que Hitchcock, como cineasta creador de un mundo, no sólo suplante a Dios, sino también al Diablo: el conocimiento como suprema tentación. El conocimiento como pecado. La apología del pecado.

El caos pide ser reconocido. El orden pretende ignorarlo porque de ello depende su precario equilibrio. La tentación contra la represión.

Los impulsos contra las conveniencias. Y el campo de batalla de estos enfrentamientos es la conciencia de Guy, que intenta mantener las distancias que lo diferencian del Otro, para no tener que aceptar que el Otro es él Mismo. Pocas películas llegan tan lejos en capacidad de disolvencia moral, pocas veces el cine ha lanzado, a la cara del ser humano, la imagen invertida de la visión confortable de sí mismo que el humanismo oficial nos ofrece, como en *Extraños en un tren*. Entre la apariencia y la realidad, Hitchcock se instala, nos instala, en el corazón del conflicto.

No quisiera finalizar este comentario a la película sin homenajear al inolvidable y perverso Malo que se pasea por ella como un rey por sus dominios, ganándose por derecho propio un lugar de honor en la galería de grandes personajes cinematográficos. Bruno Anthony es uno de los seres menos recomendables que existen y si su simpatía se mantiene más allá de la moral es porque consigue ser absolutamente irrecuperable por cualquier enfoque bienpensante. Bruno no quiere que lo perdonemos, ni que lo comprendamos, ni que lo redimamos. Hasta en el último instante de su vida sigue sin doblegarse, de ahí la rabia del niño contrariado cuando cierra la mano con el encendedor que demuestra la «inocencia» de Guy. A Bruno lo matan para que Guy pueda seguir viviendo, es decir, para que todos nosotros podamos seguir mirándonos al espejo sin avergonzarnos demasiado. Es incluso menos recomendable que el mismísimo Harpo, porque la catástrofe que éste puede provocarnos nunca nos obligará a llegar tan lejos con nosotros mismos como el impertinente asesino indomable, incansable en su acoso, en su irónico susurrarnos aquella idea de Oscar Wilde de que «la mejor forma de superar la tentación es caer en ella». Siempre nos lo susurrará en nuestro oído izquierdo, porque al lado derecho, dicen, está el Ángel de la Guarda, su eterno enemigo. Bruno Anthony

es, a su manera, un artista. Su pasión, el mal. Su ideal de belleza, el logro del estrangulamiento perfecto. Simpatizamos secreta e incluso inconfesablemente con él de la misma manera que con aquel monstruo infame de Nerón, cuando nos recuerda Cioran que tal vez incendiase Roma como homenaje a la *Iliada*.





## VI

EL AMOR Y LA MUERTE,  
LA REALIDAD Y EL SUEÑO,  
EL ORDEN Y EL CAOS

A propósito de *Vértigo*

Hay películas que sobrecogen por su *perfección*, por su misterio, por su inagotable complejidad. Objetos que nos ofrecen un torrente de revelaciones, pero un torrente dominado por la armonía que impone el artista, fruto de su obsesivo trabajo encaminado a crear un organismo vivo, en el que los elementos se interrelacionen como partes integrantes de un todo, cuyo resultado final sea cualitativamente distinto de la mera yuxtaposición dramática de sus componentes.

Películas prácticamente inabarcables, pero que, sin embargo, nos transmiten la sensación de logro total, de obra maestra en el más exigente sentido de la expresión. *Vértigo* es una de esas películas. Con ella, con su existencia, el cine parece dignificarse, justificarse.

*Vértigo* admite ser continuamente interrogada porque su significación es tan polivalente que nos abruma. Puede ser vista en cada distinto período de nuestra vida, porque nuestra evolución como

espectadores y como personas nos servirá para comprobar progresivamente que todo está en ella sugerido, implicado. La imagen del cine de Hitchcock como un espiral está aquí más justificada que nunca, porque la película consiste en un lento y progresivo descenso a las zonas oscuras de la realidad, que resultan así iluminadas. ¿No es ésta la más grande función de la poesía, o, si se prefiere, su más íntima maldición, su más inevitable destino?

La perfección formal de *Vértigo* nos sumerge en el misterio del ser humano, y lo hace de forma inquietante para nuestra conciencia. Estamos ante una película clásica y romántica al mismo tiempo. Clásica, porque manteniéndose abierta a múltiples y diversas visiones, se nos muestra también como acabada, como logro fijado de forma definitiva y porque es producto de una actitud de confianza hacia el lenguaje cinematográfico, hacia la eficacia de sus signos; y porque, una vez finalizada, se realiza a sí misma como universo armónico que a todos pertenece y no sólo a su autor, por más que éste haya sido el riguroso organizador de sus símbolos. Pero es también romántica, porque su armonía expresa un desorden esencial, porque la más íntima justificación de su estilo reside en el desequilibrio, en la zozobra, en el universo subjetivo del creador. El clasicismo implica en el fondo una cierta aceptación del universo, o una sabiduría para la supervivencia en él. El romanticismo implica ruptura de esa supervivencia, conflicto entre lo subjetivo del artista y lo «objetivo» del universo. El clásico propone una realidad, el romántico necesita agotar la suya. Hay creadores geniales que sintetizan ambos impulsos arquetípicos. Shakespeare es uno de ellos. El director de *Vértigo*, otro.

Recordemos su argumento: Scottie (James Stewart) es un inspector de policía en situación de retiro forzoso porque, como

consecuencia de una experiencia traumática, padece vértigo. Un antiguo compañero de estudios, Gavin Elster (Tom Helmore), le propone que siga a su mujer Madeleine (Kim Novak), cuya conducta es extraña: *parece* rondarla la locura y se siente inquietante atraída por el pasado y por la muerte. Scottie acepta seguirla y acaba relacionándose con Madeleine, enamorándose de ella. Madeleine se suicida, lanzándose desde la cumbre de un campanario a la que Scottie no ha podido seguirla por culpa de su vértigo. Scottie sufre un colapso psicológico y es sometido a tratamiento. Finalizado éste, al cabo de cierto tiempo, conoce por casualidad a Judy (Kim Novak), que le recuerda a Madeleine. No sabe que Judy y Madeleine son la misma persona, que Judy interpretó el papel de Madeleine en una intriga ideada por Gavin Elster para asesinar a su verdadera esposa, utilizando a Scottie como testigo del «suicidio». Scottie intenta transformar a Judy en Madeleine para hacer realidad su sueño perdido. Lo conseguirá pero acabará sabiendo todo. Judy muere y Scottie, por la impresión recibida tras el descubrimiento, resulta curado del vértigo pero en la más absoluta desolación.

Los que mantengan que *Vértigo* no es más que un relato de suspense en torno a una conspiración criminal, se preguntarán por qué Hitchcock revela la verdad de la intriga cuando ha transcurrido poco más de la mitad de la película. También podrán encontrar otros «fallos»: la autopsia del cadáver hubiera descubierto la verdad; el plan de Elster era poco riguroso, pues no podía estar totalmente seguro de que Scottie no iba a subir a la cumbre, o de que no iba a desear ver el cadáver; más aún, para eliminar a su esposa, Elster no necesitaba idear una historia tan complicada; por otra parte. Hitchcock no se preocupa por contar si la policía descubre al asesino. Todos estos detalles son suficientes para comprobar que al director no le importa demasiado la

intriga policíaca, y el hecho de que desvele el «misterio» a media película tiene unas consecuencias evidentes: a partir de ese momento, nuestro interés no puede centrarse en la «sorpresa», se nos propone que nos fijemos en otros aspectos, que nuestra visión sea menos convencional.

Además de una conspiración criminal, *Vértigo* nos cuenta una historia de amor.

Nos hemos deslizado ya un poco por el espiral. Pero se trata de una historia muy especial, que contiene a su vez una reflexión sobre ella misma. Si seguimos deslizándonos podremos ir descubriendo que el instinto de amor entra en contacto con el instinto de muerte, que el problema de Scottie parte del conflicto entre la realidad y el deseo, o la realidad y la ilusión, que la realización del ideal implica necesariamente su destrucción, que está en juego entonces la propia supervivencia, que el proceso de conquista de la madurez es ambiguo, que toda trayectoria humana es esencialmente trágica, que hasta la propia identidad puede ser cuestionada...

*Vértigo* nos habla por medio de la emoción artística, forma de expresión irreductible a otras y, si algo exige del espectador, es receptividad y capacidad de reflexionar sobre sus propias emociones, sobre sus mecanismos y sobre la forma en que Hitchcock los vulnera.

Ya las primeras imágenes (un sugerente genérico) nos adelantan que vamos a realizar un viaje al interior del alma humana. En este viaje, cada etapa recorrida transforma a las anteriores y es transformada por las siguientes, cada momento basa su intensidad y la complejidad de su emoción en su relación con el resto, cuya gravitación no deja nunca de incidir. De esto proviene la sensación de

organismo vivo y perfecto antes citada. La misma idea del vértigo se nos presenta en su doble aspecto: como enfermedad y símbolo. Temor a caer e inevitable tendencia (deseo) a la caída. Atracción del abismo, y lo que es más: necesidad de explorar el abismo para realizarnos. Necesidad de la lucidez. Dolor de vivir. La tentación de la disolvencia en la nada como reposo liberador. Asunción de lo trágico, como reafirmación de la vida sin ignorar el dolor. Todo esto conlleva el vértigo de Scottie, su trayectoria moral, que la película nos describe.

En la primera escena se nos cuenta el hecho que traumatizará a Scottie y le hará padecer vértigo: quedará suspendido sobre el vacío desde lo alto de un rascacielos, tras provocar involuntariamente la caída del policía que intentó ayudarlo. Hitchcock pasa a la siguiente escena sin narrarnos cómo lo salvan, y ésta vez no cabe hablar de desdén hacia lo explicativo, sino de sutil intención expresiva: aparte del simbolismo (visualmente lo hemos dejado abandonado sobre el vacío), queda prendida en nosotros la sensación de precariedad vital del personaje.

Vemos después a Scottie, ya retirado de servicio, visitando a su amiga Midge (Barbara Bel Geddes), paladeando la realidad cotidiana que ésta le ofrece: un orden agradable y aparental, montado sobre la ignorancia del caos, pero en el que éste puede hacer su aparición en cualquier momento: la prueba del vértigo que ella le invita a hacer empieza siendo un juego y acaba por recordarle violentamente su precariedad, la imposibilidad de esquivarla.

Scottie visita a Elster y no parece muy intrigado por su proposición hasta que le hace ver que no se trata de la simple petición de vigilancia de un marido celoso. La inteligente y precisa planificación nos sugiere (de forma premonitoria, como tantas veces en Hitchcock) el

maquiavelismo estratégico de Elster, su hábil utilización de los resortes íntimos de su viejo compañero. Scottie acaba aceptando, fascinado por lo inquietante del asunto. Su desdén hacia lo rutinario desaparece con la tentación del misterio: una mujer extraña, el pasado, la muerte, la locura...

Scottie observa a Madeleine. La primera aparición de ella resulta, a la vista de Scottie, y a la nuestra, identificados con él, majestuosa. El punto de vista subjetivo adquiere una magistral eficacia: somos tan espectadores de ella como él. Su tentación, su fascinación, es la nuestra.

Al día siguiente de este primer contacto, Scottie espera que Madeleine salga para seguirla, ambos en coche, en todos sus desplazamientos: curiosidad, inquietud y fascinación son matices de una misma y única experiencia: la gestación del sueño que Scottie empieza a vivir, un sueño despierto que se inicia a la luz del día, con la luminosidad de la bella ciudad de San Francisco como garantía de realidad.

Nunca sabremos si Scottie ya presiente que al esplendor radiante de la luz seguirá la infernal lucidez de lo nocturno.

Guiado a distancia por Madeleine, Scottie recorrerá las calles de la ciudad, una tienda de flores, un museo, un cementerio... En cada lugar, su actividad de espía y *voyeur* se verá satisfecha con la adquisición de nuevos datos sobre la obsesión de la mujer, y cada nuevo dato aumentará la intensidad de su fascinación.

Tras la primera jornada de trabajo, la nueva visita al apartamento de Midge hará evidente la situación de encrucijada de Scottie: su amiga, simpática, moderna, emancipada, superficial, podría ser para él



un refugio de confort doméstico y tranquilidad, pero no es eso lo que necesita sino todo lo contrario, precisamente lo que Madeleine representa. Midge comprobará con amargura que Scottie se distancia de ella.

Necesitado de abordar a Madeleine, encontrará oportunidad al rescatarla de las aguas de la bahía de San Francisco, tras su intento de suicidio. Cuando ella se despierta en casa de Scottie, el erotismo latente de la historia adquiere mayor densidad: se entiende que él, para secar sus ropas, la ha desnudado, y ambos lo saben. La imagen de Madeleine, con la bata de Scottie puesta y acercándose a él con una mezcla de gratitud y desconfianza, es un eslabón más en el proceso de amoroso embrujo en que el protagonista se encuentra inmerso, y también ella empezará a padecer, junto a Scottie, la gravitación de su compañía. La atracción es recíproca, pero ella mantiene siempre un aire lejano, casi inaccesible. Sólo podemos conocerla desde fuera, porque en toda esta fase de la película *somos* Scottie, sabemos lo que él sabe, descubrimos lo que él descubre; será necesario que avance mucho el relato para que penetremos en la dolorosa contradicción de la mujer.

Juntos visitarán diversos lugares que, como los anteriores, adquirirán un misterioso peso específico en la historia. La sección de un gigantesco y antiquísimo árbol recordará a Madeleine la fugacidad de su existencia y le sugerirá la posible voluptuosidad de la disolvencia en la nada. Surge el tema simbólico del doble impulso del vértigo (atracción y temor), esta vez referido a la propia muerte. Un antiguo establo con viejos coches de caballos hará vivir a los dos la palpación de un pasado intuido como plenitud frente al conflictivo presente. Esta nostalgia por algo desconocido, necesidad de protegerse de una complejidad real que los abruma es uno de sus más íntimos



lazos de compenetración, cada uno encuentra en el otro un punto de apoyo para la evasión de las miserias de lo real.

La escena del primer beso es una vigorosa muestra del talento romántico de Hitchcock. Considerado teórica y aisladamente, el efecto de las olas rompiendo violentamente en el preciso instante del abrazo podría parecer un tópico. Sin embargo, en el contexto de la película, como culminación y descarga de un proceso emocional, es de una potencia poética incuestionable. Aparte de que a Hitchcock no le importa recurrir a convenciones, pues su talento consiste, entre otras cosas, en utilizarlas para hacerlas acceder a otras dimensiones, la fuerza del mar contrasta con el embrujo mortuorio del relato, subrayando de forma enérgicamente bella el sentido liberador de esta primera cúspide en la relación de los personajes. Ya en *Recuerda*, Hitchcock se atrevió a incluir, en el primer beso de los protagonistas, aquella célebre imagen de las siete puertas abriéndose. No es de extrañar, pues, que el mejor filmador de la pasión amorosa que el cine ha dado insista en la consecución de abrazos sublimes.

El suicidio supone un enorme colapso psicológico para Scottie. Por segunda vez, la realidad lo golpea de forma atroz, recordándole su situación de sometimiento a los crueles embates del azar. La técnica de identificación seguida por Hitchcock consigue uno de sus más intensos impactos en el espectador. La consternación del protagonista por la inesperada muerte de la mujer encuentra su correspondencia en nuestro desconcierto, pues sabiendo que todavía queda media película por transcurrir sentimos rotas nuestras expectativas, absolutamente desamparados como espectadores, ignorando hacia dónde nos va a conducir la obra. Astuto golpe bajo de Hitchcock, que perversamente nos perturba, entrelazando las emociones de sus personajes con las

nuestras, que tan seguros nos creíamos a este lado de la pantalla.

Scottie es sometido a tratamiento en una clínica. El cordón umbilical que lo conserva unido a este mundo es sumamente frágil. Midge emplea generosamente todos sus esfuerzos en recuperarlo para la vida, pero el gesto etéreo y aturdido de Scottie nos dice claramente que nada puede hacer ella: su anhelo es la muerte, única forma de reunirse con Madeleine, como bien nos han sugerido las imágenes de su pesadilla. Si el mundo superficial de Midge ya se tambaleaba ante los primeros síntomas de la irrupción del misterio, ahora se derrumba irreparablemente. Scottie ya no tiene más remedio que llegar hasta el final, bucear hasta lo más recóndito de su identidad, y su maldición consiste en la necesidad de rechazar el cielo (o limbo) de Midge porque ha elegido, lo reclama, el infierno de Madeleine, de su ausencia y de su recuerdo... Las últimas imágenes de Midge, alejándose derrotada por un largo pasillo, expresan con precisión el fracaso, la impotencia de sus buenas intenciones. Que ella ignore el caos no quiere decir que esté libre de su trágica influencia.

Al cabo de un tiempo, relativamente repuesto pero obsesionado por el recuerdo de Madeleine, Scottie encuentra por casualidad a una mujer llamada Judy, enormemente parecida a la muerta. De una belleza más provocativa y vulgar, sin su aspecto misterioso y sugerente, Judy podría ser perfectamente convertible en Madeleine. Scottie la aborda y, pese a las primeras resistencias, consigue acordar con ella una cita. Cuando Judy queda sola en su apartamento, tiene lugar el *flashback* que descubre la verdad de la intriga: ella es Madeleine, Madeleine era ella; interpretó el papel de acuerdo con Elster, que utilizó así a Scottie como testigo del «suicidio». Pero éste no tiene lugar: cuando ella llega a la cumbre del campanario, donde

Scottie no la pudo seguir por culpa de su vértigo, vemos que Elster la espera y lanza al vacío el cadáver de su auténtica esposa, a la que el protagonista jamás vio.

A partir de este momento, la película da un viraje trascendental. Por primera vez, sabemos algo que Scottie ignora. Desde ahora, los mecanismos de identificación se complican. Si su fascinación y enamoramiento los hemos vivido desde su postura, siendo Madeleine algo mágico y distante, ahora compartimos el secreto de ella y veremos la historia desde un doble punto de vista. Hitchcock nos hará experimentar sentimientos contradictorios, produciendo una especie de reacción en cadena de ideas y emociones de gran complejidad, sugeridoras de un abismo de reflexiones.

En una intriga de suspense convencional, la revelación de la sorpresa supondría lo que los manuales de cine llaman un «anticlímax». Hitchcock desprecia la ortodoxia del relato y opta por una decisión arriesgada que fue recibida con desconfianza por sus colaboradores, pero que era absolutamente necesaria para sus propósitos: dando a conocer al espectador el punto de llegada, lo obliga a seguir con más atención la trayectoria de Scottie y su decidida intención de reconstruir a Madeleine: utilizará a Judy para recrear su sueño perdido, adaptando la realidad a éste, dando vida a un ser a imagen y semejanza de aquél que se le evaporó de sus propias manos.

La actitud de Scottie contiene múltiples y sugerentes implicaciones. Por una parte, es el irrenunciable deseo (*amour fou* de los surrealistas) de unión con la mujer amada. Un triunfo de la pasión sobre la misma muerte. Si en la pesadilla de Scottie pudimos ver expresado su inconsciente deseo de morir para estar con Madeleine, ahora encuentra la oportunidad de recuperarla de entre los muertos y

hacerla retornar al inundo de los vivos, o más exactamente, a *su* mundo. También se trata de una historia de amor fetichista y necrofílico: Scottie intenta consumir su amor por una mujer muerta y se vale para ello de una viva. El deseo hacia Madeleine (necrofilia) se convierte en atracción hacia Judy, pero no por ella misma, sino por su semejanza con la primera (fetichismo). También podemos verlo como una lucha entre la realidad y el deseo, un intento de realizar el ideal, de no conformarse con la derrota del sueño imposible. Estos tres aspectos (amor Loco contra la muerte; necrofilia y fetichismo; realización del sueño) conviven juntos y se desarrollan de forma que, cada avance que Scottie hace en su proceso de transformación de Judy, supone un acercamiento al logro de su triple deseo, que, esencialmente, es uno. Comentando el aspecto necrofílico, Hitchcock hacía ver cómo el proceso de vestir a Judy como Madeleine significaba ir desnudando a ésta, de forma que, cuando le pide el último detalle para su total reproducción (recogerse el pelo en un moño), lo que está haciendo es pedir a Madeleine que se quite su última prenda. De esta forma, el regreso de ella del cuarto de baño con el pelo ya recogido, equivale a la desnudez total de Madeleine, dispuesta para el amor.

Pero aún podemos encontrar más aspectos en este inquietante y original proceso: por ejemplo, una hermosa alegoría sobre la creación artística, sobre las íntimas relaciones entre el creador, su obra y la vida. Scottie (el creador) se esfuerza en realizar una obra según su ideal (Madeleine), moldeando para ello la materia de que dispone (Judy). La sublimación de la realidad afecta a su propia supervivencia, a su propia autorrealización. Pero surge entonces un efecto inesperado: la cristalización de sus deseos supone la destrucción de la materia viva que utiliza (la recuperación de Madeleine implica la anulación de Judy), es decir, la creación es una apuesta en la que está en juego la

relación del propio creador con la vida. Hay que elegir entre el peligroso paraíso de la belleza y las servidumbres de lo real. Toda creación implica destrucción y el creador, como un vampiro, extrae de la vida lo que pone en su obra. De la misma forma que *Extraños en un tren* resultaba ser una personalísima versión de *Doctor Jekyll y Mister Hyde*, en *Vértigo* también podemos descubrir una sorprendente traslación al cine de aquel breve y prodigioso relato de Edgar Allan Poe: *El retrato ovalado*.

Si la recuperación de Madeleine supone la anulación de Judy, ¿por qué ésta se deja destruir? Responder a esa pregunta, buscar en las imágenes la explicación de la conducta de la mujer, nos deparará dos de los más hermosos descubrimientos que *Vértigo* nos tiene reservados. Hitchcock nos invita a ello desde el momento en que, multiplicando los puntos de vista de la narración, nos permite acceder al interior de su personaje femenino. Penetremos: Lo primero que comprobamos es que su trayectoria no es tan pasiva como parecía, pues Judy (Madeleine) se enamoró de Scottie, y, a partir de esto, su historia no es tan claramente la de un fingimiento, algo más sucede en ese entramado de la doble identidad, pues la vulgaridad de Judy hace impensable la posibilidad de su creación tan acabada, tan íntimamente asumida, de un personaje como Madeleine. Y es que Judy no simuló ser Madeleine, Judy se convirtió en Madeleine, *Judy fue realmente Madeleine*. Su obligación de fingir para enamorar a Scottie le dio inesperadamente la oportunidad de descubrir y desarrollar en ella misma unas potencialidades ocultas, accediendo a estadios más elevados de su personalidad. Este es el primer descubrimiento de los dos que antes cité. Creo, y mido fríamente el alcance de mis palabras, que esta irrupción de lo fantástico en el tema de la doble personalidad, esta alegoría sobre la transformación de un ser gracias al amor, es la más bella expresión del

carácter liberador del amor que el cine ha conseguido.

Madeleine existió, porque amó a Scottie y fue amada por él, y la vivencia amorosa es la más real que ella ha experimentado. ¿Qué importa, ante tan intensa evidencia, eso que llamamos «identidad»? Judy (o Madeleine, ¿qué más da?) puede con mucho fundamento preguntarse quién es, dónde acaba la mentira y dónde empieza la verdad, qué son mentira y verdad, dónde acaba lo que llamamos «real» y dónde empieza lo que llamamos «imaginario». De esta forma, descendiendo a los abismos de Judy (Madeleine), la película llega a ofrecer el cuestionamiento de la propia identidad, de lo más aparentemente inamovible de nosotros mismos (de nuevo, la relación de Hitchcock con el lúcido y osado Borges se hace inevitable).

Si los convencionales conceptos de verdad y mentira se confunden o quedan disueltos en la relación de los amantes, lo mismo sucede con la comunicación y la incomunicación, la realidad y la apariencia. La relatividad de todo penetra y se instala en lo más íntimo de nuestras sensaciones hasta el punto de tomar irrelevante la afirmación o la negación como actitud esencial ante la vida. Las certezas han sido saboteadas por el sutil pero poderoso escepticismo de Hitchcock.

Si Judy, en su experiencia como Madeleine, alcanzó su más real plenitud, nada de extraño tiene que desee encontrarse con una segunda oportunidad, que precisamente Scottie le brinda de nuevo. Recordemos la escena en que, antes de huir hacia el campanario para realizar los siniestros planes de Elster, besa intensamente a su enamorado: a la luz de la revelación posterior, adquiere una emoción retroactiva, pues comprendemos que para ella era una despedida definitiva y dolorosa, y que Scottie lo ignoraba. Ella iba a seguir viva,

pero para ello deberá estar muerta. Por eso, el inesperado reencuentro posterior también es decisivo para la mujer: podrá volver de su falsa muerte para sentirse otra vez viva, para ser de nuevo Madeleine. De ahí que, pese a sus primeras resistencias, acepte salir con Scottie, aún a sabiendas de que supone jugar con fuego. Sin embargo, su terrible desgarró consiste en su conocimiento de la imposibilidad de todo ello: la realización del ideal supondrá el descubrimiento del simulacro por parte de Scottie y, en consecuencia, la destrucción de ese mismo ideal que pretende realizar. Trágica paradoja que ella sabe irresoluble.

Hay una escena admirable en este sentido: aquélla en la que Scottie lleva a Judy a cenar al mismo restaurante donde vio por vez primera a Madeleine. En un momento de la cena, él ve a una mujer rubia que le recuerda a la muerta y experimenta un pequeño sobresalto; Judy lo percibe y se siente a la vez feliz y desgraciada: feliz porque comprueba la fidelidad de Scottie a su propio recuerdo, y desgraciada porque siente celos de Madeleine, es decir, de ella misma y sabe que jamás podrá decir a Scottie la verdad, pues él la ama a condición de recordarle a la otra y también a condición de no ser la otra, en cuyo caso Madeleine resultaría inexistente para Scottie.

El ideal de Madeleine sustenta, pues, tanto a Scottie como a Judy, pero a condición de ser inalcanzable. Nos encontramos ante un original triángulo amoroso: Judy ama a Scottie, éste a Madeleine, Madeleine es Judy pero Scottie no debe descubrirlo. Es un angustioso círculo cerrado que sólo Judy secretamente padece y que camina hacia su explosión a medida que Scottie avanza en su proyecto de reconstruir a Madeleine, repitiendo las situaciones, vistiendo a Judy como vestía ella, buscando la total identificación.

Ahora entendemos que Judy se deje transformar, aun sabiendo



que implica su destrucción, y ahora llegamos al segundo descubrimiento antes citado respecto a ella: su elección de la plenitud de un instante por encima de su propia supervivencia. Judy no se resigna a la tristeza, elige el todo aunque después venga la nada. Intuyendo que se puede acceder a la eternidad un solo instante, sin detenerse ante la posterior disolución de su propia identidad, desafiando a la misma muerte, la elección que hace es trágicamente heroica. Es el triunfo del amor sobre la muerte y, al mismo tiempo, la suprema y vertiginosa unificación del amor y de la muerte. No compadezcamos a Judy (Madeleine), más bien admirémosla porque, al menos por un instante, puede hacer suyas aquellas palabras de Juan Ramón Jiménez: «Más tiempo no es más eternidad».

Cuando sale de su cuarto de baño vestida como Madeleine, con su mismo peinado, absolutamente transformada e identificada con el ideal, acercándose a un Scottie visiblemente emocionado que no sabe si dar crédito a lo que ve, ella se presta, tanto como él, a vivir los momentos más sublimes de su existencia, y se le escapa por un fugaz instante una leve, casi imperceptible sonrisa que expresa su felicidad. La cámara de Hitchcock observa con una precisión casi ritual sus movimientos y su rostro para captar cualquier matiz externo que revele su interioridad, llegando a través del cuerpo hasta el alma del ser humano. Esto es, en definitiva, el cine: el arte de la apariencia, el arte de mirar lo exterior de las cosas. Y esto es lo que los grandes cineastas nos ofrecen: la posibilidad de llegar, mediante la observación de la apariencia de las cosas, a la realidad que hay tras ellas. Una invitación a la lucidez y un continuo aprendizaje para la mirada.

Esta escena, la consumación de la unión de los dos amantes, es el momento culminante de la película. Narrada con el punto de vista de



Scottie, Hitchcock nos da oportunidad, sin embargo, de vivirla desde los dos personajes. Si, tras la falsa muerte de la mujer, se nos había hecho sentir la infinita melancolía que sigue al amor perdido, ahora se nos permite asistir a la realización del más deseado de los sueños, a la consecución de lo imposible, al triunfo sobre la dictadura del tiempo y de la realidad. La escena es además una hermosa, audaz y sugerente alegoría del orgasmo, de la plenitud en la fusión de dos seres, del supremo abandono al más allá del éxtasis amoroso, y también expresa la disolución del presente ante el retorno del pasado. El movimiento circular durante el abrazo une el vértigo espacial al temporal, apareciendo inesperadamente la imagen del establo de los carricoches como expresión del reencuentro con lo añorado, recuperación momentánea del paraíso. Todo queda en ella fundido: la eternidad y el instante, el pasado y el presente, la realidad y el sueño. A la plenitud de los personajes corresponde la plenitud del lenguaje cinematográfico, que se eleva a una altura de expresión poética, de intensidad narrativa y de complejidad emocional prácticamente indescriptibles.

Pero si el pasado y el presente se funden en la plenitud, ésta es, como todo, transitoria: el futuro no perdona, el tiempo, momentáneamente vencido, sigue su marcha imperturbable. El resto de la película nos narra el descubrimiento de la verdad por parte de Scottie. La indefinida e inquietante nube de dudas y sospechas que acaso ensombrezcan su felicidad, da paso a la constatación dolorosa del fraude. Los hechos se desencadenarán fatalmente a partir de un azar que acaso no lo sea tanto, pues la torpeza por la que involuntariamente la mujer se delata bien pudiera responder a los secretos deseos de su subconsciente. Ella se desliza poco a poco hacia algo que teme pero que también, en el fondo, la atrae, y respiramos una oscura sensación de presagio de suicidio. Desde que Judy eligió,

con todas sus consecuencias, ser Madeleine, las cartas estaban echadas.

Subiendo de nuevo a la cumbre del campanario, casi arrastrada por un Scottie enfurecido, asistimos a unos momentos de inusitada dureza. Scottie reacciona con crueldad porque el descubrimiento de todo supone lo que más temía: el obligado enfrentamiento a la nada, la destrucción de la única base que ha sostenido su vida. Reconstruir el sueño lo lleva a conocer la verdad, y ésta lo conduce a la más absoluta desolación, a la intemperie existencial sin carpa que lo proteja. Por momentos parece que Scottie quisiera matarla, tal es su ira. Ella se defiende sin saber bien qué decir ni qué hacer, dejándose llevar hacia la cumbre, hablando a veces como Madeleine y a veces como Judy, sintiendo que es las dos y que no es nadie, viviendo caóticamente la disolución de su propia identidad, presintiendo la proximidad de su destrucción. Otro inesperado golpe de azar (posible expresión de su más enterrado deseo) hará que la mujer caiga de nuevo al vacío, esta vez para morir de verdad, y esta caída definitiva sólo ella sabrá si la vivió como Judy o como Madeleine. También nos quedaremos sin saber si al ser abrazada por la muerte descubrió que no era ni una ni otra, que Judy o Madeleine, como Scottie, como Hitchcock, como nosotros mismos, somos tan irreales, tan ficticios, como cualquier invento de nuestra mente.

La última imagen de Scottie, enfrentado al vacío físico y moral, descubriendo que ha superado su enfermiza vulnerabilidad a las alturas, nos muestra a un hombre a la vez triunfante y destruido, habiendo atravesado la más decisiva de sus experiencias. Conquisté la eternidad y desembocé en la contingencia. Palpó lo absoluto y descubrió que hasta eso está supeditado a la suprema relatividad de lo existente. Su lucidez equivale a su derrota, pero sólo a partir de esa

derrota empieza una vida que se sabe trágica, una vida que se asume a sí misma sin espejismos. La lucidez es una durísima carga, pero su ausencia es insatisfactoria para el que ha vivido la realidad del caos. De esta forma, *Vértigo* acaba por ser, no una película sobre una trayectoria vital, sino la película sobre la trayectoria vital por excelencia.

La idea surrealista del amor loco (*amour fou*) encuentra en esta obra maestra su más perfecta expresión cinematográfica, por encima incluso de los sublimes momentos alcanzados por Buñuel (escena del espejo en *L'Age d'Or*, secuencia final de *Abismos de pasión*). No debe extrañarnos demasiado este hecho, pues el surrealismo y Hitchcock tienen bastantes puntos de contacto, más esenciales que aparentes y, desde luego, al margen de recursos técnicos o formulaciones teóricas. Hay directores que son surrealistas voluntariamente, es decir, que unen a su instinto un adiestramiento cultural o una asunción de propósitos (tal es el caso de Buñuel, Vigo, o en algunos aspectos Franju). Pero también existen los que transitan zonas cercanas sin que ello responda a unos planteamientos o propósitos. En este sentido, aparte de los ejemplos sobradamente aceptados de Keaton o los hermanos Marx, me parece muy legítimo pensar en algunos aspectos de Hitchcock. Por otra parte, las semejanzas de éste con Buñuel son evidentes, por más que se refieran a rasgos parciales. Ejemplos: la historia de *Él*, su estilo narrativo, su forma de estar dramatizada, las tensiones internas, muchas situaciones, las relaciones de los personajes, tienen algo que ver con el cine de Hitchcock; En *sayo de un crimen* nos ofrece un curioso muestrario de obsesiones hitchcockianas, hasta el punto de poder pasar por una antología de sus constantes: complejo de culpabilidad, erotismo latente, relación entre influencia del pasado y neurosis, comportamientos que esconden una oscura y compleja carga de motivaciones, fascinación por lo prohibido, inquietud, mala

conciencia, misterio, humor... Sin olvidar que *El Ángel Exterminador* y *Los pájaros* tratan, en esencia, de lo mismo y responden a una visión de las cosas y a unas íntimas complacencias narrativas bastante parecidas...

STYLING BY BARBARA BELL  
**JAMES STEWART**  
**KIM NOVAK**  
IN ALFRED HITCHCOCK'S  
MASTERPIECE



**'VERTIGO'**

BARBARA BELL CEDDIES TOM PECKHAMPE HENRY JONES ALFRED HITCHCOCK ALICE COPPELL B. SAMUEL HAYLOR TECHNICOLOUR  
PARTICIPATING THE PATENT OFFICE LEE HANDED BY PIERRE BOULAU AND NORMAN PANAMA MUSIC BY BERTLINDO WEINMANN  
© 1958 MGM-DAVID O. SELZ PRODUCTIONS INC. ALL RIGHTS RESERVED. M-G-M  
MGM

## VII

### EL GOZO DE UN ESCÉPTICO

A propósito de *Con la muerte en los talones*

El cine de acción de Hitchcock encuentra en *Con la muerte en los talones* su punto culminante, un brillante y divertido compendio de ternas, situaciones, personajes y paradojas. La idea del perseguidor perseguido, base de películas como *Treinta y nueve escalones* y *Sabotaje* (*Saboteur*), es aquí desarrollada hasta límites delirantes de artificio, espectacularidad, humor y absurdo. Pocas veces ha llegado Hitchcock tan lejos en su desprecio por la verosimilitud de la intriga o por la consistencia del pretexto argumental (la lucha por un microfilm al que prácticamente ni se alude) y pocas veces ha alcanzado tan altas cotas de perfección en la construcción, en el desarrollo, en la dosificación de los efectos, en la rigurosa utilización de una imaginación desbordante y en «verosimilitud cinematográfica». Basta con aludir a una serie de elementos para constatar el carácter antológico de la película: personaje repentinamente introducido en situaciones que destruyen sus esquemas cotidianos, aparición de lo insólito y lo laberíntico confusión de identidades, falsa culpabilidad y a la vez ambigua inocencia, comportamientos dudosos, relaciones amorosas marcadas por la desconfianza y la sospecha, sentimientos fingidos que a la vez responden a una verdad oculta, presencia de la influencia materna,

itinerario hacia lo desconocido...

El protagonista es Roger Thornhill (Cary Grant), hombre de negocios de vida activa y superficial que, a partir de una coincidencia fortuita, se verá involucrado en una inexplicable trama de espionaje y confundido con un tal Kaplan (al parecer agente del Servicio secreto norteamericano); secuestrado por unos desconocidos que trabajan para una organización de espías empeñada en capturar a dicho agente; huyendo de los espías; sorprendido en situaciones que lo muestran a la vista de la opinión pública y de la policía como un peligroso asesino; obligado según las cambiantes circunstancias a fingir ser Kaplan o a «fingir» ser Thornhill; recorriendo el país para encontrar a ese misterioso personaje que al parecer es él mismo, al que todos conocen y al que nadie ha visto. Una trama, como se puede comprobar, diabólicamente desconcertante y envolvente, cuyos hilos invisibles son movidos según designios de lógica inaccesible para el protagonista, sometido a dos urgentes necesidades: aclarar su identidad y salvar su vida.

Hitchcock tiene en sus manos la posibilidad de construir una pesadilla atroz, casi irrespirable, pero prefiere ofrecerla en versión de comedia suavizando la crueldad mediante la ironía y moderando el «castigo» a que somete a su protagonista hasta convertirlo prácticamente en una broma pesada, permitiéndole la posibilidad de desintoxicarse al poner en juego sus recursos de astucia y su capacidad de improvisación, ofreciéndole incluso la oportunidad de bromear sobre su propia autosuficiencia. La odisea de Roger Thornhill no deja de ser por ello agotadora y con justicia podríamos adjudicarle aquellas conclusiones de un personaje de *Cortina rasgada*: «Por un lado tiene gracia, pero, por otro, maldita la gracia que tiene». Para entenderlo, nos

basta con recordar su rostro excitado, desencajado y desconcertado mientras huye de la avioneta fumigadora que, sin previo aviso, se ha convertido en un instrumento mortífero.

No es éste el único duro trago que Thornhill se ve obligado a padecer.

Recordémosle en pleno edificio de las Naciones Unidas, rodeado de gente, con un hombre apuñalado en sus propios brazos y para colmo con un puñal ensangrentado en una de sus manos: ¿cómo explicar al mundo que él no lo ha hecho? Ante tal dificultad decide declararse asesino y, aprovechando el pavor de los que lo rodean, huye. ¿Hacia dónde? Ni él mismo lo sabe.

Recordémosle también conduciendo absolutamente borracho un coche por una peligrosísima carretera, sin conseguir que nadie crea, ni la policía ni su propia madre (conocedora de su afición a la bebida) que lo han atiborrado de alcohol unos espías para provocar su muerte aparentando un accidente.

Recordémosle en la subasta, rodeado de criminales y viéndose obligado, para salir vivo de allí, a comportarse como un gamberro y provocar su propia detención por la policía, que a su vez lo busca como si del enemigo público número uno se tratase.

Recordémosle confiando su seguridad a una fascinante rubia cuya tentadora oferta erótica va acompañada por una actitud más que sospechosa.

Recordémosle improvisando una perfecta interpretación, la de su propia muerte, obligado a resultar convincente para salvar su vida y la de su amante.



Recordémosle, por último, convertido en héroe a la fuerza, colgado de las mismísimas narices de los presidentes de los Estados Unidos, cuyos rostros, tallados en piedra en el Monte Rushmore, parecen observarlo severamente, exigiéndole una arriesgada demostración de patriotismo...

Pocas veces en cine un personaje ha sido tan zarandeado **por** su creador, tan acosado. Pero ¿por qué acosa Hitchcock tan aparatosamente a Thornhill?, ¿de qué acción u omisión intenta escarmentarlo?, ¿qué culpa debe pagar? Su culpa es, sencillamente, la ignorancia: la confianza en la solidez de su estúpido mundo, su comfortable creencia en que la existencia se apoya en un orden, su actitud de no cuestionar jamás los esquemas de su realidad cotidiana. En el cine de Hitchcock nos encontramos con culpabilidades circunstanciales (la responsabilidad de un delito, por ejemplo) determinadas por la vida social, y con una culpabilidad más íntima: las complacencias de los personajes consigo mismos, la vocación por la seguridad a cualquier precio, la adscripción consciente o inconsciente a formas convencionales de ver las cosas, la imperdonable renuncia a las posibilidades cuestionadoras del pensamiento, rebajándolo a instrumento protector y ocultador frente a la precariedad e inconsistencia de la realidad, frente a su ausencia de sentido.

Hitchcock ofrece a sus personajes la posibilidad del aprendizaje. El último plano de *Vértigo* abandona a Scottie ante la desoladora inmensidad de sus descubrimientos vivenciales, y en sus propias manos queda la decisión de abrazar la inhóspita e irrenunciable lucidez o el problemático confort de los autoengaños. En *Con la muerte en los talones*, a través del intrincado itinerario de sobresaltos, peligros y perplejidades, Roger Thornhill tendrá la opción, si lo desea, de acceder

a ese estadio de sabiduría que es la duda, impulso relativizador que abarca al universo y a uno mismo. Pero, en ese momento, Hitchcock pudorosamente se retira, dejando al personaje en libertad de considerar todo lo sucedido como una intrascendente pesadilla, o de preguntarse si acaso él mismo, su propio mundo, son más reales que aquello considerado por él como irreal.

*Con la muerte en los talones* es un divertimento. Su riqueza, su inteligencia y su absoluta ausencia de banalidad, residen precisamente en la sabiduría con que Hitchcock juega con los resortes y las implicaciones de todo aquello que nos divierte. La ligereza burbujeante de su tono narrativo no equivale a superficialidad, salvo para los que sólo estén dispuestos a enriquecerse con las ofertas revestidas de solemnidad. Pero resulta que, precisamente, la falta de solemnidad de la película es una cualidad fundamental de la visión que el director nos ofrece.

Digamos que *Con la muerte en los talones* no está realizada *para* transmitir una filosofía, pero, inevitablemente, felizmente, está realizada *desde* una filosofía que la genera y que de su desarrollo se desprende. Y los factores que nos permiten acceder a ella, sentirla, descubrirla, gozarla, son el suspense y el humor.

Detengámonos un poco en ellos.

## EL SUSPENSE EN HITCHCOCK: LA RIQUEZA DE UN ESTILO

Voy a permitirme transcribir varias páginas escritas por Truffaut

en su introducción, a la larga entrevista que mantuvo con Hitchcock hace ya casi quince años, publicada como libro con el título *El cine según Hitchcock*. Se trata, a mi juicio, de una admirable aproximación, por su precisión y su claridad expositiva, al suspense como estilo narrativo del director: «El suspense es, antes que nada, la dramatización del material narrativo de un film, o, mejor aún, la presentación más intensa posible de las situaciones dramáticas».

Un ejemplo. Un personaje sale de su casa, sube a un taxi y se dirige a la estación para tomar el tren. Se trata de una escena normal en el transcurso de un film medio.

Ahora bien, si antes de subir al taxi este hombre mira su reloj y dice: *Dios mío, es espantoso, no voy a llegar al tren*, su trayecto se convierte en una escena pura de suspense, pues cada disco en rojo, cada cruce, cada agente de circulación, cada señal de *tráfico*, cada frenazo, cada maniobra de la caja de cambios van a intensificar el valor emocional de la escena.

La evidencia y la fuerza persuasiva de la imagen son tales que el público no se dirá: *En el fondo no está tan apremiado*, o bien: *Cogerá el próximo tren*. Gracias a la tensión creada por el frenesí de la imagen, la urgencia de la acción no se podrá poner en duda.

Una dramatización tan deliberada no puede funcionar, evidentemente, sin alguna arbitrariedad, pero el arte de Hitchcock consiste precisamente en imponer esta arbitrariedad contra la cual se rebelan a veces los listos, que hablan entonces de inverosimilitud, pero de hecho es raramente inverosímil. A decir verdad, Hitchcock organiza sus intrigas a partir de una enorme coincidencia que le suministra la situación fuerte que necesita. A partir de ahí, su trabajo consiste en

alimentar el drama, en anudarlo cada vez más estrechamente, dándole el máximo de intensidad y de plausibilidad, antes de desenredarlo muy aprisa tras un paroxismo.

Por regla general las escenas de suspense constituyen los *momentos privilegiados* de un film, aquellos que la memoria retiene. Pero observando el trabajo de Hitchcock se da uno cuenta de que a todo lo largo de su carrera ha intentado construir films en los que cada momento fuese un *momento privilegiado*, films, como dice él, sin *agujeros* ni *manchas*.

Esta voluntad feroz de retener la atención cueste lo que cueste y, como dice él mismo, de crear y luego preservar la emoción a fin de mantener la tensión, convierte a sus films en algo muy particular e inimitable, pues Hitchcock ejerce su influencia y su dominio, no sólo sobre los momentos cumbres de la historia, sino también sobre las escenas de exposición, las escenas de transición y todas las escenas habitualmente ingratas en los films.

Dos escenas de suspense jamás estarán unidas en una película suya por, una escena *corriente*, pues Hitchcock tiene horror a lo *corriente*. El *maestro del suspense* es también el de lo anormal. Por ejemplo: un hombre que tiene problemas con la justicia (pero al que sabemos inocente) va a exponer su caso a un abogado. Se trata de una situación cotidiana. Tratada por Hitchcock, el abogado, desde un principio, parecerá escéptico, reticente e incluso puede que, como en *Falso culpable*, no acepte llevar la causa hasta haber confesado a su futuro cliente que no está familiarizado con ese género de asuntos y que no está seguro de ser el hombre más adecuado...

Como verán, aquí han sido creados un malestar, una

inestabilidad y una inseguridad que convierten la situación en eminentemente dramática.

Veamos ahora otra ilustración sobre la manera en que Hitchcock retuerce el cuello a lo cotidiano: un hombre joven presenta a su madre una chica a la que acaba de conocer. Naturalmente la muchacha está muy deseosa de complacer a la anciana señora, que puede llegar a ser su futura suegra. Despreocupadamente, el joven hace las presentaciones mientras que, ruborizada y confusa, la muchacha se adelanta tímidamente. La señora, cuya cara se ha visto cambiar de expresión mientras su hijo terminaba (en off) de hacer la presentación, mira ahora cara a cara a la chica, los ojos fijos en los suyos (todos los cinéfilos conocen esa mirada hitchcockiana pura que se posa, casi, en el objetivo de la cámara); un ligero retroceso de la chica marca su primera señal de perturbación; Hitchcock, una vez más, acaba de presentarnos, con una sola mirada, una de esas terroríficas madres abusivas en las que es especialista.

Desde este momento, todas las escenas «familiares» del film serán tensas, crispadas, conflictivas, intensas, pues todo transcurre en sus films como si Hitchcock tratase de impedir que la banalidad se instale en la pantalla.

El arte de crear el suspense es, a la vez, el de meterse al público «en el bolsillo» haciéndole participar en el *film*. En este terreno del espectáculo, hacer un film no es un juego entre dos (el director más su película) sino entre tres (el director más su película más el público), y el suspense, como los guijarros blancos de *Pulgarcito* o el paseo de *Caperucita Roja*, se convierte en un medio poético ya que su fin primero es conmovemos más, hacer latir nuestro corazón más aprisa. Reprochar a Hitchcock el hacer suspense equivaldría a acusarle de ser el cineasta

menos aburrido del mundo, como si a un amante se le censurase dar placer a su pareja en lugar de no ocuparse más que del suyo propio. En el cine, tal y como lo practica Hitchcock, se trata de concentrar la atención del público sobre la pantalla hasta el punto de impedir a los espectadores árabes pelar sus cacahuets, a los italianos encender su cigarrillo, a los franceses magrear a sus vecinas, a los suecos hacer el amor entre dos filas de butacas, a los griegos..., etc. Incluso los detractores de Alfred Hitchcock están de acuerdo en concederle el título de primer técnico del mundo, ¿pero acaso comprenden que la elección de guiones, su construcción y todo su contenido están estrechamente ligados a esa técnica y dependen de ella?

Todos los artistas se indignan con justicia contra la tendencia crítica que consiste en separar la forma y el fondo, y este sistema, aplicado a Hitchcock, esteriliza toda discusión, pues tal y como lo han definido muy bien Eric Rohmer y Claude Chabrol, Alfred Hitchcock no es ni un narrador de historias ni un esteta, sino *uno de los más grandes inventores de formas de toda la historia del cine. Posiblemente sólo Murnau y Eisenstein se le puedan comparar en este aspecto... La forma aquí no adorna el contenido, lo crea.* El cine es un arte especialmente difícil de dominar en razón de la multiplicidad de dones, a veces contradictorios, que exige. Si tantas gentes superinteligentes o muy artistas han fracasado en la puesta en escena es porque no poseían a la vez el espíritu analítico y el espíritu sintético que sólo cuando se mantienen alerta, simultáneamente, permiten desbaratar las innumerables trampas creadas por la fragmentación de la planificación, del rodaje y del montaje de los films. De hecho, el mayor peligro que corre un director es el de perder el control de su film durante el proceso de realización, y esto es algo que ocurre con más frecuencia de lo que se cree.

Cada plano de un film, de una duración de tres a diez segundos, es una información que se da al público. Muchos cineastas dan informaciones vagas y más o menos legibles, bien porque sus intenciones eran de por sí vagas, bien porque eran precisas pero han sido mal ejecutadas. Ustedes me dirán: *¿Es la claridad una cualidad tan importante? Es la más importante.* Un ejemplo: *Fue entonces cuando Balachov, comprendiendo que había sido engañado por Carradine, fue en busca de Benson para proponerle que tomase contacto con Tolmachef y dividir el botín entre ellos, etc.*

En muchos films ustedes han escuchado un diálogo de este tipo y durante este parlamento se han sentido perdidos e indiferentes pues si los autores del film saben muy bien quienes son Balachov, Carradine, Benson y Tomalchef, y a qué cabezas corresponden esos nombres, ustedes, *ustedes*, repito, no lo saben, incluso aunque se les hayan mostrado antes sus rostros hasta tres veces, y no lo saben en virtud de esa ley esencial del cine: todo lo que se *dice* en lugar de ser *mostrado* se pierde para el público.

Por consiguiente, en Hitchcock nada tienen que hacer los señores Balachov, Carradine, Benson y Tomalchef, puesto que él ha escogido la expresión visual plena.

¿Se puede pensar que Hitchcock logra esta claridad mediante un proceso de simplificación que le condena a no filmar sino situaciones casi infantiles? En todo caso, éste es un reproche con el que se le abruma frecuentemente y que yo me apresuro a rechazar afirmando, por el contrario, que Hitchcock es el único cineasta que puede filmar y hacemos perceptibles los pensamientos de uno o de varios personajes sin la ayuda del diálogo, y esto me autoriza a ver en él a un cineasta realista.



¿Hitchcock realista? En las películas y en las obras de teatro, el diálogo no hace sino expresar los pensamientos de los personajes, cuando sabemos perfectamente que en la vida las cosas funcionan de otra manera, y muy en particular en la vida social cada vez que nos mezclamos en una reunión con personas que no son íntimas entre sí: cocktails, comidas mundanas, consejos de familia, etc.

Si asistimos como observadores a una reunión de este tipo, advertiremos perfectamente que las palabras pronunciadas son secundarias, convencionales, y que lo esencial se desarrolla a otro nivel, en los pensamientos de los invitados, pensamientos que podemos identificar observando las miradas.

Supongamos que invitado a una reunión, pero en plan de observador, miro al señor Y... que cuenta a tres personas las vacaciones que acaba de pasar en Escocia con su mujer. Observando atentamente su rostro puedo seguir sus miradas y darme cuenta que lo que le interesa de hecho son las piernas de la señora X... Ella habla de la penosa escolaridad de sus dos hijos pero su mirada fría se vuelve con frecuencia para desmenuzar la elegante silueta de la joven señorita Z...

Así pues, lo esencial de la escena a la que acabo de asistir no está contenido en el diálogo, que es estrictamente mundano y de pura conveniencia, sino en los pensamientos de los personajes: a) deseo físico del señor Y... por la señora X... b) celos de la señora X... con respecto a la señorita Z...

De Hollywood a Cinecittá ningún cineasta más que Hitchcock es actualmente capaz de filmar la realidad humana de esta escena tal y como yo la he descrito, y sin embargo, desde hace cuarenta años, cada



uno de sus films contiene varias escenas de este tipo fundadas sobre el principio del desfase entre la imagen y el diálogo a fin de filmar simultáneamente la primera situación (evidente) y la segunda (secreta), con vistas a lograr una eficacia dramática, estrictamente visual.

Así, «Alfred Hitchcock resulta ser prácticamente el único que filma directamente, es decir, sin recurrir al diálogo explicativo, sentimientos tales como la sospecha, los celos, el deseo, la envidia... y ello nos conduce a una paradoja: Alfred Hitchcock, el cineasta más accesible a todos los públicos por la simplicidad y la claridad de su trabajo es, a la vez, quien más sobresale al filmar las relaciones más sutiles entre los seres humanos». Hasta aquí el texto de Truffaut. Cabría añadir cómo en esta forma de crear suspense para penetrar en el interior de los personajes, Hitchcock utiliza con obsesiva insistencia los puntos de vista de ellos para provocar nuestra identificación, para que vivamos el drama desde su situación. Esta identificación es, a veces, sólo visual (la cámara, a través de la que nosotros vemos la realidad mostrada, ocupa el lugar de un personaje, de forma que su mirada es la nuestra), resultando que la narración no se limita a describir un hecho, sino a señalar que tal hecho está siendo observado por una de las personas que lo viven, enriqueciéndose la información «objetiva» con el intencionado matiz «subjetivo». Otras veces, la identificación es, además (o en lugar) de visual, dramática, es decir, las sugerencias de una escena están en función de los datos que Hitchcock nos ha dado, datos que pueden saber o no los personajes. Cuando estos puntos de vista y estas informaciones corresponden a más de un personaje al mismo tiempo, la densidad y la complejidad del relato pueden aumentar de forma considerable, y al aumentar se hace también más necesaria nuestra participación activa, nuestra capacidad de «pensar en imágenes».

La puesta en escena es casi siempre en Hitchcock subjetiva: la especial significación que adquieren hechos, objetos, rostros, detalles, viene determinada por las tensiones internas o las obsesiones de los personajes. Lo objetivo existe en función de lo subjetivo, y lo exterior en función de lo interior: el estilo de Hitchcock está íntimamente arraigado en el expresionismo.

Al comentar *Vértigo* pudimos comprobar la utilización de las técnicas de identificación, tanto visual como dramática. En la primera parte, veíamos y sabíamos lo mismo que Scottie, compartiendo su *voyeurismo* y su fascinación. Tras la revelación de Judy, al conocer unas cosas que Scottie ignora y descubrir otras que sólo ella sabe, la identificación dramática se desdobra (aunque la visual siga correspondiendo principalmente al personaje masculino) y las emociones se vuelven más problemáticas y complejas. *Vértigo* es un ejemplo de utilización del suspense para penetrar en el inquietante mundo interior de los personajes, mientras que en *Con la muerte en los talones*, narración de carácter más extrovertido, Hitchcock lo utiliza para expresar el conflicto del protagonista con el mundo que lo rodea. Visión *abismal* (descenso hacia el fondo de nosotros mismos, hacia nuestro propio misterio) y visión *cósmica* (relación de nuestra insignificancia con la inmensidad exterior, con el misterio del universo). *Vértigo* y *Con la muerte en los talones* son las dos caras de una misma moneda. Ambas se complementan y expresan con intensidad, amplitud y complejidad al gran artista que las ha creado, al gran artista que tal vez nos ofrezca, en estos dos imprescindibles títulos, lo mejor de sí mismo.

En *Con la muerte en los talones*, Hitchcock dirige nuestras tensiones de la siguiente forma:

1) estamos con Thornhill, sabemos que no es Kaplan y que los espías se equivocan.

2) Descubrimos algo que Thornhill desconoce: Kaplan no existe, es un invento del Servicio Secreto norteamericano para distraer la atención de los espías respecto al verdadero agente infiltrado entre ellos. Al principio, compartíamos la perplejidad de Thornhill (porque asistimos al suceso fortuito que origina toda la confusión). Después, nuestra ansiedad consiste en la imposibilidad de contarle la verdad, y es posteriormente desplazada por nuestro placer al reírnos de sus apuros.

3) Compartimos su atractivo hacia la rubia desconocida y fascinante.

4) Descubrimos de nuevo algo que él no sabe: la rubia trabaja para los espías, la cita en la inmensa llanura es una trampa.

5) Reencuentro con ella tras librarse de la muerte: comprendemos la actitud de Thornhill y nos inquieta la ambigüedad de la mujer, que lo abraza fingiendo y a la vez parece íntimamente satisfecha. Más tarde descubrimos todo:

6) Además de haberse enamorado de Thornhill (de nuevo la paradoja de la verdad dentro de la mentira, de la sinceridad en el fingimiento), ella es precisamente el agente infiltrado entre los espías.

Hitchcock juega continuamente con nosotros y nos cambia de posición cuando le viene en gana: nos une a Thornhill para zarandearnos juntos; nos atrae hacia sí mismo para que nos burlemos de Thornhill; nos sumerge en el caos; permite que nos distanciamos para que compartamos su privilegiado trono de creador y observador;

nos hace ver que ni allí puede uno sentirse seguro... Si *Alarma en el expreso* era una travesura juvenil, *Con la muerte en los talones* nos muestra a un hombre con sesenta años que no renuncia a divertirse a costa de la vida, de nosotros y de él mismo.

## HUMOR Y ESCEPTICISMO

Si *Vértigo* supone el más intenso grado de ebullición visionaria alcanzado por Hitchcock, la más acabada plasmación de su intuición de lo real y de lo trágico, *Con la muerte en los talones* implica su definitiva declaración de principios en cuanto al irrenunciable instinto lúdico del ser humano. El juego no es la actividad con que nos evadimos de la tragedia de lo real, sino la forma más coherente de asumirla, y también el desafío a los espejismos del orden. *Con la muerte en los talones* es el juego convertido en relato, el placer de narrar correspondido por el placer de asistir al espectáculo de la narración.

Realizada en 1959, pertenece a la etapa más madura de Hitchcock: acaba de hacer *Vértigo* e irá seguida de *Psicosis*, *Los Pájaros* y *Marnie*. Todo un auténtico récord creativo, testimonio del talento y la lucidez de un maestro del cine en plena posesión de los resortes de su lenguaje y en plena expresión, a la vez equilibrada y febril, de su visión compleja de la existencia.

Dicha visión acaso tenga su centro de gravedad en una idea ya varias veces abordada en este acercamiento a las películas más significativas de Hitchcock: el conflicto entre el orden y el caos. Resultará innecesario aclarar que estos conceptos no deben ser entendidos en un sentido «político». Orden es cualquier concepción

vital que implique la confianza en unos principios explicativos de la existencia, y más aún: que crea en la posibilidad de que la existencia puede llegar a ser explicada aunque no tengamos por ahora acceso a ello. De esta concepción se derivan otras, encarnadas en nuestra relación cotidiana o en nuestras formas de pensar. Caos es, tanto el descontrol de impulsos o energías destructivas, como la negación del sentido, la relativización de todo. Frente al presupuesto de que nada puede producirse sin alguna razón, se descubre la irreductibilidad de lo aleatorio, el reino del azar, el triunfo final de las preguntas sobre las respuestas.

Frente a la visión antropocéntrica de la realidad, la asunción de la insignificancia humana. Frente al enfoque confortable de nosotros mismos, la imposibilidad del total autoconocimiento y la constatación del misterio que nos habita. Frente a los espejismos del saber, la necesidad de desaprender como posibilidad de acceso al descubrimiento de lo real ya liberado del orden.

Descubrir el sinsentido puede acarrear tristeza, como si algo nos hubiera sido arrebatado, pero posteriormente puede servir para reconquistar un gozo que implica lucidez: el gozo del escéptico.

Nada se nos ha arrebatado porque nada se nos dio. Todo está en nosotros y descubrimos detrás de la culpabilidad «la inocencia del devenir». El juego (y esa forma más compleja y elaborada de «juego» que es la creación artística) nos expresan. La intuición del azar llama a las puertas de nuestras percepciones y el arte, forma del conocimiento intuitivo, le da cobijo.

El humor de Hitchcock, elevado en *Con la muerte en los talones* a la categoría de visión del mundo, es consecuencia de su lucidez. Le sirve

para desnudar la realidad sin necesidad de apuntarse a cruzadas desmitificadoras; para testimoniar la fragilidad del orden; para mostrar la vida cotidiana como escenario de una representación en la que los actores creen obedecer a un texto, ignorando que no hay texto alguno.

Para cualquier pensamiento bienpensante (sea cual sea su ideología”), el escepticismo es poco recomendable por desmovilizador, es fundamentalmente negativo. Una de las secretas y emocionantes subversiones que Hitchcock nos regala es la vitalidad del escepticismo. Su carácter negativo se revela más lúcidamente afirmativo que todo aquello que el pensamiento bienpensante ha dado en llamar positivo. La alegría de reconciliarse con la vida tras la asunción de lo trágico (que nada tiene que ver con la resignada aceptación de lo que nos niega) es uno de los gozos que el escéptico posee. Tras la captación del horror, el orgullo de comprobar que ni eso es más fuerte que el instinto lúdico.

Orden y caos no forman una alternativa ante la que elegir. Lo que Hitchcock defiende es el conocimiento del conflicto entre ambos, y lo que ataca es su ignorancia.

Como Lubitsch en *To Be Or Not To Be*, como Preminger en *Anatomy of a Murder*, Hitchcock disfruta con su propio artificio, mirando el mundo con el desapego y la satisfacción de quien ha conquistado el desengaño (es decir: la superación de los engaños) y sabe que, aunque haya poco que esperar, le queda mucho por inventar. Como Lubitsch, Hitchcock necesita inventar porque no cree en la forma «directa y espontánea» de mostrar la realidad, una de las más sólidas supersticiones del naturalismo, y entiende el arte como artificio declarado, paralelo y en oposición a ese otro artificio más tímido y disimulado que es la vida. Necesita también invitarnos al festín de la

ambigüedad porque sólo allí, supuestamente arropado por sus desconocidos cómplices de las salas oscuras, puede prescindir de protocolos y reconocer que para él el mundo es el escenario de su voluntad y el espejo de su representación...





## VIII

### DE LA BARRACA DE FERIA A LOS INFIERNOS

#### A propósito de *Psicosis*

El arte de producir miedo no ha estado tradicionalmente muy bien considerado.

Sin embargo, el miedo es tan antiguo como el hombre y acaso la emoción inicial por excelencia. No es de extrañar que Hitchcock, el cineasta que más perpetuamente lo ha utilizado, decidiera un buen día, ya en su madurez, adentrarse de forma brillante en el género del terror, donde el miedo alcanza su frenesí, y realizase esas dos películas que son *Psicosis* y *Los Pájaros*.

Los que no consideren importante la creación de miedo deberían preguntarse qué entienden por importante e intentar plantearse las implicaciones latentes en tan plebeya emoción. Tal vez se dignasen condescender a reconsiderarla si recurriésemos a la tradición psicoanalítica, pues entonces ya vendría avalada por la «cultura»: nuestros miedos provienen del sentimiento de culpabilidad alojado en los más escondidos rincones de nuestra conciencia y originado en las manifestaciones sexuales (le nuestra infancia). El miedo acaba de adquirir así, para los consumidores de seriedades, cartas de nobleza.

Por fin podrán dejar de disimular y reconocer que cuando vieron *Psicosis* siguieron la proyección sin pestañear. Lo curioso del caso es que las coartadas culturales les vendrán en esta ocasión como anillo al dedo, porque las dos piezas de terror ejecutadas por el «mago del suspense» no encajan del todo mal en los esquemas psicoanalíticos, aunque para deshacer posibles equívocos conviene dejar claro que Hitchcock no necesita del visto bueno de la tradición vienesa para ser un maestro del cine.

En efecto, un maestro del cine. Si las instituciones que dicen dedicarse a la enseñanza del llamado «séptimo arte» lo enseñasen de verdad, una película como *Psicosis* sería asignatura obligatoria, porque su ejemplaridad en la utilización del lenguaje cinematográfico para dirigir durante más de cien minutos la atención y las emociones del espectador es tan incuestionable, que hasta los más furibundos detractores de Hitchcock lo reconocen. Para él, de esto precisamente se trata: de dirigir nuestra atención y nuestras emociones, jugar con nuestras expectativas, manipular (en el más excitante sentido de la expresión) una historia para que se prenda en nuestra mente y nuestros sentidos durante toda la función. Y digo función porque esta palabra retiene ciertas añejas resonancias de sesiones de ilusionismo circense o, más exactamente, de recorrido por la casa encantada y de espectáculo de barraca de feria, eso que, según los historiadores, era el cine antes de hacerse mayor y respetable.

En *Psicosis*, el cine reconquista ese espíritu, y es curioso que la recuperación de esa sensación primitiva se la debamos a uno de los cineastas menos «rousseauianos» y más civilizados que cabe imaginar (lo que no quiere decir que Hitchcock tenga muy buen concepto de nuestra civilización). Al gozoso perpetrador de *Alarma en el expreso* y

*Treinta nueve escalones* le hubiera gustado que su público no creciese y no se hiciese más maduro, es decir, más esclavo de la lógica, aunque, la verdad sea dicha, no puede quejarse de la evolución, ya que su necesidad de mayor rigor le permitió con el tiempo acceder a niveles expresivos que pocos cineastas han alcanzado. El caso es que, repentinamente, con la sabiduría de su madurez, Hitchcock retorna a las artes de prestidigitación y, como el flautista de Hamelin, nos invita a un seductor viaje compuesto por *Psicosis* y *Los Pájaros*.

El punto de salida, cómo no, es la vida cotidiana: una panorámica sobre la ciudad de Phoenix, una fecha, una hora del mediodía y un apartamento vulgar en el que dos seres corrientes acaban de hacer el amor y se sienten agobiados por problemas económicos.

Cualquiera diría que Hitchcock se ha vuelto neorrealista, Pero no se trata precisamente de eso...

La muchacha, Marion (Janet Leigh) roba esa misma tarde 40.000 dólares a un cliente de su oficina y huye, tiene todo el fin de semana por delante. Nos sentimos ladrones, estamos con ella y nos cripa la lentitud de su fuga, su tensión, las dificultades, la irrupción de un inquietante policía de gafas negras, la lluvia. Marion no sabe dónde va, nosotros tampoco, pero Hitchcock sí, y cuando ella lo descubra será demasiado tarde.

En el motel donde decide pasar la noche, regentado por un extraño joven que vive con su madre en el viejo caserón de al lado, Marion se tranquiliza y después de una conversación con el muchacho, Norman Bates (Anthony Perkins), se dispone a dormir. Parece haber decidido la devolución del dinero y al ducharse experimenta una sensación de liberación y relajó. Ignora que Norman, por un agujero, la

ha visto desnudarse, e ignora también que, en breves instantes, la madre del joven la matará en una de las escenas más escalofriantes vistas en una pantalla. Se ha cumplido la primera etapa: de la vida cotidiana hemos pasado al reino del horror. Nuestro *voyeurismo* también ha sufrido un duro golpe, porque si al tercio de película nos matan a la bella protagonista ¿qué diablos nos van a contar ahora? Como en *Vértigo* tras el suicidio de Madeleine, Hitchcock ha hecho estallar una bomba bajo nuestras cómodas butacas de mirones.

Con el horror como posibilidad perpetua, el viaje se convierte en una pesadilla.

Nos olvidamos pronto de Marion, a la que tanto creíamos querer, y ahora deseamos que Norman sepa ocultar bien la atrocidad de su madre, y cuando nos enteramos de que su madre murió hace años cambiamos de nuevo de chaqueta y queremos que atrapen a Norman para enterarnos de todo. Habíamos enviado ya como primer mensajero a un detective privado y disfrutamos con los pelos de punta al presenciar su también horrorosa muerte, ¿es Hitchcock el sádico o somos nosotros? Enviamos después al novio y a la hermana de Marion, Sam (John Gavin) y Lila (Vera Miles), y se libran por los pelos de otra muerte atroz.

Norman es atrapado y descubrimos que es un pobre loco con su sentido de la identidad destrozado: es él mismo y es su propia madre. A ésta la mató, en compañía de su amante, en el lecho nupcial y quedó poseído por ella, única forma de asegurarse que en el reino de los muertos no lo traicionará con nadie.

Descubrimos entonces algo ya presentido: el asesinato de la bañera tiene un significado sexual, y además por partida doble, pues si

«la madre» mata a Marion para que no le arrebate el amor de su hijo, Norman la mata para experimentar la sensación de que la viola. Las dos identidades conviven, pues, al mismo tiempo, porque las dos se han sentido ejecutoras del asesinato. Dos personas, madre e hijo, fundidas en una sola: hasta ahí llega esta insólita historia de amor, más poderosa que la cordura y que la misma muerte. Historia de amor en la que, como casi siempre, hay una persona que domina y otra que es dominada. Tratándose de Hitchcock, es fácil adivinar que domina la madre.

Todavía nos quedan tres cosas por descubrir:

1) Hitchcock es muy astuto sacando a un convencional psiquiatra que diserta sobre el «caso clínico» de Norman. Por un lado, satisface las exigencias de los espectadores menos imaginativos. Por otro, sugiere, mediante la hueca autosuficiencia de ese etiquetador de almas, que las instituciones del orden no tienen ni idea de lo que es el caos.

2) Hitchcock todavía no nos había enseñado el plano más terrorífico de la película: el rostro final del pobre Norman, perdido para siempre y mirando a la cámara, es decir, a nosotros.

3) Hitchcock es perverso, porque nos invitó a entrar en la barraca de feria y, sin previo aviso, nos ha hecho descender a los infiernos. Y por cierto, como guía para tal descenso, lo ha hecho bastante mejor que Sartre en *Huis Clos*, aunque los consumidores de seriedades antes citados se escandalicen por comparar una obra «de cultura» con una succulenta (y desoladora) caja de sorpresas.

*Los pájaros* guarda una semejanza inicial con *Psicosis*: el arranque tiene lugar en situaciones cotidianas y la esperada irrupción de lo

terrorífico tarda en llegar. Hitchcock nos prepara, sin embargo, de forma distinta.

Mientras que *Psicosis* es, desde las primeras imágenes, un relato con densidad propia, un drama con conflictos determinados, *Los Pájaros* se desliza en tono de comedia superficial. En el mundo de la primera se puede presentir que todo es posible; en el de la segunda parece que nada que no sea banal pueda suceder.

*Psicosis* es una película sobre el horror latente en nuestra propia vida, en las relaciones humanas, en la lucha por sobrevivir, en la tiranía del pasado, y para provocar nuestra inquietud a Hitchcock le basta con hurgar en lugares escondidos de nuestro mundo. En *Los Pájaros* el horror llega del exterior y se basa en nuestro miedo a lo desconocido. En *Psicosis* el horror irrumpe de forma arbitraria para la víctima que lo padece, pero el conocimiento de los hechos puede ayudarnos a descubrir lo sucedido, dado que nos movemos en nuestro propio terreno. En *Los Pájaros* la arbitrariedad es total y ningún personaje puede alcanzar ninguna explicación.

Tampoco el espectador puede hacerlo, y esto es fundamental: los motivos de los pájaros al atacar jamás se conocerán. Los personajes, necesitados de un principio que explique la irrupción de la catástrofe, podrán hacer conjeturas, pero nunca se convertirán en certezas. Y es que los pájaros representan, precisamente, lo inexplicable.

El vapuleo de lo cotidiano a manos de lo insólito adquiere aquí caracteres de universalidad. El individuo zarandeado por el azar o las circunstancias parece dar paso a todo el género humano. La película adquiere resonancias cósmicas y apocalípticas.

Hitchcock gradúa y dosifica las intervenciones de los pájaros, y así, tras dos inquietantes avisos (la gaviota que pica en la frente a Melanie y el pájaro que se estrella en la puerta de casa de la maestra), tiene lugar el primer ataque colectivo en la fiesta de cumpleaños de la niña. A partir de aquí, la película se convierte en un círculo infernal del que nadie puede salir. Los pájaros atacan sin previo aviso, en cualquier lugar y a cualquier persona. Se trata de un enfrentamiento al miedo desnudo y brutal, sin sutilezas. Nunca unos personajes cinematográficos han sido sometidos a tan dura prueba.

Preocupado porque el relato no se limite a la mera yuxtaposición de ataques, Hitchcock ha elegido unos personajes nada excepcionales y ha introducido en ellos tensiones de poco relieve, desarrollando unas relaciones que se van densificando a medida que aumenta la sensación de desamparo común. No parece, sin embargo, que el director esté dispuesto a indagaciones en profundidad al estilo de *Encadenados*, *Vértigo* o *Marnie*. Los personajes le interesan más como componentes de una colectividad amenazada que como individualidades, aunque esta sensación se toma dudosa en el caso de la maestra, patética criatura que siempre parece estar guardando un secreto y que sugiere un sentimiento de inquietud y desolación un tanto ambiguos. Su mayor interés puede residir en su mayor misterio.

Pero la llegada de lo imprevisto, de lo arbitrario, arrasa con todo. Hitchcock expresa la insignificancia de nuestros problemas cotidianos ante la inmensidad de todo un mundo que se subleva y trastoca la ridícula imagen que el hombre se da a sí mismo de dueño y señor de la realidad.

El gusto de Hitchcock por el espectáculo encuentra en *Los pájaros* muchas y muy brillantes ocasiones de manifestarse. Cada nuevo

ataque, cada preparación supone un desafío a su dominio del tiempo y del espacio, a su sentido de la fragmentación y del montaje y a su capacidad de jugar con los mecanismos del espectador. En este sentido, es fácil comprobar su astucia para utilizar en provecho propio el poder de persuasión de la imagen y nuestra predisposición a grandes excitaciones: al temor por los ataques se une el ansioso deseo de que tengan lugar, de que cada uno supere en atrocidad al anterior.

Las expectativas de explicaciones quedarán al final rigurosamente decepcionadas. Y no podía ser de otra manera. Para los personajes, los pájaros son la rebelión de lo caótico y lo irracional. Para Hitchcock, tal vez la mera representación de los temores ocultos de sus criaturas: el cruel reflejo de su propio desamparo y precariedad. Y si así es, se hace lícito pensar que los pájaros no existen. Los pájaros somos nosotros.





## IX

### LA OBSESIÓN DE LA COMPLEJIDAD

A propósito de *Marnie*

Resultaría difícil encontrar en toda la Filmografía hitchcockiana una película tan incomprendida e injustamente tratada (salvo incondicionales de rigor) como *Marnie*, y es tristemente significativo que esto suceda con uno de los trabajos creativos más intensos y apasionados llevados a cabo por el director. Lejos de la perfección de *Vértigo*, no le va demasiado a la zaga en cuanto a profundidad de su expresión. *Marnie* es otra infernal exploración en los abismos del comportamiento, búsqueda febril y agotadora de la plasmación visual de lo más problemático y misterioso de nosotros mismos. Si Hitchcock es uno de los más grandes tratadistas narrativos de la condición humana, es en estas dos películas donde más implacablemente se dedica a tan osada aventura.

La incompreensión hacia *Marnie* se origina en un error sobre lo que en ella es esencial y accesorio. No es una película sobre el psicoanálisis, salvo si confundimos tema con anécdota. No es un melodrama didáctico, salvo que identifiquemos la utilización de convenciones con la mentalidad convencional. No es, por supuesto, un film policíaco, salvo que nuestra miopía cinematográfica sea ya

ilimitada.

Hitchcock se sitúa en terrenos cercanos al psicoanálisis freudiano pero no pretende ofrecer un correcto y detallado análisis psiquiátrico del personaje femenino. Neurosis y terapia son para los trampolines, simples esquemas dramáticos a partir de los cuales investiga, *por medios cinematográficos y no psicológicos*, la complejidad y significación de las relaciones entre dos personajes: Marnie Edgar (“Tippi” Hedren) y Mark Rutland (Sea Connery).

Marnie es una joven neurótica, frígida y cleptómana que cambia continuamente de trabajo porque utiliza sus sucesivos empleos para robar en las empresas que la contratan, modificando su aspecto físico y los datos de su documentación en cada una de sus operaciones. Rehuye todo contacto con los hombres porque siente la sexualidad como algo repugnante, y el origen de ello (evidentemente, la explicación es esquemática, pero insisto en que a Hitchcock le interesa su significación esencial: influencia del pasado, miedo a la vida y necesidad de la liberación) está en un hecho traumático que no recuerda aunque inconscientemente la esclaviza: en una violenta situación de su niñez mató a golpes a un marinero en defensa de su madre; ésta era prostituta desde que el padre las abandonó y el marinero era uno de los muchos clientes que, para la niña, profanaban su refugio vital. El poder de la figura materna es aquí tan decisivo, aunque mostrado de forma menos espectacular, como en *Psicosis*. Marnie está prácticamente poseída por ella: como ella, se prostituye (aunque sea simbólicamente, utilizando su atractivo femenino para conseguir trabajo con sus futuras víctimas); como ella, odia a los hombres (el asesinato del marinero tuvo para la niña la significación emocional de matar al padre, vengando a la madre).

Por otra parte, el acto de robar cumple en ella dos funciones: venganza del mundo exterior e intento de «comprar» el afecto de su madre, ya anciana pero imperturbable en su rechazo del ser que la enfrenta a su propia culpabilidad.

Hitchcock sugiere también una idea abiertamente atrevida, dadas las convenciones comerciales del género en que se desenvuelve: la represión sexual de Marnie encuentra su inconsciente factor de compensación en sus relaciones con el caballo Forjo, el único ser al que se abre, su único motivo de alegría. Las cabalgadas a campo abierto son vividas por ella como una liberación y una evasión, y las imágenes en ese momento transpiran irrealidad. La escena en que Mark regala el caballo a Marnie es de una sutileza emocionante, porque, en plena alegría de la mujer, Hitchcock nos hace sentir los sentimientos del hombre: la satisfacción ligeramente perturbada por unos inconfesables celos hacia el caballo.

De ahí, la especial significación de la muerte del animal: en el obligado acto de rematarlo, Marnie expresa sin saberlo el lento y trabajoso despertar de su deseo sexual hacia Mark, mientras éste encuentra el terreno más despejado para la cristalización de sus ambiguos propósitos.

Acabo de calificar muy premeditadamente de ambiguos los deseos de Mark porque creo que es precisamente este tema el que nos conduce a las aportaciones más esenciales de la película. Si el personaje de Marnie es el principal desde el punto de vista del argumento, es a través de su relación con Mark Rutland y del ahondamiento en la trayectoria de éste como Hitchcock empieza a subvertir las apariencias de la historia. Los esquemas ortodoxamente freudianos quedan rotos, porque el desarrollo del proceso terapéutico se revuelve como un

«boomerang» contra Mark, cuyos impulsos más recónditos quedan cuestionados. Comienza el espiral hitchcockiano a hacer de las suyas y el confort moral se diluye. La historia de la película se densifica y su aparente armonía desaparece. Si *Marnie* puede decepcionar ciertas exigencias perfeccionistas es por su imposibilidad de ser perfecta, ya que Hitchcock introduce salvajemente la polivalencia significativa en la anécdota, lo hace sin contemplaciones, imitando a sus anteriores pájaros, atacando sin previo aviso, con la importante diferencia de que, al contrario que las sanguinarias aves, él permite las opciones defensivas de los demás. De nuevo la idea del espiral, ¿recuerdan aquello de que podemos detenemos en el círculo que queramos, sea por deseo o incapacidad? Allá pues los que prefieran creerse que *Marnie* es una película edificante, la historia de una liberación como consecuencia de un amor abnegado, o que Mark encarna al héroe positivo cuya madurez y generosidad redime a la joven neurótica de sus complejos de culpabilidad. Tampoco se trata de lo contrario, y esto es lo fundamental: tan simplificadora es la afirmación de un significado como la de su contrario. La grandeza de *Marnie* y del estilo de Hitchcock consiste en la convivencia *simultánea* de múltiples significaciones, expresión de lo real en plena efervescencia irreductible, palpitación del conflicto más allá de la convencionalidad de lo explicativo. Hitchcock sospecha (con su inteligencia) y vive (con su intuición) que nuestra lógica no alcanza a iluminar lo más primordial de la complejidad de lo existente, y si su cine es esencialmente *poético* es por su arraigo en el conocimiento intuitivo, es decir, por la irreductibilidad de su lenguaje y, en consecuencia, de su contenido. Ahora podrá ser más fácilmente aceptado (perdonen mi momentáneo optimismo) el *realismo* de Hitchcock, hechas ya las oportunas aclaraciones sobre el tema en anteriores páginas de este libro.

La irreductibilidad de *Marnie* corresponde a la de la realidad. Sólo un artista especialmente dotado para convivir con la inacabable riqueza de lo real, con la intuición del azar que subyace todo (entendiendo por azar el fondo finalmente ininterpretable de lo existente), sólo un creador vitalmente *obsesionado* por la complejidad, puede ofrecernos esa peligrosa invitación a los vértigos de la lucidez que Hitchcock de vez en cuando nos lanza. También podemos descubrir ahora los más íntimos motivos del carácter «secreto» de sus revelaciones: el «mago del suspense» no oculta sus otras tarjetas de visita (tal vez ni siquiera impresas) por mero afán de jugar al escondite (aunque no debemos minimizar su regusto en el coqueteo con sus propios secretos, algunos de los cuales se los debe haber llevado a la tumba), sino también porque sus «mensajes» no pueden ser menos que furtivos. Los esquemas de transmisión existentes son aquellos que el orden dominante consagra como tales, arrinconando en el destierro de la subjetividad toda forma de conocimiento no susceptible de ser instrumentalizado, todo saber que sea perturbador, toda belleza (por citar a nuestro viejo y entrañable amigo André Breton) que sea auténticamente convulsiva. Y lo que Hitchcock nos hace palpar es no instrumentalizable, es perturbador, es convulsivo. El orden, nuestro orden, no puede asimilarlo.

Si las imágenes de Hitchcock forman un mundo, él es al mismo tiempo el dios que lo crea y el diablo que lo acecha. Se siente dios narrando y diablo sugiriendo.

Como dios, nos ofrece la plenitud del artificio, el simulacro de vida. Como diablo, la tentación de la lucidez. De nuevo se identifican lenguaje y significado: la transgresora intimidad de la forma de comunicamos su visión del mundo, equivale al carácter transgresor de

dicha visión: el azar y la relatividad, la disolución de las certezas. Hitchcock o el escepticismo como vivencia. Hitchcock, el solitario...

Sigamos con la historia: Mark Rutland conoce a Marnie y se siente atraído por ella. La ama y la quiere liberar de su neurosis. Le impone una relación porque conoce su incapacidad de actuar por sí misma. Decide destruir lenta y pacientemente las barreras que impiden a Marnie disfrutar la vida. La obliga prácticamente a aceptar el matrimonio. La protege. La ayuda. Al final, la libera. Pero Hitchcock se pregunta y nosotros nos preguntamos: ¿La libera? El proceso es ambiguo y el final, como culminación de todo, también lo es. Pero esta ambigüedad no es tramposa. Hitchcock no impide la imposibilidad de una interpretación unívoca por ocultación de datos, sino por darlos todos. Y paralelamente. Hitchcock no ofrece la posibilidad de múltiples sentidos por negación de cualquier tipo de significado, sino por expresarlos todos. La tonificante tarea de desaprender no equivale a vocación por la ignorancia, sino a conocimiento de la relatividad.

Detrás de cada sentimiento de Mark, de cada decisión, de cada idea, se esconde su contraria.

Si no lo captamos, *Marnie* será una historia «positiva» y una película «moral» que posee un claro significado. Pero si lo captamos, cada certeza se tornará duda. Cuanto más *vemos*, menos afirmamos. En su límite, se trata de una película sin ninguna respuesta y con interminables preguntas. Como un mecanismo imparable de reacciones en cadena, las sugerencias cuestionadoras se multiplican y en esto consiste precisamente la invitación que Hitchcock nos ofrece. Su estilo es como una sucesión interminable de puertas que dan a otras puertas sin que ninguna de ellas nos deje encerrados en un lugar sin salida. Cada afirmación sugiere su propia negación, y ésta es a su vez



puesta en duda hasta que el sentimiento de relatividad de los valores lo arrasa todo. Veamos algunos ejemplos, aún a sabiendas de la simplificación que supone reducir una expresión compleja (temática y emocionalmente) a una esquemática relación de ideas superpuestas:

A) Dijimos antes que Mark se enamora de Marnie. La puesta en escena de Hitchcock nos conduce por este recorrido:

1) ella le atrae por ser cleptómana: su sentimiento es fetichista.

2) este hecho nos hace dudar de la validez del sentimiento, al menos respecto a la imagen que él tiene de sí mismo.

3) Dudamos o negamos que el componente fetichista invalide el sentimiento.

4) Relatividad de todos los componentes que puedan darse en el enamoramiento.

5) Validez de todo, equivalente a relatividad de lo que la vida cotidiana entiende por amor.

B) Mark decide liberar a Marnie de su neurosis.

1) Dudamos de qué le importa más, el hecho de liberarla o el hecho de ser él el liberador.

2) La existencia del egoísmo enturbia sus propósitos.

3) Dudamos de la posibilidad de inexistencia del egoísmo en todo comportamiento humano, sea consciente o inconsciente.

4) Dificultad para matizar dónde acaba el egoísmo «legítimo» y



dónde empieza el que implica la negación del otro ser.

5) Posibilidad de que todo egoísmo «legítimo» implique la negación del otro ser.

6) En consecuencia, posibilidad de que todas las relaciones humanas sean en el fondo un intercambio de «intereses egoístas» disfrazados, conscientemente o no, de sentimientos de comunicación.

7) Relatividad de cualquier valoración.

El mismo mecanismo de sugerencias se da en todos los aspectos de la relación y del comportamiento de Mark Rutland: el amor y el instinto de posesión; la relación de poder entre las personas; la terapia como forma de dominación; la relación entre los fines y los medios y la implicación de éstos en aquéllos; el bien y el mal, una vez más, como conceptos inservibles ante la complejidad del comportamiento humano; cuestionamiento de los puntos de vista morales; las oscuras relaciones entre inocencia y culpabilidad, sinceridad y falsedad, verdad y mentira...

Como en Cioran, el pensamiento se descubre a sí mismo en su función destructiva, situándose en una zona de imposible retorno a la inocencia, aunque tal vez próximo al descubrimiento de la inexistencia de la culpabilidad. Hitchcock es, desde Juego, poco confortable. La lucidez es dura carga, tanto como la renuncia a ella. Es evidente que le resultaba más cómodo y rentable alimentar su imagen de mago del suspense. Pero no pudo, no quiso, renunciar a que ese juguete privilegiado, el cine, le sirviese para exorcizar sus propios demonios.

El instinto de Hitchcock para inyectar en la película el veneno de la duda, la «otra cara» de las cosas, se muestra de forma muy diversa,

sutil unas veces y obvia otras, pero yo no puedo dejar de recordar la extraordinaria secuencia del viaje de luna de miel, con una de las escenas de amor más espeluznantemente bellas, más inquietantes, más perturbadoras que un cineasta se ha atrevido a filmar: Mark rompe la promesa de no dormir con ella y penetra en su intimidad con toda la vehemencia de su delirio amoroso dolorosamente reprimido y con la brutalidad del violador más irresponsable. Las emociones que la escena transmite son tan contradictorias, confusas y caóticas como las de los personajes. Pocas veces hemos sentido la fragilidad de los juicios morales como en este momento en que nuestro *voyeurismo* de espectadores de cines nos hace sentirnos a la vez emocionados y avergonzados de mirar a la pantalla. Tras el primer arranque a la pantalla. Tras el primer arranque de violencia, Mark se muestra tierno en sus caricias (¿táctica, sensación de culpabilidad, intensidad afectiva?) y sentimos la desoladora inutilidad de sus afanes. Marnie permanece fría como una piedra (¿crueldad vengativa, terror, esperanza?). El coito está filmado como una violación y al mismo tiempo como la desesperada búsqueda de una comunicación imposible. Mark es a la vez un monstruo y una patética criatura enfrentada a su soledad. Marnie mira al vacío con expresión de total anulación o de locura. La belleza y el horror se dan la mano, y la inquietante cercanía entre la plenitud y la nada queda grabada en nuestra mente y en nuestro corazón.

Hitchcock construye la escena desde el punto de vista de los dos personajes, creando mediante la fragmentación de los planos y el contenido de los mismos toda la contradictoria y crispada carga emocional de la situación. Es un ejemplo claro del rechazo por parte de Hitchcock de la llamada descripción objetiva. No se mantiene imparcial desde fuera, sino que asume todos los enfoques parciales

posibles, extrayendo de los hechos todos sus posibles significados, narrando las vivencias de los personajes, acumulando sensaciones subjetivas que entran en contradicción. Hitchcock agarra el toro por los cuernos y elige las soluciones más arriesgadas, obteniendo el resultando impresionante que corresponde a su rigor, a su autoexigencia y a su honestidad narrativa.

A la mañana siguiente, Mark descubre el intento de suicidio de Marnie. Hitchcock nos da oportunidad de que dudemos de la auténtica voluntad suicida del personaje. No olvidemos que el matrimonio viaja en un trasatlántico. Ella podría lógicamente haberse lanzado al mar. Sin embargo, se ha intentado ahogar en la piscina... No cabe pensar que su acto sea teatral, pero sí que, inconscientemente, ha deseado coquetear con la muerte.

Otra escena de violenta inquietud es la del test de asociaciones que Mark obliga hacer a Marnie, donde el simple sentido de los encuadres nos expresa el maquiavelismo, la crueldad y el inmenso poder que él ejerce sobre ella, al mismo tiempo que el desamparo de Marnie, cuya única posibilidad de no perder contacto con lo real estriba en su peligrosa dependencia de un hombre en el que lo generoso y lo turbio son inseparables.

Al final de *Marnie* no sabemos si hemos asistido a un proceso de liberación o a la más escalofriante historia de vampirización de un ser por otro que se haya contado en cine. Tal vez se trate de las dos cosas. Hitchcock evidencia los sentimientos de los personajes, la atmósfera catárquica que los envuelve, pero en el fondo late una fuerte sensación de inquietud ante un futuro dudoso...

Los mecanismos del suspense juegan un importantísimo papel en

el reflejo de las tensiones y en la forma de sentir las por parte del espectador. Hitchcock, como siempre, narra *desde* los personajes, pero es necesario señalar que la utilización de la identificación visual y dramática nunca implica identificación personal del director. A Hitchcock no podemos verlo representado por ningún personaje de sus películas, salvo por ese hombre bajo, gordo y silencioso que en cada film aparece unos segundos y que precisamente se llama Alfred Hitchcock.

*Marnie* acaba por dejarnos una fuerte sensación de tristeza. Como si desde la pantalla alguien nos hubiese recordado con febril apasionamiento y con pudoroso desasosiego el dolor de vivir, la injusta influencia de la muerte en las trayectorias de los seres vivos, la necesidad de la fortaleza en la inestabilidad y de la serenidad en el desequilibrio. Seguir la película en actitud receptiva y sin ceder a lo rutinario resulta una experiencia casi agotadora. Tal es su tensión interna, su densidad temática y su crispado dramatismo. Es lamentable que una de las obras más desmelenadas de Hitchcock sea también una de las peor comprendidas.

Escandalizaría oír hablar de vulgaridad a propósito de uno de los films menos vulgares que existen, si no fuese por desgracia tan frecuente oír hablar de todo menos de cine ante numerosas obras maestras del arte cinematográfico.

Con esta aproximación a *Marnie* llegamos al final del libro, introducción a un cineasta cuya obra, aparte de amplia, es de una riqueza inagotable. Resulta muy difícil precisar hasta qué punto un gran artista es totalmente consciente de lo mucho de sí mismo que deja en sus obras. Este problema ya ha sido tratado en el primer capítulo del libro, y en cualquier caso lo importante siempre será lo que

realmente deje y no lo que crea haber dejado. Difícilmente un hombre podrá evitar que sus creaciones lo expresen, y más tratándose de una personalidad tan acusada, peculiar y compleja como la de Hitchcock. La gloriosa fatalidad de todo gran creador tal vez consista en la inevitabilidad de su propio testimonio. Borges acertó a sintetizarlo en estas breves y bellas líneas: «Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara».

Una producción de  
**ALFRED HITCHCOCK**



**MARNIE**  
**LA LADRONA**

PROTAGONIZADA POR  
**TIPPI HEDREN**  
**SEAN CONNERY**

CO-PROTAGONIZADA POR  
**DIANE BAKER**  
**MARTIN GABEL**

TECNICOLOR

Escrito por **JAY PRESSON ALLEN** Producido por **WINSTON GRAHAM** Dirigido por **ALFRED HITCHCOCK**

## APÉNDICE.

El texto que incluyo a continuación fue publicado en el número 157 de la revista «Film Ideal», correspondiente al 1 de diciembre de 1964. Quince años de antigüedad que no le han hecho perder nada de su precisión y su belleza.

Siempre lo valoré y creo que muchos lectores agradecerán su recuperación del olvido.

El autor es Ramón Gómez Redondo, uno de los más ilustres socios de ese inexistente club de hitchcockianos incurables al que muchos, sin saberlo, pertenecemos.

### TOCAR CON LOS DEDOS

*«El alma es como los ojos: cuando se posa sobre lo que la verdad y el ser iluminan, el alma percibe y comprende, e irradia inteligencia; pero cuando se vuelve hacia el crepúsculo del devenir y el parecer, entonces solo posee opinión, y anda guiñando, y tiene tan pronto una opinión como otra, y no parece tener inteligencia». (Platón)*

1

— ¿Puede ser procaz un puritano?

— Sí que lo puede ser.

— ¿Puede ser cruel un tímido?

— Sí que lo puede ser.

2

Procaz y cruel es el espectáculo. Y la luz nos trae el alivio.

Pensamos (mentimos) que todo ha sido una gigantesca broma (¿Se ha fijado usted qué transparencias más desvergonzadas? ¿Y el caballo de madera, eh?)

¿Qué me dice usted del caballo de madera?

Y qué tontos hemos sido...

Por un momento (por un único, maravilloso, irremplazable momento) hemos creído entrever (¡qué absurdo, qué niñería!) la vida y el universo en su presencia más pura. Como si nos hubiese sido concedido contemplar la realidad desnuda, tocar la pulpa temblorosa y excitante de la realidad.



Pero ya lo saben: ha sido un truco; la magia del cine y todo lo demás. Vieja, viejísima historia... Ahora las luces se han encendido y los fantasmas del miedo, de la responsabilidad, de la huida, de la culpa han retornado a ese mundo de sombras del que jamás debieron salir.

Bien, amigos: podemos volver a casa. La seguridad de los días, el orden del mundo, esto es, la mentira compartida, no han sido rotos. Si nos acucia la realidad, hay veinte teorías que la explican; el pensamiento humano (siempre generoso) ha descubierto algo mejor que conocer la verdad: dar vueltas en derredor suyo. Dar vueltas no es un peligro. A la segunda, nos sabemos el punto de partida, el de arribada y el trayecto.

Demos vueltas, pues.

Y celebremos la fiesta del regreso. Ciertamente, el viaje al país de Hitchcock fue una aventura estúpida.

**3**

... Mas, ¡ay, amigos!, que no fue una broma.

**4**

Buscamos la verdad y encontramos la apariencia. Creemos poseer conocimiento y apenas si alcanzamos a tener opinión.

Y cuando alguien nos revela lo que apetecíamos, sentimos miedo.

Algunas veces la música, o el poema, o la pintura, o el cine nos han golpeado el corazón. Algunas veces. Pero en muy pocas, en muy escasas ocasiones, se nos ha golpeado el alma.

Hitchcock, sí. Hitchcock es de los que despiertan, de los que hacen estremecer. El posee la llave.

Y no sé si hay otras.

Cuando sabemos el peso, el volumen, el color, la utilidad, el peligro del mundo, esto es, cuando creemos tener el mundo ordenado y a nuestro alcance, Hitchcock llega, desbarata todos esos elementos que penosamente habíamos ido recogiendo para librarnos de los malos espíritus, y nos ofrece un nuevo elemento (inesperado y terrible) que ni siquiera había pasado por nuestra imaginación: el mundo en sí.

Y no me preguntéis cómo, porque no sabría qué responderos. Sólo puedo deciros que su experiencia no es mística, puesto que es comunicable. Que me he quemado los dedos cuando alargaba la mano para jugar con sus ascuas de teatro. Y que, en el fondo, es inmensamente sencillo.

Si la última misión de un artista es sacar a la realidad de sus casillas, exponer a la luz a la Gran Escondida, Hitchcock es un gran artista.

Creo que Hitchcock es un gran artista.

5

Puede que sólo sea un juego de sensaciones. Una invitación

gratuita al reino de las fantasmagorías.

¿Y bien?

¿Qué decir del hombre que, engañándonos; nos hace descubrir y sentir en nosotros mismos la presencia dolorosa del mundo real más profundo?, ¿del hombre que nos sacude, con mentiras, y nos fuerza a la lucidez?

Sólo de una manera podría llamársele. Sólo un título podría otorgársele: el de gran artista.

6

... Y también impúdico, hasta la procacidad. Y cruel, hasta el sadismo. Y obsesivo como esas puertas que dan a otras puertas.

Pero las puertas son los velos impuestos por su puritanismo victoriano.

No nos dejemos engallar por ellas.

7

El espejo de Alicia daba a un mundo inseguro, pero divertido.

El espejo de Hitchcock no da a ningún mundo: es reflejo del nuestro (una rara virtud que muy pocos espejos poseen). Si acaso, manteniendo la convención clásica de anteponer la diversión.

Pero muy ciego ha de estar quien, por debajo de esta diversión, no vea la inseguridad del Mundo del Revés de Alicia. Un mundo del revés que es el nuestro.

Si usted se sube a una silla, sentirá el vértigo.

Si usted se inscribe en un viejo hotel, puede ser asesinado en la bañera.

Si usted tiene un periquito, o vive en una casa del barrio del Puerto de Baltimore, o visita el monumento labrado en la roca con los rostros de los presidentes de los Estados Unidos, o, simplemente, viaja por África con su familia y traba amistad con un francés, está expuesto a que le ocurran las más inquietantes cosas.

Furiosa, impía, pornográficamente, la seguridad ha sido destruida. Desde las regiones rosáceas donde habitan las Doris Day del mundo (¿qué será, será...?) hasta el peor círculo del infierno, no existen ya escalones. Un mundo reside en el otro.

La realidad que Hitchcock nos alumbró no es la del ser inamovible, sino la del devenir. Se han invertido los términos clásicos. La opinión que anda guiñando ha cobrado carta de naturaleza y ha asentado sus posaderas sobre nuestras ciudades y nuestras conquistas.

La mano que se nos tiende puede no estar sujeta al brazo que la anima.

Y la geometría puede ser la fuente del miedo.

He aquí el resultado: Alfred Hitchcock, filósofo de la inseguridad. Propagandista y agitador de la angustia. Y rigurosamente moderno.

## 8

En el viejo salón victoriano alguien impone gravedad tocando el piano con la espalda rígida. Pero el piano se disuelve bajo los dedos. Bajo la peluca anda la muerte.

Y el dolor.

Sobre todo, el dolor.

## 9

Paso a paso, avanza este puritano hacia el desastre. La responsabilidad es como una moneda que nadie desea retener. La responsabilidad pasa de unas manos a otras manos.

Y al final, es un pícnico el que se queda con todas las monedas. Quizá, bajo su peso, acabe hundiéndose en el Lago de la Fascinación.

Pero bien puede ocurrir que nos arrastre a todos antes.

Hitchcock es un hombre peligroso.

Hitchcock es los pájaros.

## 10

... Y en vano se purifican, manchándose con sangre, como si

alguien que ha estado en el barro pudiera lavarse con barro Heráclito, sin duda, conocía el cine de este maldito puritano.

## 11

Y sin embargo ama.

Sí, señorita Ingrid, señorita Kim, señorita Doris, señorita Grace, señorita Eva Marie, señorita Joan y señorita "Tippi".

Este destructor, que pretende defenderse fingiendo la risa, es capaz de amar.

Y a ti, "Tippi", sobre todo.

Os ama, pero no os estima. Os entiende, pero no os aprueba. Quizá Hitchcock sea consciente de ello, y ello ocurra a pesar suyo. Quizá el dolor sea más profundo al creerse, él, doliente víctima de una autotraición.

O quizá sea una solución que nos ofrece. Y un descanso.

## 12

El minotauro en su laberinto ha comenzado a devorarse. Pero lo hace lúcidamente.

Ama, pero no estima.

Es estimado, pero no amado.

Cerremos piadosamente la última puerta, la apenas entreabierta.

Con Plotino comienza la noche. Una hermosa noche sin fin que nos une en el miedo. Podemos tendemos la mano y repetir con él: «¿Quién que verdaderamente perciba la armonía del Reino Intelectual pudo dejar, si tiene alguna disposición para la música, de responder a la armonía en sonidos sensibles? ¿Qué geómetra o aritmético pudo dejar de encontrar placer en las simetrías, correspondencias y principios de orden observados en las cosas visibles? Considérese aún el caso de los cuadros; aquellos que ven por el sentido corporal el arte de la pintura no ven la cosa en un solo aspecto; están profundamente agitados al reconocer en los objetos pintados a los ojos la representación de lo que descansa en la idea, y así son llamados al recuerdo de la verdad; la verdadera experiencia de la cual surge el Amor».

R. G. R.

## BIBLIOGRAFÍA.

### LIBROS Y FOLLETOS

«Alfred Hitchcock». Filmoteca Nacional de España. Junio de 1978.

AMENGUAL, Barthélemy, y BORDE, Raymond: «Alfred Hitchcock». Premier Plan. SERDOC. Lyon. Marzo de 1960.

ANOBILE, Richard J.: «Alfred Hitchcock's 'Psycho'». New York. Avon. 1974.

BIANCHI, Pietro, y FAYA, Claudio B.: «Personale di Alfred Hitchcock». Quaderni del Cineforum, 1. Genova. Edizioni dell'ufficio Mezzi Audiovisivi del Columbianum, s.f. 1960.

BOGDANOVICH, Peter: «The Cinema of Alfred Hitchcock». The Museum of Modern Art Film Library. New York. 1963.

BRUNETTA, Giampiero: «Alfred Hitchcock o Il universo della relatività». Padova. Liviana. 1971.



CAMERON, Ian: «Movie Reader», New York. Praeger. 1972.

«Circulating 'Film Programs'». New York. The Museum of Modern Art Film Library. 1963.

DAVIS, Brin: «The Thriller». New York. Dutton. 1973.

«Distribution Catalogue». London. The British Film Institute. 1962.

DOUCHET, Jean: «Alfred Hitchcock». París. L'Herne Cinéma. 1965.

DURGNAT, Raymond: «The Strange Case of Alfred Hitchcock». Faber & Faber. London. 1974.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: «El Cine Británico de Alfred Hitchcock». Editora Nacional. Madrid. 1974.

GEDULD, Harry M.: «Film Makers on Filmmaking». Bloomington. Indiana University Press. 1967.

HARRIS, Robert A. y LASKY, Michael S.: «The Films of Alfred Hitchcock». The Citadel Press. Secaucus, N.Y. 1976.

HENSTELL, Bruce: «Alfred Hitchcock». Washington D.C. American Film Institute. 1972.

HICKS, Sir Seymour: «Hail Fellows, Well Met». Staples. London. 1949.

HIGHAM, Charles & GREENBERG, Joel: «The Celluloid Muse: Hollywood Directors Speak». London. Angus and Robertson. 1969.

KNIGHT, Esmond: «Seeking the Bubble». Hutchinson. London. 1948.

LAVALLEY, Albert: «Focus on Hitchcock». Englewood Cliffs, N.J. Prentice Hall. 1972.

LEHMAN, Ernest: «North by Northwest». New York. Viking. 1972.

LLINÁS, Francisco: «Alfred Hitchcock». El Cine, enciclopedia del séptimo arte. Tomo VIII, págs. 185-187. Buru Lan SA. de Ediciones. San Sebastián. 1973.

MANZ, Hans Peter: «Alfred Hitchcock». Sans-Souci Verlag. Zurich. 1962.

MARTIN, Pete: «Pete Martin Calls On...». New York. Simon and Schuster. 1962.

NAREMORE, James: «Filmguide to 'Psycho'». Bloomington. Indiana University Press. 1973.

NOBLE, Peter: «Index to the Work of Alfred Hitchcock». Index Series number 18. Special Supplement to Sight and Sound. London. May. 1949.

PERRY, George: «The Films of Alfred Hitchcock». Dutton Vista Pictureback. Studio Vista Ltd. London. 1965.

PETRY, George: «The Movie Makers. Hitchcock». MacMillan London Limited. London. 1975.

REED, Langford, y SPIERS, Hetty: «Who's Who in Filmland».

Chapman and Hall Ltd. London. 1931. (Contiene, en las páginas 21-23, el artículo de Hitchcock titulado «Cómo escojo mis heroínas»).

ROBINSON, W. R.: «Man and the Movies». Baton Rouge. Luisiana State University Press. 1967.

ROHMER, Erie, y CHABROL, Claude: «Hitchcock». Collection Classiques du Cinéma. París. Editions Universitaires. 1957.

RUSSELL Taylor, John: «Cinema Eye. Cinema Ear. Some Key Film-Makers of the Sixties». New York. Hill & Wang. 1964.

RUSSELL Taylor, John: «Hitch. The life and work of Alfred Hitchcock. The Authorised Biography». Faber & Faber. London. 1978.

SAMUELS, Charles Thomas: «Encourtering Directors». New York. Putnam. 1972.

SARRIS, Andrew: «Interviews with Film Directors». New York. Avon Books. 1967. Traducción española —Mariano Perrón—: «Entrevistas con directores de cine». Vol. 1. Magisterio Español. Madrid. 1970. (Contiene la entrevista de *Movie*, número 6.).

SCHICKEL, Richard: «The Men who Made the Movies». New York. Atheneum. 1975.

SIMSOLO, Noël: «Alfred Hitchcock». Collection Cinéma d'aujourd'hui, volumen 54. Editions Seghers. París. 1969.

SPOTO, Donald: «The Art of Alfred Hitchcock». W. H. Allen. London. 1977.

TARNOWSKY, Jean-François: «Hitchcock - Frenesí/Psicosis».

Fernando Torres. Valencia. 1978.

TRUFFAUT, François, avec la collaboration de Helen SCOTT: «Le cinéma selon Hitchcock». Editions Robert Laffont. París. 1966. Traducción española «El cine según Hitchcock». Alianza Editorial. Madrid. 1974.

UNGARI, Enzo: «Introduzione all'archepaelago Alfred Hitchcock». Cinema & Film. Roma. 1969-70.

VARIOS AUTORES: «Hitchcock». Etudes Cinématographiques. M. J. Minard éd. París. 1971.

VARIOS AUTORES: «La politique des auteurs». Editions Champ Libre. París. 1972. Traducción española: «La política de los autores». Editorial Ayuso. Madrid. 1974. (Contiene las entrevistas de *Cahiers du Cinéma*, números 44 y 102).

VILLEGAS LÓPEZ. Manuel: «Los grandes nombres del cine». Editorial Planeta. Tomo II. Barcelona. 1973. Págs. 47-55.

WOOD, Robin: «Hitchcock's Films». A. Zwemmer Ltd. London. 1965. Traducción española: «El cine de Hitchcock». Ediciones Era. México. 1968.

YACOBAR, Maurice: «Hitchcock's British Film». Archon Books. Hamden, Conneticut. 1977.

## REVISTAS

AGEL, Henri: «Alfred Hitchcock», en *New York Film Bulletin* 2.

Núm. 7. 1961.

ANDERSON, Lindsay: «Alfred Hitchcock», en *Sequence*. Núm. 9. Otoño 1949.

ARNOLD, Gary H.: «Birds & Gulls», en *Movie Goer*, Núm. 1. Invierno de 1964.

BELLOUR, Raymond: «Le blocage symbolique», en *Communications*. Núm. 23. 1975.

BOND, Kirk: «The other Alfred Hitchcock», en *Film Culture*. Núm. 41. Verano de 1966.

*Cahiers du Cinéma*: Núm. 39. Artículos de Bazin, Chabrol, Astruc y Truffaut. Octubre de 1953: Núm. 44.

—. Entrevista por Claude Chabrol. 1955; Núm. 62.

—. Entrevista por François Truffaut. Agosto-septiembre de 1956; Núm. 63.

—. «Le fer fans la Piare», por Jean Domarchi. Octubre de 1956; Núm. 92.

—. Entrevista por C. Bitsch. 1959: Núm. 99. Jean Druchet, «La troisieme clef». Septiembre de 1959.

CAMERON, Ian & PERKINS, V. F.: «Httchcock», en *Movie*. Núm. 6. Enero de 1963.

DE LA ROCHE, Catherine «Conversation with Hitchcock», en *Sight and Sound*. Núm. 2-3. invierno 1955-56.

FOIX, Vicente Molina: «Cuarenta escalones», en *Dezme*. Núm. 2. Junio de 1980.

GILLING, Ted: «The colour of the music An Interview with Bernard Herrmann», en *Sight and Sound*. Núm. 41. invierno 1971-72.

GOUGH-YATES, Kevin: «Private Madness and Public Lunacy», en *Films & Filming*. Núm. 18. Febrero de 1972.

HIGHAM, Charles: «Hitchcock's World», en *Film Quartely*. Núm. 16. Invierno de 1962-63.

HITCHCOCK, Alfred: «My Owns Methods», en *Sight and Sound*. Núm. 6. Verano de 1937;

—. «Production Methods Compared», en *American Cinematographer*. Núm. 30. Mayo de 1949;

—. «Alfred Hitchcock Talking», en *Films and Filming*. Núm. 5. Julio de 1959;

—. «Symposium», en *Arts in Society*. Núm. 4. Invierno de 1967.

HOUSTON, Penelope: «The figure in the carpet», en *Sight and Sound*. Núm. 32. Otoño d 1963;

—. «Hitchcokery», en *Sight and Sound*. Núm. 37. Otoño de 1968.

KAPLAN, George: «Alfred Hitchcock. Lost in the Wood», en *Film Cominent*. Noviembre-Diciembre de 1972.

LAMBERT, Gavin: «Hitchcock and the Art of Suspense», en *American Film*. Núm. 1. Enero-Febrero de 1976.

LATORRE, Jose María: «Alfred Hitchcock», en *Dirigido por*. Núm. 16. Septiembre de 1974.

LIGHTMAN, Herb A.: «Hitchcock Talks about Lights, Camera and Action», en *American Cinematographer*. Núm. 48. Mayo de 1967.

McBRIDE, Joseph: «Topaz», en *Film Heritage*. Núm. 5. Invierno de 1969-70.

MADSEN, Axel: «A talk with Alfred Hitchcock», en *Action*. Núm. 3. Mayo-Junio de 1968.

MALONEY, Russell: «Alfred Joseph Hitchcock», en *New Yorker*. 10 de septiembre de 1938.

MAMBER, Steve: «Television Films of Alfred Hitchcock», en *Cinema*.

MARÍAS, Miguel: «Dossier de Alfred Hitchcock», en *Dirigido por...*. Contiene otros artículos de José María Latorre, Esteve Riambau y José Enrique Monte. Núm. 74. Junio-Julio de 1980.

MEYER, Andrew: «The 'Plot' Thickens», en *Film Comment*. Núm. 11. Septiembre-Octubre de 1975.

MILLAR, Gavin: «Hitchcock versus Truffaut», en *Sight and Sound*. Núm. 38. Primavera de 1969.

MUNDY, Robert: «Another Look at Hitchcock», en *Cinema* (Cambridge). Agosto de 1970.

PECHTER, William: «The director Vanishes», en *Movie Goer*. Núm. 2. Verano-Otoño de 1964.

PETT, John: «A Master of Suspense», en *Films and Filming*. Núm. 6. Noviembre-Diciembre de 1959.

POAGUE, Leland A.: «Tite Detective in Hitchcock's 'Frenzy'. His Ancestors and Significance», en *Journal of Popular Film*. Núm. 2. Invierno de 1973.

RUSSELL, Lee: «Alfred Hitchcock», en *New Left Review*. Núm. 35. Enero-Febrero de 1966.

SAMUELS, Charles: «Hitchcock», en *American Scholar*. Núm. 39. Primavera de 1970;

—. «Hyphens of the Self: Hitchcock, Truffaut», en *American Scholar*. Núm. 41. Otoño de 1972.

SONBERT, Warren: «Alfred Hitchcock. Master of Morality», en *Film Culture*. Núm. 41. Verano de 1966.

THEVENET, Homero Alsina: «Hitchcock», en *Film*. Núm. 7. 1952. Montevideo.

TRUFFAUT, François: «Skeleton Keys», en *Film Culture*. Núm. 41. Primavera de 1964.

VERMILYE, Jerry: «An Alfred Hitchcock Index», en *Films in Review*. Núm. 17. Abril de 1966.

«Vogue par Hitchcock». En *Vogue*. París. Núm. 552. Diciembre de 1974-Enero de 1975.

WAGNER, W.: «Hitchcock, Hollywood Genius», en *Current History*. Núm. 52. 24 de diciembre de 1940.



WALKER, Michael: «The Old Age of Alfred Hitchcock», en *Movie*. Núm. 18. Invierno 1970/71.

WOLLEN, Peter: «Hitchcock's Vision», en *Cinema* (Cambridge). Núm. 3. Junio de 1969.

## FILMOGRAFÍA.

### COMO ROTULISTA

*The Call of Youth* (1920, Hugh Ford).

*The Great Day* (1910, Hugh Ford).

*Appearances* (1921, Donald Crisp).

*Beside the Bonnie Brier Bush* (1921, Donald Crisp).

*Dangerous Lies* (1921, Paul Powell).

*The Mystery Road* (1921, Paul Powell).

*The Princess of New York* (1921, Donald Crisp).

*The Man from Home* (1922, George Fitzmaurice).

*Perpetua* (1922, John S. Robertson, Tom Geraghty).

*Spanish Jade* (1922, John S. Robertson, Tom Geraghty).

*Tell Your Children* (1922, Donald Crisp).

*Three Live Ghosts* (1922, George Fitzmaurice).

## OTRAS ACTIVIDADES

### 1923 - THE WHITE SHADOW

*Producción:* Michael Balcon, Victor Saville, John Freedman.  
*Productor:* Michael Balcon. *Director:* Graham Cutts. *Guión:* Alfred Hitchcock y Michel Morton. *Fotografía:* Claude L. McDonnell.  
*Decorados:* A. Hitchcock. *Montaje:* A. Hitchcock. *Estudios:* Islington.  
*Intérpretes:* Betty Conipson, Clive Brook, Hjenry Victor, Daisy Campbell, Olaf Hitton.

### 1923 - WOMAN TO WOMAN (*De mujer a mujer*)

*Producción:* Michael Balcon, Victor Saville, John Freedman.  
*Productor:* Michael Balcon. *Director:* Graham Cutts. *Guión:* Graham Cutt y Alfred Hitchcock, según la obra teatral de Michael Thorton.  
*Fotografía:* Claude L. McDonnell. *Decorados:* A. Hitchcock. *Montaje:* Alma Reville. *Estudios:* Islington. *Intérpretes:* Betty Compson (Daloryse), Clive Brook (David Compos y Davis Anson-Pond), Josephine Earle, Marie Ault, M. Peter.

### 1924 - THE PASSIONATE ADVENTURE

*Producción:* Michel Balcon, Gainsborough. *Director:* Graham Cutts.  
*Guión:* Alfred Hitchcock y Michael Morton. *Fotografía:* Claude L. McDonnell. *Decorados:* A. Hitchcock. *Ayudante de dirección:* A.

Hitchcock. *Estudios*: Islington. *Intérpretes*: Alice Jayce, Clive Brook, Lillian Hali-Davies, Marjorie Daw, Victor McLaglen, Mary Brough, John Hamilton, J. R. Tozer.

#### 1924 - THE PRUDE'S FALL

*Producción*: Michel Balcon, Victor Saville, John Freedman. *Productor*: Michael Balcon. *Director*: Graham Cutts. *Guión*: Alfred Hitchcock. *Decorados*: A. Hitchcock. *Ayudante de dirección*: A. Hitchcock. *Intérprete*: Betty Compson.

#### 1925 - THE BLACKGUARD

*Producción*: Gainsborough, Michael Balcon. *Productor asociado*: Eric Pommer. *Director*: Graham Cutts. *Guión*: A. Hitchcock, según una novela de Raymond Patón. *Decorados*: A. Hitchcock. *Ayudante de dirección*: A. Hitchcock. *Estudios*: U.F.A., en Neubabelsberg (Berlín). *Intérpretes*: Walter Rilla (el ladrón), Jane Novak, Bernard Goetzke, Frank Stanmore.

#### 1932 - LORD CAMBER'S LADIES

*Producción*: British International. *Productor*: Alfred Hitchcock, *Guión*: Benn W. Levy. *Intérpretes*: Gertrude Lawrence, Nigel Bruce, Bemita Hume, sir Gerald du Maurier.

#### 1941 - MEN OF THE LIGHTSHIP

#### 1941 - TARGET FOR TONIGHT

*Producción*: British Ministry of Information. *Montaje de las versiones americanas*: Alfred Hitchcock.

## COMO DIRECTOR

### ETAPA INGLESA

1925 - THE PLEASURE GARDEN (*El jardín de la alegría*)

*Producción:* Michael Balcon, Gainsborough Pictures, Eric Pommer (Emelka-G.B.A.). *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Eliot Stannard, según la novela de Oliver Sandys. *Fotografía:* Baron (Gaetano) Ventigmilía. *Ayudante de dirección y script:* Alma Reville. *Estudios:* Emelka, Munich. *Intérpretes:* Virginia Valli (Patsy Brand, la bailarina), Carmelita Geraghty (Jill Cheyne), Miles Mander (Lever), John Stuart (Hugh Fielding), Frederick K. Martini (el patrón), Florence Helminge (esposa del patrón), George Snell, C. Falkenburg. *Duración:* 85 minutos.

1926 - THE MOUNTAIN EAGLE

*Producción:* Gainsborough Pictures, Emelka. *Productor:* Michel Balcon. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Eliot Stannard. *Fotografía:* Baron (Gaetano) Ventigmilia. *Estudios:* Emelka, Munich. *Intérpretes:* Bernard Goetzke (Pettigrew), Nita Naldi (Beatrice, la maestra), Malcon Keen (Fear O'God), John Hamilton (Edward Pettigrew). *Duración:* 89 minutos.

1926 - THE LODGER, A HISTORY OF A LONDON FOG (*El enemigo de las rubias*)

*Producción:* Michael Balcon, Gainsborough Pictures. *Director:*

Alfred Hitchcock. *Guión*: Alfred Hitchcock y Eliot Stannard, basado en la novela de Marie Adelaide Belloc-Lowndes. *Fotografía*: Baron (Gaetano) Ventigmilia. *Decorados*: C. Wilfred Arnold y Bertram Evans. *Montaje y títulos*: Ivor Montagu. *Ayudante de dirección y script*: Alma Reville. *Estudios*: Islington. *Intérpretes*: Ivor Novello (el huésped), June (Daisy Jackson), Marie Ault (la señora Jackson), Arthur Chesney (señor Jackson), Malcom Keen (Joe Betts, el policía prometido de Daisy). *Duración*: 100 minutos.

#### 1927 - DOWNHILL

*Producción*: Michael Balcon, Gainsborough Pictures. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Eliot Stannard, según la obra teatral de Ivor Novello y Constance Coller, bajo el seudónimo de David Lestrangle. *Fotografía*: Claude McDowell. *Montaje*: Ivor Montagu. *Estudios*: Islington. *Intérpretes*: Ivor Novello (Roddy Berwick), Ben Webster (doctor Dowson), Robin Irvine (Tim Wakely), Sybil Rhoda (Sybil Wakely), Lillian Braithwaite (Lady Berwick) y Hannah Jones, Violet Farebrother, Isabel Jeans, Norman McKinel, Jerrold Robertshaw, Annete Benson, Ian Hunter, Barbara Gott, Alfred Goddard. *Duración*: 105 minutos.

#### 1927 - EASY VIRTUE

*Producción*: Michael Balcon, Gainsborough Pictures. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Eliot Stannard, según la obra de Noël Coward. *Fotografía*: Claude McDowell. *Montaje*: Ivor Montagu. *Estudios*: Islington. *Intérpretes*: Isabel Jeans (Larita Filton), Franklin Dyall (señor Filton), Eric Bransby Williams (el corresponsal), Ian Hunter (abogado defensor), Robin Irvine (John Whittaker), Violet Farebrother (su madre, la señora Whittaker) y Frank Elliot, Darcia Deane, Dorothy Boyd, Enid

Stamp Taylor. *Duración:* 105 minutos.

#### 1927 - THE RING (*El ring*)

*Producción:* British International Pictures. *Productor:* John Maxwell. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Alfred Hitchcock y Alma Reville. *Fotografía:* Jack Cox. *Ayudante de dirección:* Frank Millis. *Estudios:* Elstree. *Intérpretes:* Carl Brisson (Jack Sander, llamado «Round One»), Lillian Hall-Davies (Nelly), Ian Hunter (Bob Corby, el campeón), Forrester Harvey (Harvey, el promotor) y Harry Terry, Gordon Harker, Billy Wells. *Duración:* 110 minutos.

#### 1928 - THE MANXMAN

*Producción:* British International Pictures. *Productor:* John Maxwell. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Eliot Stannard, basado en la novela de sir Hall Caine. *Fotografía:* Jack Cox. *Ayudante de dirección:* Frank Millis. *Estudios:* Elstree. *Intérpretes:* Carl Brisson (Pete), Malcom Keen (Philip), Anny Ondra (Kate), Randle Ayrton (su padre) y Clare Greet. *Duración:* 100 minutos.

#### 1928 - THE FARMER'S WIFE

*Producción:* British International Pictures. *Productor:* John Maxwell. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Alfred Hitchcock y Eliot Stannard, basado en la obra de Edén Phillpots. *Fotografía:* Jack Cox. *Ayudante de dirección:* Frank Millis. *Montaje:* Alfred Booth. *Estudios:* Elstree. *Exteriores:* País de Gales. *Intérpretes:* Lillian Hall-Davies (Araminta Dench, la criada), James Thomas (Samuel Sweetland), Maud Gill (Thirza Tapper), Gordon Harker (Cheirdles Ash), Louise Pounds, Olga Slade, Antonia Brough. *Duración:* 100 minutos.

## 1928 - CHAMPAGNE

*Producción:* British International Pictures. *Productor:* John Maxwell. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Alfred Hitchcock y Eliot Stannard, basado en una historia original de Walter C. Mycroft. *Fotografía:* Jack Cox. *Intérpretes:* Betty Balfour (Betty), Gordon Harker (su padre), Ferdinand von Alten (el pasajero), Jean Bradin (el joven) y Jack Trevor, Marcel Vibert. *Duración:* 104 minutos.

## 1929 - CHAMPAGNE (*Versión alemana*)

*Producción:* Sascha Film, British International Pictures. *Director:* Gaa von Bolvary. *Intérpretes:* Betty Balfour, Vivian Gibson, Jack Trevor, Marcel Vibert.

## 1929 - BLACKMAIL (*La muchacha de Londres*)

*Producción:* British International Pictures. *Productor:* John Maxwell. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Alfred Hitchcock, Benn W. Levy y Charles Bennett, basado en la obra teatral de Charles Bennett, adaptación de Alfred Hitchcock y diálogos de 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. *Estudios:* Elstree. *Montaje:* Emile de Ruelle. *Intérpretes:* Anny Ondra (Alice White), Sara Allgood (señora White), John Loughdeu (Frank Webber, el detective), Charles Paton (señor White), Donald Calthrop (Tracy), Cyrill Ritchard (el artista), y Harvey Braban, Hannah Jones, Phyllis Monkman, ex detective sargento Bishop (Joan Barry dobla a Anny Ondra en la versión sonora). *Duración:* 80 minutos.



## 1930 - ELSTREE CALLING

*Producción:* British International Pictures. *Dirección:* Adrian Brunei. *Directores de sketches:* Alfred Hitchcock, André Chariot, Jack Hulbert, Paul Murray. *Guión:* Val Valentine. *Montaje:* A. C. Hammond, supervisado por Emile de Ruelle. *Fotografía:* Claude Friese Greene. *Música y canciones:* Reg Casson, Vivian Ellis, Chick Endor, Ivor Novello, Jack Strachey Parsons, Douglas Furber, Rowalnd Leigh. *Sonido:* Alex Murray.

## 1930 - JUNO AND THE PAYCOCK

*Producción:* British International Pictures. *Productor:* John Maxwell. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Alfred Hitchcock y Alma Reville, basado en la obra teatral de Sean O'Casey. *Fotografía:* Jack Cox. *Decorados:* Norman Arnold. *Montaje:* Emile de Ruelle. *Sonido:* Cecil B. Thornton, *Estudios:* Elstree. *Intérpretes:* Sara Allgood (Juno), Edward Chapman (capitán Boyle), Sidney Morgan (Joxer), Marie O'Neill (señora Madigan), John Laurie, Dennis Wyndham, John Longden, Kathleen O'Reagan, Dave Morris, Fred Schwartz, Barry Fitzgerald. *Duración:* 85 minutos.

## 1930 - MURDER!

*Producción:* British International Pictures. *Productor:* John Maxwell. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Alma Reville, según una adaptación de Alfred Hitchcock y Walter Mycroft, basada en la obra teatral de Clemence Dane (seudónimo de Winifred Ashton) y Helen Simpson, *Enter Sir John*. *Fotografía:* Jack Cox. *Decorados:* John Mead. *Montaje:* René Harrison. *Supervision de montaje:* Emile de Ruelle. *Sonido:* Cecil B. Thornton. *Estudios:* Elstree. *Intérpretes:* Herbert Marshall (sir

John Menier), Norah Baring (Diana Baring), Phyllis Kenstam (Dulcie Markham), Edward Chapman (Ted Markham), Miles Mander (Gordon Druce), Esme Percy (Handel Fane), Donald Calthrop (Ion Stewart), y Amy Brandon Thomas, Joyson Powell, Esme V. Chaplin, Marie Wright, S. J. Warmington, Hannah Jones, R. E. Jeffrey, Alan Stainer, Kenneth Kove, Guy Pelham, Boulton, Violet Farebrother, Ross Jefferson, Clare Greet, Drusilla Vills, Robert Easton, William Fazan, George Smythson.  
*Duración:* 100 minutos.

1931 - MARY (*Sirjohn Greift ein!*)

(Versión alemana de *Murder!*) *Producción:* Sud Films A. G.  
*Director:* Alfred Hitchcock. *Fotografía:* Jack Cox. *Estudios:* Elstree.  
*Intérpretes:* Alfred Abel, Olga Tchekowa, Paul Graetz, Lotte Stein, E. Arenot, Jack Nylong-Munz; Louis Ralph, Hermine Sterler, Fritz Alberti, Hertha V. Walter, Else Schunzel, Julius Brandt, Rudolph Meinhardt Junger, Fritz Grossman, Luden Euler, Harry Hardt, H. Gotho, Eugen Burg.

1931 - THE SKIN GAME (*Juego sucio*)

*Producción:* British International Pictures. *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 Martín. *Estudios:* Elstree. *Montaje:* René Harrison. *Intérpretes:* Edmund Gwenn (señor Hornblower), Jill Edmond (Jill), John Longden (Charles), C. V. France (señor Hillcrest), Helen Hayes (señora Hillcrest), Phyllis Konstam (Chloe), Frank Lawton (Rolfe) y Herbert Ross, Dora Fregory, Edward Chapman, R. E. Jeffrey, George Bancroft, Roñal Frankau.  
*Duración:* 89 minutos.

1932 - NUMBER SEVENTEEN (*El número 17*)

*Producción:* British International Pictures. *Productor:* John Maxwell. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Alfred Hitchcock, según la comedia y la novela de Jefferson Farjeon. *Fotografía:* Jack Cox. *Estudios:* Elstree. *Intérpretes:* Leon M. Lion (Ben), Anne Grey (la chica), John Stuart (el detective), Donald Calthrop, Barry Jones, Garry Marsh. *Duración:* 65 minutos.

1932 - RICH AND STRANGE (*Lo mejor es lo malo conocido*)

*Producción:* British International Pictures. *Productor:* John Maxwell. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Alma Reville y Val Valentine, adaptación de Alfred Hitchcock, según una historia de Dale Collins. *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, Ports aid, Colombo, Suez. *Intérpretes:* Henry Kendall (Fredy Hill), Joan Barry (Emily Hill), Betty Amann (la princesa), Percy Marmont (Gordon), Elsie Randolph (la solterona). *Duración:* 87 minutos.

1933 - WALTZES FROM VIENA (*Valses de Viena*)

*Producción:* Gaumont British Pictures. *Productor:* Tom Arnold. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Alma Reville y Guy Bolton, basado en la obra de A. M. Willner, Heinz Reichert y Ernst Marischka. *Decorados:* Alfred Junge y Peter Proud. *Música:* Johann Strauss, padre e hijo. *Estudios:* Lime Grove. *Intérpretes:* Jessie Matthews (Rasi), Edmond Knight (Shani Strauss), Frank Vosper (el príncipe), Fay Comptom (la condesa), Edmund Gwenn (Johann Strauss, padre), Robert Hale

(Ebezeder), Hindle Edgar (Leopold), Marcus Barron (Drexter), Charles Heslop, Sybil Grove, Billy Shine junior, Bertram Dench, B. M. Lewis, Cyril Smith, Betty Huntley Wright, Berinoff & Chariot. *Duración:* 80 minutos.

1934 - THE MAN WHO KNEW TOO MUCH (*El hombre que sabía demasiado*)

*Producción:* Gaumont British Pictures. *Productor:* Michael Balcon. *Productor asociado:* Ivor Montagu. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* A. R. Rawlinson, Charles Bennett, D. B. Wyndham Lewis, Edwin Greenwood, según argumento original de Charles Bennett y D. B. Wyndham Lewis. *Diálogos adicionales:* Emlyn Williams. *Fotografía:* Curt Courant. *Decorados:* Alfred Junge y Peter Proud. *Música:* Arthur Benjamin, dirigida por Louis Levy. *Montaje:* H. St. C. Stewart. *Estudios:* Lime Grove. *Intérpretes:* Leslie Banks (Bob Lawrence), Hugh Wakefield, Edna Best (Jill Lawrence), Peter Lorre (Abbot), Frank Vosper (Ramon Levine), Hugh Wakefield (Clive), Nova Pilbeam (Betty Lawrence), Pierre Fresnay (Louis Bernard), Cecily Oates, D. A. Clarke Smith, George Curzon. *Duración:* 85 minutos.

1935 - THE THIRTY-NINE STEPS (*Los 39 escalones*)

*Producción:* Gaumont British Pictures. *Productor:* Michael Balcon. *Productor asociado:* Ivor Montagu. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión y adaptación:* Charles Bennett, basado en la novela de John Bucha. *Diálogos adicionales:* Ian Hay. *Fotografía:* Bernard Knowles. *Decorados:* Otto Wemdorff y Albert Jullion. *Vestuario:* J. Strassner. *Música:* Louis Levy. *Montaje:* Derek N. Twist. *Sonido:* A. Birch, Full Range Recording System at Shepherd's Bush. *Estudios:* Lime Grove. *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 Hayes (señora Jordan), Frank Cellier (el sheriff), Wylie Watson (Mister Memory), Peggy Simpson, Gus McNaughton, Jerry Vemo. *Duración:* 81 minutos.

1936 - THE SECRET AGENT (*El agente secreto*)

*Producción:* Gaumont British Pictures. *Productores:* Michael Balcon e Ivor Montagu. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Charles Bennett, según la obra teatral de Campbell Dixon adaptada de la novela de W. Somerset Maugham, *Ashen den*. *Adaptación:* Alma Revi lie. *Diálogos:* Ian Hay y Jesse Lasky, Jr. *Fotografía:* Bernard Knowles. *Decorados:* Otto Werndoff y Albert Jullion. *Vestuario:* J. Strasser. *Música:* Louis Levy. *Montaje:* Charles Frennd. *Estudios:* Lime Grove. *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. *Duración:* 83 minutos.

1936 - SABOTAGE (*Sabotaje*)

*Producción:* Gaumont British Pictures. *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. Strasser. *Montaje:* Charles Frennd. *Estudios:* Lime Grove. *Dibujo:* Secuencia de *Who Killed Cock Robin* de la *Silly Symphony* de Walt Disney. *Intérpretes:* Sylvia Sydney (Sylvia Verloc), Oscar Homolka (Verloc, su marido), Desmond Tester (el hermano de Silvyva),

John Loder (Ted, el detective), Joyce Barbour (Renée), Matthew Boulton, (el comisario), S. J. Warmington, William Dewhurst, Peter Bull, Torin Thatcher, Austin Trevor, Clare Greet, Sam Wiskinson, Sara Allgood, Marita Hunt, Pamela Bevan. *Duración:* 76 minutos.

1937 - YOUNG AND INNOCENT (*Inocencia y juventud*)

*Producción:* Gainsborough Picture 5-Gaumont British Pictures. *Productor:* Edward Black. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Charles Bennett y Gerald Savory, según la novela de Josephine Tey *A Shilling for Candles*. *Adaptación:* Alma Reville. *Fotografía:* Bernard Knowles. *Decorados:* Alfred Junge. *Música:* Louis Levy. *Montaje:* Charles Frennd. *Estudios:* Line Grove y Pinewood. *Intérpretes:* Derrick de Marney (Robert Tidall), 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 Carme, 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, Gry Fitzgerald, Syd Crossley. *Duración:* 80 minutos.

1938 - THE LADY VANISHES (*Alarma en el expreso*)

*Producción:* Gainsborough Pictures. *Productor:* Edward Black. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Sydney Gilliant y Frank Launder, según la novela de Ethel Lina White *The Wheel Spins*. *Adaptación:* Alma Reville. *Fotografía:* Jack Cox. *Decorados:* Alec Vetchmsky, Maurice Carter y Albert Jullion. *Música:* Louis Levy. *Montaje:* Alfred Roome y R. E. Dearing. *Estudios:* Line Grove. *Intérpretes:* Margaret Lockwood



(Irish Henderson), Michael Redgrave (Gilbert), Paul Lukas (doctor Hartz), Dame May Whitty (Miss Froy), Googie Withers (Blanche), Cecil Parker (señor Todhunter), Linden Travers (señora Todhunter), Mary Clare (la baronesa), Nauton Wayne (Caldicott), Basil Radford (Charters), Emil Boreo, Zelma Vas Días, Philippe Leaver, Sally Stewart, Ctherine Lacey, Josephine Wilson, Charles Oliver, Kathleen Tremaine.  
*Duración:* 97 minutos.

#### 1939 - JAMAICA INN (*Posada Jamaica*)

*Producción:* Mayflower Productions. *Productores:* Eric Pommer y Charles Laughton. *Consejero de Producción:* Hugh Perveval. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Sidney Gilliatt y Joan Harrison, según la novela de Daphne du Maurier. *Diálogos:* Sidney Gilliatt y J. B. Priestley. *Adaptación:* Alma Reville. *Fotografía:* Harry Stradling y Bernard Knowles. *Música:* Eric Fenby, dirigida por Frederic Lewis. *Montaje:* Robert Hamer. *Sonido:* Jack Rogerson. *Intérpretes:* Charles Laughton (Sir palafrenero), Frederick Piper (el agente de Pengaltan), Leslie Banks (Joss Merlyn), Marie Ney (Patience, su mujer), Mauren O'Hara (Mary, sobrina de Joss), Herbert Lomas, Clare Greet, William Devlin, Jeanne de Casalis, A. Bromley Davenport, Mabel Terry Lewis, George Curzon, Basil Radford, Emlyn Williams, Wylie Watson, Morland Graham, Edwin Greenwood, Stephen Haggard, Robert Newton, Mervyn Johns.  
*Duración:* 100 minutos.

### ETAPA AMERICANA

#### 1940 - REBECCA (*Rebeca*)

*Producción:* Selznick International Pictures. *Productor:* David O'Selznick. *Guión:* Robert E. Sherwood, Joan Harrison, adaptación de Philip Mac Donald y Michael Hogan, basado en la novela de Daphne du Maurier. *Fotografía:* George Bames. *Decorados:* Lyle R. Wheler y Herbert Britol. *Efectos especiales:* Jack Cosgrove y Arthur Johns. *Música:* Franz Waxman. *Sonido:* Jack Noyes. *Montaje:* Hal C. Kern y James Newcom. *Estudios:* Selznick International. *Intérpretes:* Laurence Oliver (Maxime de Winter), Joan Fontaine (señora de Winter), George Sanders (Jack Fawell), Judith Anderson (Mrs. Danvers), Nigel Bruce (mayor Giles Lacey), Cecil Aubrey Smith (coronel Julyan), Reginald Denny, Gladys Cooper, Philip Winter, Edward Fielding, Florence Bates, Leo G. Carroll, Forrester Harvey, Lumsden Hare, Leonard Carey, Edith Sharpe, Melville Cooper. *Duración:* 130 minutos.

1940 - FOREIGN CORRESPONDENT (*Enviado especial*)

*Producción:* Wanger Productions, United Artists. *Productor:* Walter Wanger. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Charles Bennett y Joan Harrison. *Diálogos:* James Hilton y Robert Benchley. *Fotografía:* Rudolph Mate. *Efectos especiales:* Lee Zavitz. *Decorados:* William Cameron Menzies, Alexander Golitzen y Richard Irvine. *Música:* Alfred Newman. *Montaje:* Otto Lovering y Dorothy Spencer. *Ayudante de Dirección:* Edmond Bemoudy. *Estudios:* United Artists, Hollywood. *Intérpretes:* Joel McCrea (Johnny Jones, periodista), Laraine Day (Carol Fisher), Herbert Marshall (Stephen Fisher, su padre), George Sanders (Herbert Folliot, periodista), Albert Basserman (Van Meer), Robert Benchley (Stebbins), Eduardo Ctanelli (Krug), Edmund Gwenn (Rowley), Harry Davenport (señor Powers), Martin Kosleck, Eddie Conrad, Gertrude W. Hoffman, Jane Novak, Ken Christy, Crawford Kent, Joan Brodel-Leslie, Louis Borell, Eily Malyon, E. E. Clive.



*Duración:* 120 minutos.

1941 - MR. AND MRS. SMITH (*Matrimonio original*)

*Producción:* R. K. O. *Productor Ejecutivo:* Harry E. Eding ton.  
*Director:* Alfred Hitchcock. *Argumento y guión:* Norman Krasna.  
*Fotografía:* Harry Strading A. S. C. *Decorados:* Van Nest Polgase y L. P. Williams. *Música:* Roy Webb. *Efectos especiales:* Vemon L. Walker.  
*Montaje:* William Hamilton. *Estudios:* R. K. O. *Intégreles:* Carole Lombard (Ann Smith y Ann Kransheimer), Robert Montgomery (David Smith), Gene Raymond (Jeff Custer), Jack Carson (Chuck Benson), Philip Merivale (señor Custer), Lucile Watson (señora Custer), William Tracy (Sammy), Charles Halton, Esther Dale, Emma Dunn, Betty Compson, Patricia Farr, William Edmunds, Adela Pearce, Murray Alper, D. Johnson, James Flavin, Sam Harris. *Duración:* 95 minutos.

1941 - SUSPICION (*Sospecha*)

*Producción:* R. K. O. *Productor:* Alfred Hitchcock. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Samson Raphaelson, Joan Harrison y Alma Reville, basado en la novela de Francis Iles (Anthony Berkeley) *Before the Fací.*  
*Fotografía:* Harry Stradling, ASC. *Efectos especiales:* Vernon L. Walker.  
*Decorados:* Van Nest PoJglase, Darrel Silvera y Carroll Clarke. *Vestuario:* Edward Stevensori. *Música:* Franz Waxman. *Sonido:* John E. Tribly.  
*Montaje:* William Hamilton. *Estudios:* R. K. O. *Intérpretes:* Cary Grant (John Aysgar, «Johnnie»), Joan Fontaine (Lina Mackinlaw), sir Cedric Hardwike (general MacKinlaw), Nigel Bruce (Beaky), Dame May Whitty (señora MacKinlaw), Isabel Jeans (señora Newsham), Heather Angel, Auriol Lee, Reginald Sheffield, Leo G. Carrol. *Duración:* 99 minutos.

1942 - SABOTEUR (*Sabotaje*)

*Producción:* Universal. *Productores:* Frank Lloyd y Jack H. Skirball. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Peter Viertel, Joan Harrison y Dorothy Parker, según un argumento original de A. Hitchcock. *Fotografía:* Joseph Valentine, ASC. *Decorados:* Jack Otterson. *Música:* Charles Previn y Frank Skinner. *Montaje:* Otto Ludwing. *Estudios:* Universal. *Intérpretes:* Robert Cummings (Barry Kane), Priscilla Lane (Patricia Martin, «Pat»), Otto Kruger (señor Van Sutton), Vaughan Glazer, Dorothy Peterson, Tan Wolfe, Anita Bolster, Jeanne Romer, Lynn Romer, Norman Lloyd, Oliver Blake, Anita LeDeaux, Pedro de Córdoba. *Duración:* 109 minutos.

1943 - SHADOW OF A DOUBT (*La sombra de una duda*)

*Producción:* Universal. *Productor:* Jack H. Skirball. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Thornton Wilder, Alma Reville y Sally Benson, según un argumento de Gordon McDonnell. *Fotografía:* Joseph Valentine, ASC. *Decorados:* John B. Goodman, Robert Boyle, A. Gausman y L. R. Robinson. *Música:* Dimitri Tiomkin, dirigida por Charles Previn. *Montaje:* Milton Carruth. *Estudios:* Universal. *Rodaje en* Santa Rosa. *Intérpretes:* Joseph Cotten (Charley Oakley, el tío), Teresa Wright (Charlie Newton), MacDonald Carey (Jack Graham), Patricia Collinge (Emma Newton), Henry Travers (Joseph Newton), Hume Cronyn (Herbie Hawkins), Wallace Ford (Fred Saunders), Janet Shaw, Estelle Jewell, Eily Malyon, Ethel Griffies, Clarence Muse, Fiances Carson, Charlie Bates, Edna May Wonacott, Irving Bacon. *Duración:* 108 minutos.

1944 - LIFEBOAT (*Náufragos*)

*Producción:* 20th Century Fox. *Productor:* Kenneth Mac-Gowan. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Jo Swerling, basado en una historia original de John Steinbeck. *Fotografía:* Glen MacWilliams. *Efectos especiales:* Fred Sersen. *Decorados:* James Basevi, Maurice Ransford, Thomas Little y ¡Frank E. Hughes. *Música:* Hugo Friedhofer, dirigida por Emil Newman. *Vestuario:* René Hubert. *Montaje:* Dorothy Spencer. *Sonido:* Bernard Freericks y Roger Heman. *Maquillaje:* Guy Pearce. *Consejero técnico:* Thomas Fitzsimmons. *Estudios:* Fox. *Intérpretes:* Tallulah Bankhead (Constance Porter, «Connie»), William Bendix (Gus Smith), Walter Sfezak (Willy, capitán del submarino), Mary Anderson (Alice Mackenzie), John Hodiak (John Kovak), Henry Hill (Charles S. Rittenhouse), Heather Angel (señora Higgins), Hume Cronyn (Stanley Garrett), Canada Lee (George Spencer, «Joe»). *Duración:* 96 minutos.

#### 1944 - BON VOYAGE (Cortometraje)

*Producción:* British Ministry of Information. Phoenix Films. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* J. O. C. Orton, Angus McPhail, según un argumento original de Arthur Calder-Marshaü. *Fotografía:* Gunter Krâmpf. *Decorados:* Charles Gilbert. *Estudios:* Associated British. *Intérpretes:* John Blythe, The Moliere Players (compañía de actores franceses refugiados en Inglaterra). *Duración:* 35 minutos.

#### 1944 - AVENTURE MALGACHE (Cortometraje)

*Producción:* British Ministry of Information. Phoenix Films. *Director:* Alfred Hitchcock. *Fotografía:* Gunter Krampf. *Decorados:* Charles Gilbert. *Estudios:* Associated British. *Intérpretes:* The Moliere Players. *Duración:* 40 minutos.

#### 1945 - SPELLBOUND (*Recuerda*)

*Producción:* Selznick International. *Productor:* David O'Selznick y Fred Ahern. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Ben Hetch, basado en la novela de Francis Beeding (seudónimo de Hilary St. George Saunders y John Palmer) *The House of Dr. Edwards*. *Adaptación:* Angus McPhall. *Fotografía:* George Barnes, ASC, y Jack Warren. *Efectos especiales:* Jack Cosgrove. *Decorados:* James Basevi y John Ewing. *Secuencia del sueño:* Salvador Dalí. *Vestuario:* Howard Greer. *Música:* Miklos Rozsa. *Montaje:* William Ziegler y Hal C. Kern. *Sonido:* Richard De Weese. *Consejera psiquiátrica:* Mary E. Romm. *Estudios:* Selznick International. *Intérpretes:* Ingrid Bergman (doctora Constance Petersen), Gregory Peck (John Balantine), Jean Acker (la directora), Rhonda Fleming (Mary Carmichel), Donald Curn (Harry), John Emery (doctor Fleurot), Leo G. Carroll (doctor Murchison), Norman Lloyd (Garmes), Steven Geray, Paul Harvey, Erskine Sandfbrd, Janet Scott, Victor Killian, Bill Goodwin, Art Baker, Wallace Ford, Regis Toomey, Teddy Infuhr, Addison Richards, Dave Willock, George Meader, Matt More, Harry Brown, Clarence Straight, Joel Davis, Edward Fielding, Richard Bartell, Michael Chekhov. *Duración:* 111 minutos.

#### 1946 - NOTORIOUS (*Encadenados*)

*Producción:* R. K. O. *Productor:* Alfred Hitchcock. *Productora asociada:* Barbara Keon. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Ben Hetch, según una historia de Alfred Hitchcock. *Fotografía:* Tod Tetzíeif, ASC. *Efectos especiales:* Vernon L. Walker y Paul Eagler. *Decorados:* Albert S. D'Agostino. *Música:* Roy Webb, dirigida por Constantin Bakaleinikoff. *Montaje:* The ron Warth. *Ayudante de Dirección:* William Dorfman. *Estudios:* R. K. O. *Intérpretes:* Ingrid Bergman (Alicia Huberman), Cary Grant (Devlin), Claude Rains (Alexander Sebastian), Louis Calhern (Paul Prescott), Leopoldine Constantin (señora Sebastian), Reinhold

Schünzel (doctor Anderson), Moroni Olsen, Ivan Triesault, Alexis Minotis, Eberhardt Krumschmidt, Fay Baker, Ricardo Costa, Lenore Ulric, Ramón Nomar, Peter von Zemeck, sir Charles Mandl, Wally Brown. *Duración:* 100 minutos.

1947 - THE PARADINE CASE (*El proceso Paradme*)

*Producción:* Selznick international, Vanguard Films. *Productor:* David O'Selznick. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* David O'Selznick, basado en la novela de Robert Hitchens. *Adaptación:* Alma Reville y Robert Hitchens. *Fotografía:* Lee Garmes. *Decorados:* J. MacMilliam Johnson y Thomas Morahan. *Vestuario:* Travis Banton. *Música:* Franz Waxman. *Montaje:* Hal C. Kern. *Estudios:* Selznick International. *Intérpretes:* Gregory Peck (Anthony Keane), Ann Todd (Gay Keane), Charles Laughton (el juez Horfield), Ethel Barrymore (lady Sophie Horfield), Charles Coburn (sir Simon Flaquer), Louis Jourdan (André Latour), Alida Valli (Maddalena, Anna Paradme), Leo G. Carroll, John Goldsworthy, Isobel Elsom, Lester Matthews, Pat Aherne, Colin Hunter, John Williams, Joan Tetzl. *Duración:* 132 minutos.

1948 - ROPE (*La soga*)

*Producción:* Transatlantic Pictures, Warner Bros. *Productores:* Sidney Bernstein y Alfred Hitchcock. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Arthur Laurents, según la obra teatral de Patrick Hamilton. *Adaptación:* Hume Cronyn. *Fotografía:* Joseph Valentine y William V. Skall, ASC (Technicolor). *Consejeros de color:* Natalie Kalmus y Robert Brower. *Decorados:* Perry Ferguson, Emil Kun y Howard Bristoll. *Vestuario:* Adrian West. *Música:* Leo F. Forbstein, basada en el tema del «Movimiento perpetuo núm. 1», de Francis Poulenc. *Montaje:* William H. Ziegler. *Sonido:* Al Riggs. *Ayudante de dirección:* Lowell Farrell.

*Estudios:* Warner Bros. *Intérpretes:* James Stewart (Rupert Cadell), John Dali (Shaw Brandon), Joan Chandler (Janet Walker), sir Cedric Hardwicke (señor Kentely), Douglas Dick (Kenneth Lawrence), Diack Hogan (David Kentely), Farley Granger (Philip). *Duración:* 80 minutos.

1949 - UNDER CAPRICORN (*Atormentada*)

*Producción:* Transatlantic Pictures. *Productores:* Sidney Berstein y Alfred Hitchcock. *Director:* Alfred Hitchcock. *Consejeros de producción:* John Palmer y Fred Ahern. *Guión:* James Bridie, según la novela de Helen Simpson. *Adaptación:* Hume Cronyn. *Fotografía:* Jack Cardiff, ASC y Paul Beeson, Ian Craig, David McNeilJy y Jack Haste (Technicolor). *Consejeros de color:* Natalie Kalmus y Joan Bridge. *Decorados:* Tom Moraban y Phil Stockford. *Vestuario:* Roger Furse. *Música:* Richard Addinsell, dirigida por Louis Levy. *Montaje:* A. S. Bates. *Sonido:* A. W. Watkins y Feter Handford. *Estudios:* M. G. M., en Elstree. *Intérpretes:* Ingrid Bergman (lady Harrietta Flusky), Joseph Cotten (Sam Flusky), Michael Wilding (Charles Adare), Margaret Leighton (Milly), Jack Wating (Winter, el secretario de Flusjky), Cecil Parker (sir Richard, el gobernador), Denis O'Dea (Corrigan, el procurador general), Olive Sloan, John Ruddock, Bill Shine, Victor Lucas, Ronald Adam, G. H. Mulcasterk, Maureen Delaney, Julia Lang, Betty McDermott, Roderick Lowell, Francis de Wolff. *Duración:* 117 minutos.

1949 - STRAGE FRIGHT (*Pánico en la escena*)

*Producción:* Warner Bros. *Productores:* Alfred Hitchcoik y Fred Alhern. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Whitfield Cook, basado en una novela de Selwyn Jepson. *Adaptación:* Alma Reville. *Diálogos adicionales:* james Bridie. *Fotografía:* Wilkie Cooper. *Decorados:* Terence



Verity. *Música*: Leighton Lucas, dirigida por Louis Levy. *Montaje*: Edward Jarvis. *Sonido*: Harold King. *Estudios*: Elstree, G. B. *Intérpretes*: Marlene Dietrich (Charlotte Inwood), Jane Wyman (Eve Gil!), Michael Wilding (el inspector Wilfred Smith), Richard Todd (Jonathan Cooper), Alastair Sim (comodoro Gill), Dame Sybil Thorndike (señora Gill), Kay Walsh, Miles Malleon, André Morell, Patricia Hitchcock, Hector MacGregor, Joyce Grenfell. *Duración*: 110 minutos.

#### 1951 - STRANGERS ON A TRAIN (*Extraños en un tren*)

*Producción*: Warner Bros. *Productor*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Raymond Chandler y Czenzi Ormonde, según la novela de Patricia Highsmith. *Adaptación*: Whitfield Cook. *Fotografía*: Robert Burks, ASC. *Efectos especiales*: H. F. Koene Kamp. *Decorados*: Ted Hawortt y George James Hopkins. *Música*: Dimitri Tiomkin, dirigida por Ray Heindorf. *Vestuario*: Leah Rhodes. *Montaje*: William H. Ziegler. *Sonido*: Dolph Thomas. *Estudios*: Warner Bros. *Intérpretes*: Farley Granger (Guy Haines), Ruth Roman (Ann Morton), Patricia Hitchcock (Barbara Morton), Laura Elliot (Miriam Haines), Marion Lome (señora Anthony), Jonathan Hale (señor Anthony), Howard St. John, John Brown, Norma Warden, Robert Gist, John Doucette, Charles Meredith, Murray Alper, Robert B. Williams, Roy Engel. *Duración*: 100 minutos.

#### 1953 - I CONFESS (*Yo confieso*)

*Producción*: Warner Bros. *Productor*: Alfred Hitchcock. *Productor asociado*: Barbara Keon. *Supervisor de producción*: Sherry Shourdes. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: George Tabori y William Archibald, según la obra teatral de Paul Anthelme *Our Two Consciences*. *Fotografía*: Robert Burks, ASC. *Decorados*: Edward S. Haworth y George James Hopkins. *Música*: Dimitri Tiomkin, dirigida por Ray Hcindorf.

*Vestuario:* Orrv-Kelly. *Montaje:* Rudi Fehr. *Sonido:* Oliver S. Garretson. *Ayudante de dirección:* Don Page. *Asesor religioso:* Padre Paul la Couline. *Asesor policiaco:* Oscar Tangvay. *Estudios:* Warner Bros. *Intérpretes:* Montgomery Clift (padre Michael Logan), Anne Baxter (Ruth Grandfort), Karl Malden (inspector Larrue), Brian Aherne (el procurador Willy Robertson), O. E. Hasse (Otto Keller), Dolly Hass (Alma Keller), Roger Dann (Pierre Grandfort), Charles André (padre Millais), Judson Pratt (Murphy, un policía), Ovila Legare (Vilette, el abogado), Gilles Pelletier (padre Benoit). *Duración:* 95 minutos.

1954 - DIAL M FOR MURDER (*Crimen perfecto*)

*Producción:* Alfred Hitchcock, Warner Bros. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Alfred Hitchcock, basado en la comedia de Frederick Knott. *Fotografía:* Robert Burks, ASC. Rodado en Naturalvisión y en 3D. *Color:* Warner Color. *Decorados:* Edward Carrère y George James Hopkins. *Música:* Dimitri Tiomkin, dirigida por el autor. *Vestuario:* Moss Mabry. *Montaje:* Rudi Feht. *Sonido:* Oliver S. Garretson. *Estudios:* Warner Bros. *Intérpretes:* Grace Kelly (señora Wendice), Ray Milland (Tom Wendice), Robert Cummings (Mark Halliday), John Williams (inspector-jefe Hubbard), Anthony Dawson (capitán Swan Lesgate), Leo Britt (el narrador), Patrick Allen (Pearson), George Leigh (William), George Alderson (el detective), Robin Hughes (sargento de policía). *Duración:* 88 minutos.

1954 - REAR WINDOW (*La ventana indiscreta*)

*Producción:* Alfred Hitchcock, Paramount, 1954. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* John Michael Hayes, basado en un relato de Cornell Woolrich. *Fotografía:* Robert Burks, ASC. *Color:* Technicolor. *Consejero:* Richard Mueller. *Efectos especiales:* John P. Fulton. *Decorados:* Hal



Pereira, Joseph McMillian Johnson, Sam Comer y Ray Mayer. *Música*: Franz Waxman. *Vestuario*: Edith Head. *Ayudante de dirección*: Herbert Coleman. *Montaje*: George Tomasini. *Sonido*: Harry Lindgren y John Cope. *Intérpretes*: James Stewart (L. B. Jeffries, «Jeff»), Grace Kelly (Lisa Fremont), Wendell Corey (Thomas J. Doyle), Thelma Ritter (Stella, la enfermera), Raymond Burr (Lars Thorwald), y Denny Barlett, Len Hendry, Mike Mahoney, Alan Lee, Anthony Warde, Harry Lander, Dick Simmons, Fred Graham, Edwin Parker, M. English, Kathryn Grandstaff, Harris Davenport, Iphigenie Castiglioni, Sara Berner, Frank Cady. *Duración*: 112 minutos.

1955 - TO CATCH A THIEF (*Atrapa a un ladrón*)

*Producción*: Alfred Hitchcock, Paramount. *Director*: Alfred Hitchcock. *Director de la unidad 20*: Herbert Coleman. *Guión*: John Michael Hayes, basado en la novela de David Dodge. *Fotografía*: Robert Burks. *Fotografía de la unidad 20*: Wallace Kelley. *Color*: Technicolor. VistaVision. *Consejero*: Richard Mueller. *Efectos especiales*: John P. Fulton. *Transparencias*: Farcior Edouart, ASC. *Decorados*: Hal Pereira, Joseph McMillan Johnson, Sam Comer y Arthur Krams. *Música*: Lynn Murray. *Vestuario*: Edith Head. *Montaje*: George Tomasini. *Ayudante de dirección*: Daniel McCauley. *Sonido*: Lewis y John Cope. *Estudios*: Paramount. *Exteriores*: Costa Azul. *Intérpretes*: Cary Grant (John Robie, «el Gato»), Grace Kelly (Frances Stevens), Charles Vanel (Betrani), Jessie Royce Landis (Mrs. Stevens), Brigitte Aubert (Danielle Foussard), René Blancard (el comisario), y John Williams, Gargette Anys, Roland Lesaffree, Jean Hebey, Dominique Davray, Russel Gaige, Marie Stoddard, Frank Chellano, Otto F. Schulze, Guy de Vestel, Bela Kovacs, John Alderson, Don McGowan, W. Willie Davies, Edward Manouk, Jean Martinelli, Martha Barnatte, Aimée Torriani, Paul

«Timy» Newlan, Lewis Charles. *Duración*: 97 minutos.

1955 - THE TROUBLE WITH HARRY (*Pero... ¿quién mató a Harry?*)

*Producción*: Alfred Hitchcock, Paramount, Alfred Hitchcock Productions. *Director*: Alfred Hitchcock. *Gutón*: John Michael Hayes, según la novela de John Trevor Story. *Fotografía*: Robert Burks, ASC. *Efectos especiales*: John P. Fulton. *Color*: Technicolor. *Consejero*: Richard Mueller. *VistaVisión*. *Decorados*: Hal Pereira, John Goodman, Sam Comer y Emile Kuri. *Música*: Bernard Hermann. *Canción*: *Flaggin the Train to Tscaloosa*. *Letra*: Mack David. *Música*: Raymond Scott. *Vestuario*: Edith Head. *Montaje*: Alma Macrorie. *Estudios*: Paramount, y exteriores en Nueva Inglaterra. *Intérpretes*: Edmund Gwenn (capitán Albert Miles), John Forsythe (Sam Marlowe, el pintor), Shirley MacLaine (Jennifer, mujer de Harry), Mildred Narwick (Miss Gravely), Jerry Mathers (Tony, el hijo de Harry), Mildred Dunnock (Mrs. Wiggs), Royal Dano (Alfred Wiggs), y Parker Fennelly, Barry Macollum, Dwight Marfield, Leslie Wolfi, Philip Truex, Ernest Curt Bach. *Duración*: 99 minutos.

1956 - THE MAN WHO KNEW TOO MUCH (*El hombre que sabía demasiado*)

*Producción*: Alfred Hitchcock, Paramount, Filmwire Prod. *Productor asociado*: Herbert Coleman. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: John Michael Hayes y Angus McPhail, basado en la historia de Charles Bennet y D.B. Wyndham-Lewis. *Fotografía*: Robert Burks. *Color*: Technicolor. *Consejero*: Richard Mueller. *Efectos especiales*: John P. Fulton. *Decorados*: Hai Pereira, Henry Bumstead, Sam Comer, Arthur Krams. *Música*: Bernard Hermann. *Letra de las canciones*: Jay Livingston

y Ray Evans; *Whatever Will Be; We'll Love Again*: cantata *Storm Cloud*, de Arthur Benjamin y D. B. Wyndham-Lewis, interpretada por la London Symphony Orchestra, bajo la dirección de Bernard Hermann. *Vestuario*: Edith Head. *Montaje*: George Tomasini, ACE. *Sonido*: Franz Paul y Gene Garvin, Western Electric. *Ayudante de dirección*: Howard Joslin. *Intérpretes*: James Stewart (doctor Ben McKenna), Doris Day (Jo, su mujer), Daniel Gélin (Louis Bernard), Brenda de Menzie (Mrs. Drayton), Bernard Miles (Mr. Drayton), Ralph Truman (inspector Buchanan), Mogens Wieth (el embajador), Alan Mombray (Val Parnel), Hillary Brooke (Jan Peterson), Christopher Olsen (el pequeño Hank Mckenna), Regie Malder (Nada, el asesino), e Yves Brainville, Richard Wattis, Alix Taitón, Noel Willman, Caroline Jones, Leo Gordon, Abdelhaq Chraibi, Betty Baskomb, Patrick Aherme, Louis Mercier, Anthony Warde, Lewis Martin, Richard Wordsworth. *Duración*: 120 minutos.

#### 1956 - THE WRONG MAN (*Falso culpable*)

*Producción*: Alfred Hitchcock, Warner Bros. *Productor asociado*: Herbert Coleman. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Maxwell Anderson y Angus McPhail, basado en *La verdadera historia de Christopher Emmanuel Balestrerò*, de Maxwell Anderson. *Fotografía*: Robert Burks. *Decorados*: Paul Sylbert y William L. Kuehl. *Música*: Bernard Hermann. *Montaje*: George Tomasim. *Ayudante de dirección*: Daruel O. McCauley. *Estudios*: Warner Bros. *Exteriores*: Nueva York. *Consejeros técnicos*: Frank O'Connor (juez de instrucción en el District Attorney Queens County, Nueva York). *Sonido*: Earl Crain Sr. *Intérpretes*: Henry Fonda (Christopher Emmanuel Balestrerò, «Manny»), Vera Miles (Rose, su mujer), Anthony Quayle (O'Connor), Harold J. Stone (el teniente Bowers), Charles Cooper Mathews (un

detective), John Heldabrant (Tomasim), Richard Robbins (Daniel, el culpable), y Esther Minciotti, Doreen Lang, Laurindz Barret, Norma Connolly, Nehemiah Per solf, Lola D'Annunzio, Kippy Campbell, Robert Essen, Dayton Lummis, Frances Reid, Peggy Webber. *Duración:* 105 minutos.

1958 - VERTIGO (*Vértigo/De entre los muertos*)

*Producción:* Alfred Hitchcock, Paramount. *Productor asociado:* Herbert Coleman. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Alec Coppel y Samuel Taylor, basado en la novela de Pierre Boileau y Thomas Narcejac, *De entre los muertos*. *Fotografía:* Robert Burks. *Efectos especiales:* John Fulton. *Decorados:* Hal Pereira, Henry Bumstead, Sam Comer y Frank Mckelvey. *Color:* Technicolor. *Consejero:* Richard Mueller. VistaVisión. *Música:* Bernard Hermann. *Vestuario:* Edith Head. *Montaje:* George Tomasini. *Ayudante de dirección:* Daniel McCauley. *Sonido:* Harold Lewis y Winston Leverett. *Títulos:* Saul Bass. *Estudios:* Paramount. *Intérpretes:* James Stewart (John «Scottie» Ferguson), Kim Novak (Madeleine Elster y Judy Barton), Barbara Bel Geddes (Midge), Henry Jones (el forense), Tom Helmore (Gavin Elster), Raymond Bailey (el doctor), y Ellen Corby, Konstantin Shayne, Lee Patrick. *Duración:* 122 minutos.

1959 - NORTH BY NORTHWEST (*Con la muerte en los talones*)

*Producción:* Alfred Hitchcock, Metro Goldwin Mayer. *Productor asociado:* Herbert Coleman. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión original:* Ernest Lehman. *Director de fotografía:* Robert Burles. *Color:* Technicolor. *Consejero:* Charles K. Hadegon. *Efectos especiales fotográficos:* A. Arnold Gillespie y Lee Le Blanc. *Decorados:* Robert Boyle. *Música:* Bernard Hermann. *Montaje:* George Tomasini. *Títulos de crédito:* Saul Bass.

*Sonido:* Frank Milton. *Ayudante de dirección:* Robert Saunders. *Estudios:* Metro Goldwyn Mayer. *Exteriores:* Nueva York (Long Island), Chicago, Rapid City (Mont Rushmore), Dakota del Sur (National Memorial). *Intérpretes:* Cary Grant (Roger Thornhill), Eva Marie-Sant (Eve Kendall), James Mason (Philip Vandamm), Jessie Royce Landis (Clara Thornhill), Leo G. Carroll (el profesor), Philip Ober (Lester Townsend), Josephine Hutchinson («señora Townsend»), Martin Landau (Leonard), Adam Williams (Valerian) y Carlton Young, Edward C. Platt, Phillip Coolidge, Doreen Lang, Edward Blinns, Robert Ellestein, Lee Tremayne, Patrick McVey, Ken Lynch, Robert B. Williams, Larry Dobkin, Ned Glass, John Berardino, Malcom Atterbury. *Duración:* 136 minutos.

#### 1960 - PSYCHO (*Psicosis*)

*Producción:* Alfred Hitchcock, Paramount. *Jefe de producción:* Lew Leary. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Joseph Stefano, según la novela de Robert Bloch. *Fotografía:* John L. Russell. *Efectos especiales fotográficos:* Clarence Champagne. *Decorados:* John Hurley, Robert Claworthy y George Milo. *Música:* Bernard Hermann. *Vestuario:* Helen Colvig. *Montaje:* George Tomasini. *Ayudante de dirección:* Hilton A. Green. *Sonido:* Walden O. Watson y William Rusell. *Dibujo:* Saul Bass. *Estudios:* Paramount. *Exteriores:* Arizona y California. *Intérpretes:* Anthony Perkins (Norman Bates), Vera Miles (Lila Crane, hermana de Sam), John Gavin (Sam Loomis), Martin Balsam (Milton Arbogast, detective), John McIntire (sheriff Chambers), Simon Oakland (el doctor Richmond), Janet Leigh (Marion Crane), Frank Albertson (el millonario), Patricia Hitchcock (Marion), y Vaughan Taylor, Laurene Tuttle, John Anderson, Mort Mills. *Duración:* 109 minutos.

#### 1963 - THE BIRDS (*Los pájaros*)

*Producción:* Universal. *Productor:* Alfred Hitchcock. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Evan Hunter, según la obra de Daphne du Maurier. *Fotografía:* Robert Burks. *Color:* Technicolor. *Efectos especiales:* Lawrence A. Hampton. *Consejero especial de fotografía:* Ub Iwerks. *Director de producción:* Norman Deming. *Decorados:* Robert Boyle y George Milo. *Consejero de sonido:* Bernard Hermann. *Producción y composición del sonido electrónico:* Remi Gassman y Oskar Sala. *Domador de pájaros:* Ray Berwick, *Ayudante de dirección:* James H. Brown. *Ayudante personal de Hitchcock:* Peggy Robertson. *Ilustrador:* Alfred Whillock. *Títulos de crédito:* James S. Pollack. *Montaje:* George Tomasini. *Estudios:* Universal. *Intérpretes:* Rod Taylor (Mitch Brenner), Tippi Hedren (Melanie Daniels), Jessica Tandy (Mrs. Brenner), Suzanne Pleshette (Annie Hayworth), Veronica Cartwright (Cathy Brenner), Ethel Griffies (Mrs. Bundy), Charles McGraw (Sebastian Soles), Ruth McDevitt (Mrs. Mac Gruder), y Joe Mantell, Malcolm Atterbury, Karl Swenson, Elizabeth Wilson, Lonny Chapman, Doodles Weaver, John Me Govern, Richard Deacon, Doreen Lang, Bill Quinn. *Duración:* 120 minutos.

1964 - MARNIE (*Marnie, la ladrona*)

*Producción:* Alfred Hitchcock, Universal. *Productor:* Alfred Withlock. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Jay Presson Allen, basado en una novela de Winston Graham. *Fotografía:* Robert Burks. *Color:* Technicolor. *Decorados:* Robert Boyle y George Milo. *Música:* Bernard Hermann. *Montaje:* George Tomasini. *Ayudante de dirección:* James H. Brown. *Ayudante personal de Hitchcock:* Peggy Robertson. *Sonido:* Waldon A. Watson, William Green. *Intérpretes:* Tippi Hedren (Marnie Edgar), Sean Connery (Mark Rutland), Diane Baker (Lili Mainwaring), Martin Gabel (Sidney Strutt), Louise Latham (Bernice Mainwaring,



madre de Marnie), Bob Sweeney (el primo Bob), Alan Napier (señor Rutland), S. John Launer (Sam Ward), Mariette Hartley (Susan Clabon), y Bruce Dern, Henry Beckman, Edith Evanson, Meg Wyllie. *Duración:* 120 minutos.

1966 - TORN CURTAIN (*Cortina rasgada*)

*Producción:* Alfred Hitchcock, Universal. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Brian Moore. *Fotografía:* John F. Warren, ASC. *Decorados:* Frank Arrigo, Heckroth y G. Milo. *Sonido:* Waldon O. Watson y William Russell. *Música:* John Adison. *Montaje:* Bud Hoffman. *Ayudante de dirección:* Donald Baer. *Ayudante personal tie Hitchcock:* Peggy Robertson. *Intérpretes:* Paul Newman (profesor Michael Armstrong), Julie Andrews (Sarah Sherman), Lila Kedrova (condesa Kuchinska), Hansjoerg Felmy (Heinrich Gerhard), Tamara Toumanova (bailarina), Wolfgang Kieling (Hermann Gromek), Gunter Strack (profesor Karl Manfred), Ludwing Donath (profesor Gustav Lindt), David Opatoshu (Mr. Jacobi), Gisela Fisher (Dr. Koska), Mort Mills (Granjero), Carolyn Cornwell (la mujer del granjero), Arthur Gold Porter (Freddy), Gloria Gorvin. *Duración:* 120 minutos.

1969 - TOPAZ (Topaz)

*Producción:* Universal. *Productor:* Alfred Hitchcock. *Productor asociado:* Herbert Coleman. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Samuel Taylor, según la novela de Leon Uris *Topaz*. *Fotografía:* Jack Hildyard (Technicolor). *Decorados:* John Austin y Henry Bunstead. *Música:* Maurice Jarre. *Vestuario:* Edith Head y Pierre Balmain. *Montaje:* William Zigler. *Sonido:* Waldon O. Watson y Robert R. Bertrand. *Ayudantes de realización:* Douglas Green y James Westman. *Ayudante personal de Hitchcock:* Peggy Robertson. *Consejeros técnicos franceses:* J.-P. Mathieu y

Odette Ferry. *Estudio*: Universal. *Exteriores*: Alemania Occidental. *Intérpretes*: Frederick Stafford (André Deveraux), John Vernon (Rico Parra), Karm Dor (Juanita de Córdoba), Michel Piccoli (Jacques Granville), Phillippe Noiret (Henri Harre), Claude Jade (Michèle Picard), Michel Subor (François Picard), Rosco Lee Browne (Phillippe Dubois), Per-Axel Arosemus (Boris Kusenov), John Forsythe (Michael Nordstrom), Edmon Ryan (McKittreck), Sonja Kolthoff (Mrs. Kusenov), Tina Hedstron (Tamara Kusenov), John Van Dreelen (Claude Martín), Don Randolph (Luis Uribe), Roberto Contreras (Muñoz), Carlos Rivas (Hernández), Lewis Charles (Mr. Mendoza), John Roper (Thomas), George Skaff (René d'Arcy), Robger Til (Jean Chabrier), Sandor Szabo (Emile Redon), Lew Brown (un oficial americano). *Duración*: 126 minutos.

1972 - FRENZY (*Frenesi*)

*Producción*: Universal. *Productor*: Alfred Hitchcock. *Productor asociado*: Bill Hill. *Director de producción*: Brian Burgess. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Anthony Shafer, según la novela de Arthur La Bern *Good Bye Piccadilly, Farewell Leicester Square*. *Fotografía*: Gil Taylor (Technicolor). *Efectos especiales*: Albert Whitlock. *Decorados*: Sydney Can y Robert Laing. *Música*: Ron Goodwin. *Vestuario*: Dulcie Midwinter. *Montaje*: John Jimpson. *Sonido*: Peter Handford y Gordon K. McCallum. *Ayudante de realización*: Colin Brewer. *Ayudante de Alfred Hitchcock*: Peggy Robertson. *Estudios*: Pinewood. *Exteriores*: Londres. *Intérpretes*: John Fich (Richard Blaney), Alec McCowen (el inspector Oxford), Barry Foster (Bob Rusk), Barbara Leigh-Hunt (Brenda Blaney), Bernard Cribbins (Forsythe), Anna Massey (Barbare «Babs» Milligan), Vivien Merchant (Mrs. Oxford), Billie Whitelaw (Hetty Potter), Jean Marsh (la secretaria de Brenda), Madge Ryan (Mrs. Davidson), George Tovey



(Mr. Salt), John Boxer (sir George), Noel Johnson y Gerald Sim (dos clientes del bar), June Ellis (la baiman), Bunne May (el barman), Robert Keegan (un enfermo del hospital), Jimmy Gardner (el portero del hotel), Michael Bates (el sargento Spearman). *Duración:* 115 minutos.

#### 1976 - FAMILY PLOT (*La trama*)

*Producción:* Universal. *Productor:* Alfred Hitchcock. *Director de producción:* Ernest Lehman. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Ernst Lehman, según la novela de Victor Canning *The Rainbird Pattern*. *Fotografía:* Leonard South (Technicolor). *Efectos especiales:* Albert Whitlock. *Decorados:* Henry Bumstead. *Montaje:* Terry Williams. *Sonido:* James Alexander y Robert Hoyt. *Ayudantes de realización:* Howard Karanjian y Wayne Farlow. *Estudio:* Universal. *Intérpretes:* Karen Black (Fran), Bruce Dern (George Lumley), Barbara Harris (Blanche Tyler), William Devane (Arthur Adamson), Cathleen Nesbitt (Julia Rainbird), Ed Lauter (Joseph Maloney), Katherine Helmond (Mrs. Maloney), Warren J. Kemmerling (Grandison), Edith Atwater (Mrs. Clay), William Prince (el obispo), Nicholas Colasanto (Konstantine), Marge Redmon (Vera Hannagan), John Lehne (Andy Bush), Charles Tyner (Wheeler), Alexander Lockwood (el pastor), Martin West (Sanger). *Duración:* 120 minutos.

### FILMS INACABADOS

#### 1922 - NUMBER 13

*Producción:* Famous Players-Lasky. *Dirección:* Alfred Hitchcock.

### TELEFILMS

1955 - REVENGE (*Venganza*)

*Productor:* Alfred Hitchcock. *Producción:* Shamley Productions. *Ayudante de producción:* Joan Harrison. *Argumento:* Samuel Blas. *Guión:* Francis Cockrell y A. I. Bezzerides. *Ayudante de dirección:* Jack Corrick. *Fotografía:* John L. Russell, Jr. *Montaje:* Richard G. Wray, Edward H. Williams. *Interpretes:* Ralph Meeker (Carl Spann), Vera Miles (Elsa Spann).

1955 - BREAKDOWN (*Colapso*)

*Productor:* Alfred Hitchcock. *Producción:* Shamley Productions. *Ayudante de producción:* Joan Hamson. *Argumento:* Louis Pollock. *Guión:* Louis Pollock, Francis Cockrell. *Ayudante de dirección:* James Hogan. *Fotografía:* John L. Russell, Jr. *Montaje:* Richard G. Wray, Edward W. Williams. *Intérpretes:* Joseph Cotten (William Callew), Raymond Bailey (Ed Johnson).

1955 - THE CASE OF MR. PELHAM (*El caso del señor Pelham*)

*Productor:* Alfred Hitchcock. *Producción:* Shamley Productions. *Ayudante de producción:* Joan Harrison. *Argumento:* Anthony Armstrong. *Guión:* Francis Cockrell. *Ayudante de dirección:* Jack Corrick. *Fotografía:* John L. Russell, Jr. *Montaje:* Richard G. Wray, Edward W. Williams. *Intérprete:* Tom Ewell (Albert Pelham).

1956 - BACK FOR CHRISTMAS (*Volver para Navidad*)

*Productor:* Alfred Hitchcock. *Producción:* Shamley Productions. *Ayudante de producción:* Joan Harrison. *Argumento:* John Collier *Guión:*

Francis Cockrell. *Ayudante de dirección*: Richard Birnie. *Fotografía*: John L. Russell, Jr. *Montaje*: Richard G. Wray, Edward W. Williams, *intérpretes*: John Williams (Herbert Carpenter), Isabel Elsom (Herrmone Carpenter).

1956 - WET SATURDAY (*Sábado lluvioso*)

*Productor*: Alfred Hitchcock. *Producción*: Shamley Productions. *Ayudante de producción*: Joan Harrison. *Argumento*: John Collier. *Guión*: Marian y Francis Cockrell. *Ayudante de dirección*: Jack Corrick. *Fotografía*: John L. Russell, Jr. *Montaje*: Edward W. Williams, Richard G. Wray. *Intérpretes*: Sir Cedric Hardwicke (señor Princey), John Williams (capitán Smolley), Kathryn Givney (señora Princey).

1956 - MR. BLANCHARD'S SECRET (*El secreto del Sr. Blanchard*)

*Productor*: Alfred Hitchcock. *Producción*: Shamley Productions. *Ayudante de producción*: Joan Harrison. *Argumento*: Emily Neff. *Guión*: Sarett Rudley. *Intérpretes*: Mary Scott (Babs Fenton), Robert Horton (John Felton), Dayton Lummis (señor Blanchard), Meg Mundi (señora Blanchard).

1957 - FOUR O'CLOCK (*A las cuatro en punto*)

*Productor*: Alfred Hitchcock. *Producción*: Shamley Productions. *Ayudante de producción*: Joan Harrison. *Argumento*: Cornell Woolrich. *Guión*: Francis Cockrell. *Ayudante de dirección*: Hilton A. Green. *Fotografía*: John L. Russell, Jr. *Montaje*: Richard G. Wray, Edward W. Williams. *Intérpretes*: E. G. Marshall (Paul Steppe), Nancy Kelly (Fran), Richard Long (Dave). *Duración*: 55 minutos.

1957 - ONE MORE MILE TO GO (*Una milla para llegar*)

*Productor:* Alfred Hitchcock. *Producción:* Shamley Productions. *Ayudante de producción:* Joan Harrison. *Argumento:* F. J. Smith. *Guión:* James P. Cavanagh. *Ayudante de dirección:* Hilton A. Green. *Fotografía:* John L. Russell, Jr. *Montaje:* Richard G. Wray, Edward W. Williams. *Intérpretes:* David Wayne (Sam Jacoby), Louise Larrabee (Martha Jacoby), Steve Brodie (el policía).

1957 - THE PERFECT CRIME (*El crimen perfecto*)

*Productor:* Joan Harrison. *Producción:* Shamley Productions. *Argumento:* Ben Ray Redman. *Guión:* Stirling Silliphant. *Ayudante de dirección:* Hilton A. Green. *Fotografía:* John L. Russell, Jr. *Montaje:* Richard G. Wray, Edward W. Williams. *Intérpretes:* Vincent Price (Charles Courtney), James Gregory (John Gregory).

1958 - LAMB TO THE SLAUGHTER (*Cordero para cenar*)

*Productor:* Joan Harrison. *Producción:* Shamley Productions. *Ayudante de producción:* Norman Lloyd. *Argumento:* Roald Dahl. *Guión:* Roald Dahi. *Ayudante de dirección:* Hilton A. Green. *Fotografía:* John L. Russell, Jr. *Montaje:* Richard G. Gray, Edward W. Williams. *Intérpretes:* Barbara Bel Geddes (Mary Maloney), Harold J. Stone (teniente Noonan).

1958 - A DIP IN THE POOL (*Un chapuzón en el mar*)

*Productor:* Joan Harrison. *Producción:* Shamley Productions. *Ayudante de producción:* Norman Lloyd. *Argumento:* Roald Dahl. *Guión:* Robert C. Dennis, Francis Cockrell. *Ayudante de dirección:* Hilton A. Green. *Fotografía:* John F. Warren. *Montaje:* Richard G. Wray, Edward W. Williams. *Intérpretes:* Keenann Wynn (William Botibol), Louise Platt (Ethel Botibol), Philip Bourneuf (Renshaw).

1958 - POISON (*Veneno*)

*Productor:* Joan Harrison. *Producción:* Shamley Productions. *Ayudante de producción:* Norman Lloyd. *Argumento:* Roald Dahl. *Guión:* Casey Robinson. *Ayudante de dirección:* Hilton A. Green. *Fotografía:* John L. Russell, Jr. *Montaje:* Richard G. Wray, Edward W. Williams. *Intérpretes:* Wendell Corey (Timber Woods), James Donald (Harry Pope).

1959 - BANQUO'S CHAIR (*La silla del asesino*)

*Productor:* Joan Hamson. *Producción:* Shamley Productions. *Ayudante de producción:* Norman Lloyd. *Argumento:* Rupert Croft-Cooke. *Guión:* Francis Cockrell. *Ayudante de dirección:* Hilton A. Green. *Fotografía:* John L. Russell, Jr. *Montaje:* Richard G. Wray, Edward W. Williams. *Intérpretes:* John Williams (William Brent), Kenneth Haigh (John Bedford).

1959 - ARTHUR (*Arthur*)

*Productor:* Joan Harrison. *Producción:* Shamley Productions. *Ayudante de producción:* Norman Lloyd. *Argumento:* Arthur Williams. *Guión:* James P. Cavailagh. *Ayudante de dirección:* Hilton A. Green. *Fotografía:* John L. Russell, Jr. *Montaje:* Richard G. Wray, Edward W. Williams. *Intérpretes:* Laurence Harvey (Arthur Williams), Hazel Court (Helen).

1959 - THE CRYSTAL TRENCH (*El ataúd de cristal*)

*Productor:* Joan Harrison. *Producción:* Shamley Productions. *Ayudante de producción:* Norman Lloyd. *Argumento:* A. E. W, Mason. *Guión:* Stirling Silliphant. *Ayudante de dirección:* Hilton A, Green.

*Fotografía:* John F. Warren. *Montaje:* Richard G. Wray, Edward W. Williams. *Intérpretes:* Patricia Owens (Stella Ballister), Harold O. Dyrenforth (Frederick Blauer).

1960 - INCIDENT AT A CORNER (*Incidente en una esquina*)

*Productor:* Joan Harrison. *Producción:* Shamley Productions. *Ayudante de producción:* Norman Lloyd. *Argumento:* Charlotte Armstrong. *Guión:* Charlotte Armstrong. *Ayudante de dirección:* Hilton A. Green. *Fotografía (color):* John L. Russell, Jr. *Montaje:* Richard G. Wray, Edward W. Williams. *Intérpretes:* Paul Hartman (James Medwich), Vera Miles (Jane), George Peppard (Pat). *Duración:* 55 minutos.

1960 - MRS. BIXBY AND THE COLONEL'S COAT (*La señora Bixby y el abrigo del coronel*)

*Productor:* Joan Harrison. *Producción:* Shamley Productions. *Ayudante de producción:* Norman Lloyd. *Argumento:* Roald Dahl. *Guión:* Halsted Wells. *Ayudante de dirección:* James H. Brown. *Fotografía:* John L. Russell, Jr. *Montaje:* David J. O'Connell, Edward W. Williams. *Intérpretes:* Audrey Meadows (Sra. Bixby), Lee Tremayne (doctor Bixby), Stephen Chase (el coronel).

1961 - THE HORSE PLAYER (*El jugador*)

*Productor:* Alfred Hitchcock. *Producción:* Shamley Productions. *Ayudante de producción:* Joan Harrison. *Argumento:* Henry Slesar. *Guión:* Henry Slesar. *Ayudante de dirección:* James H. Brown. *Fotografía:* John L. Russell, Jr. *Montaje:* David J. O'Connell, Edward W. Williams, *intérpretes:* Claude Rains (Padre Amion), Ed Gardner (Sheridan).

1961 - BANG! YOU'RE DEAD (*¡Bang! Estás muerto*)

*Productor:* Joan Harrison. *Producción:* Shamley Productions.  
*Ayudante de producción:* Norman Lloyd. *Argumento:* Margery Vosper.  
*Guión:* Harold Swanton. *Ayudante de dirección:* Wallace Worsely.  
*Fotografía:* John L. Russell, Jr. *Montaje:* David J. O'Connell, Edward W. Williams. *Intérprete:* Biff Elliott (Fred Chester).

1962 - I SAW THE WHOLE THING (*Yo lo vi todo*)

*Productor:* Joan Harrison. *Producción:* Shamley Productions.  
*Ayudante de producción:* Gordon Hessler. *Argumento:* Henry Cecil.  
*Guión:* Henry Slesar. *Ayudante de dirección* (Ronnie Rondel). *Fotografía:* Benjamin H. Kline. *Montaje:* David J. O'Connell, Edward W. Williams.  
*Intérpretes:* John Forsythe (Mike Barnes), Kent Smith (Jerry O'Hara).  
*Duración:* 55 minutos.

JOSÉ MARÍA CARREÑO. (Tarifa, Cádiz, 1943 - Madrid, 1996)  
Publicó sus críticas de cine en revistas como *Film Ideal*, *Fotogramas* o *Casablanca*, así como en el periódico *El Independiente*. En la década de los 70 trabajó como guionista de TVE, realizó algún corto y escribió algunos libros sobre Hitchcock, Ford, etc. En 1990 se estrenó como director para la realización de *Ovejas negras* (con gran influencia de Buñuel y Hitchcock), que a la postre sería su único largometraje. Más tarde realizaría algunos episodios de las series de televisión *Crónicas del mal* (1991) y *Serie negra* (1993)