



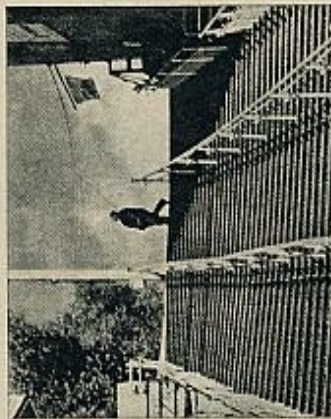
Hace revistas de misterio.

(The Wrong man, 1956), sobre un argumento de Maxwell Anderson y Angus Mac Phail, hace el prodigio de trazar un suspense recitativo, sin el vaivén de la sospecha que se confirma o desvanece. Este palpitar del suspense, como un coque angustiado, lo mueve un mecanismo verdaderamente natural y auténtico: la fugacidad de la vida. Un hombre—gran interpretación de Henry Fonda—es detenido por un delito que no ha cometido. Consigue ponerse en libertad bajo fianza y se dedica ansiosamente a reconstruir aquellos días, en que se le inculpa el crimen, para justificar sus actos. Pero todo se va desvaneciendo entre sus manos cuando trata de volver hacia el pasado, aunque sea inmediato; las gentes no están, se han muerto, se han ido, no recuerdan. Tan poco el recuerdo, en el pequeño detalle que se estufa, lo que hizo cada día, pero aquel detalle puede ser su salvación o su muerte. La vida, tan sólida y pesada en su base, es vaporosa en sus minucias y pasa para siempre, irreparable. La mayoría del film está tratado en esos detalles, magnificándolos con los primeros y medios planos, porque ésos son lo que el hombre busca anhelante.

Alfred Hitchcock es, ante todo, una enorme personalidad, capaz de crear un mundo propio en torno suyo, con su obra. Este mundo es la máxima expresión de lo policíaco, neto y puro, y la cumbre de lo policíaco de Hitchcock

es el suspense. En torno al suspense de Hitchcock se crea todo lo que ha hecho, acciones y personajes. Lo demás es accesorio, cualquiera que sean las interpretaciones que se pretendan en su obra y su personalidad. Hitchcock no gradúa el interés de la acción de modo creciente, como es clásico. Pone este interés a su máximo desde el primer momento, y así lo mantiene alto, vivo, limpio, durante toda la película, como un mago sostiene en el aire, sin aparente esfuerzo, el cuerpo de una mujer, en incomprensible levitación. El juego del mago es una ilusión óptica, y el suspense en que Hitchcock mantiene la acción de sus films, a los protagonistas y al espectador, sentido en su butaca, es una ilusión psicológica. Sobre esa máxima tensión inicial, los hechos comienzan su oscilación de péndulo, simétricos, iguales, implacables, repetidos, sin repetirse exactamente. El tic-tac del reloj en la noche es siempre el mismo, pero crece y crece hasta oírse como estampidos en el espíritu de un hombre angustiado. Y así son los personajes de sus obras y los espectadores los que realmente mantienen el suspense, con el anhelo de su espíritu. Todo sucede dentro del alma humana, y ésta es su fundamental aportación a lo policíaco. Aunque sus películas no sean psicológicas, exactamente, sino que es el mecanismo de lo policíaco lo que funciona en la psicología de los personajes y en el alma del espectador.

Lo policíaco consiste, esencialmente, en la vida secreta de las cosas—o de los hombres y los hechos, ínterres como cosas— en función de un suceso central, que hay que aclarar. Después de cada cosa o hecho u hombre, vulgar o habitual, hay un trasfondo de misterio, al que es preciso llegar para obtener la clave decisiva. Esto es el realismo mágico, donde tras todo lo visible hay un trasfondo de misterio. Por eso, lo policíaco—con su realismo mágico— es la expresión mejor del espíritu inglés, y está presente en toda manifestación de su arte, sea en



Hitchcock siempre firma sus películas con su figura.



«La sombra de una duda», con Joseph Cotton y Teresa Wright.

Se ha dicho que cada autor sólo hace una obra en su vida, porque las demás son variantes de la primera. En Hitchcock, este grupo de películas inglesas—sobre todo las obras maestras—constituye el núcleo vivo y puro, auténticamente creador, del resto de su labor. En adelante, lo que hace son ampliaciones, depuraciones y perfeccionamientos de estos films básicos y magistrales, en unos casos. En otros, se limita a sí mismo, con verdaderas analogías de estos films ingleses o hace sencillamente nuevas versiones de ellos. Más frecuentemente, adopta como factor renovador de su obra lo que las circunstancias y las preferencias del público le ofrecen, como más propicio al éxito. Siempre con su sello personal, porque quizá el secreto de su constante fama sea dar al gran público lo que desea, pero a la vez lo que no espera. Su larga obra norteamericana—incluyendo en algún otro país—está armada sobre estas líneas generales.

Después de años de negociaciones, en 1939, lo lleva a Hollywood David O'Selznick, el productor de «Lo que el viento se llevó», que va a obtener el éxito de taquilla mayor de los Estados Unidos. Tiene un contrato en exclusiva, por siete años, pero Selznick no lo utilizará apenas, sino que lo alquila a otras productoras. Su primer film norteamericano, para Selznick, es «Rebecca» (1940), según la novela de Daphne de Maurier, un «best-seller» y un folletín. Ese mundo barroco y voluntariamente

tenebroso no es el de Hitchcock, donde todos los crímenes y monstruosidades están tratados con limpieza y con gracia. Pero su maestría se demuestra logrando una película perfectamente hecha, que obtiene premios de la Academia de Hollywood y un enorme éxito de público. Todo su extraordinario oficio, todo su dominio de la imagen, el montaje, el sonido, los efectos dramáticos, de interés y de humor, florecen maravillosamente en aquel clima favorable, porque tiene a su disposición los mejores instrumentos técnicos y los mejores actores. Pero, también, una constante adaptación al medio regirá la línea general de su obra, llevándola con frecuencia a la facilidad y a la fórmula.

Utiliza el clima de guerra y de lucha contra el nazismo de aquellos años en «Enviado especial» (1940), buen film de espionaje; «Saboteaje» (Saboteur, 1942), mediocre mezcla de todo lo hecho en su obra; «Náufragos» (1943), donde ocho personas luchan contra la muerte en un bote salvavidas de un buque, torpedeado por los alemanes, alarde de concentración fílica; «Bicentenarios» (1946), otro asunto de espionaje, persecuciones y amor, donde identifica el nazismo con el espíritu diabólico... En 1944 va a Inglaterra para hacer unos cortometrajes de propaganda bélica. Cuando el psicoanálisis se hace tema cinematográfico de moda, realiza «Recuerdos» (1945), que en su conjunto no alcanza a otros films europeos semejantes.

VILLEGAS LOPEZ

HITCHCOCK



«Recuerdas», con Ingrid Bergman y Gregory Peck

En 1947 funda su propia productora, con Sidney Bernstein, propietario de un importante circuito de cines en Inglaterra. Se dispone a intentar una simplificación y depuración de lo policíaco, reduciéndolo a estricta situación. Como innovación técnica, con miras a una economía industrial, inventa el T. M. T. (Ten Minutes Take), que consiste en hacer tomas de vistas seguidas, hasta apotar los trescientos metros de la bobina en la cámara; unos diez minutos cada una. Para ello, semia decorados móviles que le permitan correr con la cámara en todas direcciones y pasar, moviéndola convenientemente, desde los planos generales a los primeros planos; hay ensayos previos para los movimientos de los actores y señales luminosas para dirigir al personal del estudio. Aunque la película se filma en trece días, el sistema no da el resultado económico esperado. Pero va a dejar una profunda huella en el cine mundial, porque esas tomas largas, con la cámara en movimiento, serán adoptadas por las nuevas escuelas; Antonioni la llevará a su máximo, sobre todo en sus primeras películas. El film es «La ciudad» (1948), que vuelve el cine al teatro, con una unidad de espacio y de tiempo total. Se desarrolla en un solo decorado y la película dura lo que en ella se narra. El género psicoanalítico se transforma aquí en un cinema turbio, donde se mezclan indudablemente sexo y la teoría del crimen gratuito. Otros jóve-

370

nes acedian a su amigo, lo meten en un avión e invitan a sus amistades a celebrar una fiesta en torno al cadáver allí oculto. Como en «Shadows», esta sujeción a un ambiente cerrado, a un inmoralismo y al desarrollo de unas psicologías, impiden el logro total de la película. Lo mismo sucede con «Atomizada», realizada en Inglaterra, donde aún practica en parte el T. M. T. Busca igualmente una autenticidad en la realización y un ambiente turbio, maltrato.

Dentro ya de este propósito de simplificación y depuración de sus medios y recursos, realiza una serie de películas que, en cierto modo, le vuelven a su estilo tradicional, como «Crimen perfecto» (1953) y «La ventana indiscreta» (1954). Esta última es casi el estilo típico de Sherlock Holmes: un repórter fotógrafo, inmovilizado por una herida en la pierna, emprende la tarea de aclarar un crimen, que acaba de ver desde su ventana. Y, por último, cuando a fines de la década cincuenta, vuelven a los guetos del pueblo los films terroríficos —un tanto olvidados y descañados desde «Drácula» y el «Doctor Frankenstein»— Hitchcock lo intenta en su mundo de lo policial, y hace «De entre los muertos», «Pecados», «Los polizontes»... En esta larga y profusa obra hay un film inesperado: «El señor y la señora Smith» (Mr. and Mrs. Smith, 1941), una comedia de Norman Krasna, plena de fi-

VILLEGAS LOPEZ

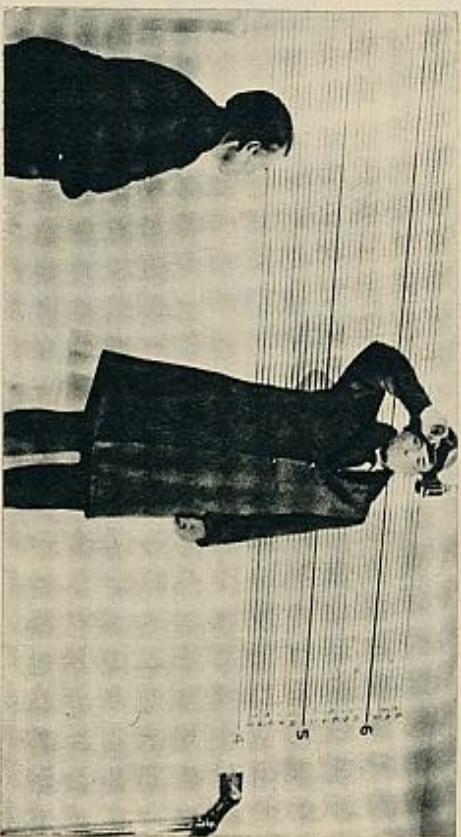
HITCHCOCK

nura, sutileza, gracia, ligereza, que ya tiene sus antecedentes en algunos de sus films ingleses. En todas estas películas, una vez lograda por ejemplo y otras no, hay siempre la demostración de la inmensa maestría de Hitchcock y escenas magistrales, dignas de la mejor antropología cinematográfica. Hitchcock es siempre un magnífico narrador de imágenes. Su nombre es universal, su figura aparece en todas partes, hace televisión o emparejados policíacos con su nombre y retrato, y maneja bien la burocracia simplista y publicitaria.

En esta etapa americana, las películas policíacas son, a mi juicio: «La sospecha», «La sombra de una duda» y «Falso culpable». Expresan completamente sus concepciones y mandoblan exactamente su sistema; lo policíaco es siempre un sistema. «La sospecha» (Suspicion, 1943) reduce el sistema policíaco y el mecanismo del suspense a un proceso psicológico. Una joven de burguesa familia, ordenada y pacata, se casa con un muchacho alegre, jactancioso, un poco embustero y bofetado. Poco a poco va abriéndose paso en su espíritu la sospecha de su marido, más aún: en su espíritu la sospecha va abriéndose paso en su espíritu, incluso un asesino, más aún: si tiene el propósito de convencerla. Pero una sospecha justificada sobre datos tan manuscritos y en hechos tan normales y cotidianos que no puede concretarse. A cada momento cree que todo es una alucinación de su fantasma femenina, y a cada momento encuentra el dato que alienta su terrible suposición. Si aquel hombre, al que ama, es un asesino, ella está en peligro de muerte. Y si no lo es, todo aquello que se debate dentro de su espíritu es un disparate de

su imaginación sobreexcitada. El vaso de leche blanco, luminoso, que el marido le inclina a beber es la materialización única de ese suspense, que hace su monstruoso «U-tac» en el espíritu de la mujer. En la novela original, el vaso contiene el veneno, y la mujer, destruida por tal revelación, se lo bebe en un confesado suicidio. Pero Hitchcock prefiere el final feliz, todo es una simple sospecha, porque así la mecánica del suspense queda limpia, funcionando en el vacío, como en realidad ha de ser.

«La sombra de una duda» (Shadow of a Doubt, 1943) es el mismo caso en una horrible, apacible familia de un pueblo californiano. Un guion de dos notables escritores, Thornton Wilder y Sally Benson, da magníficamente el tono de vida monótono y cotidiano de la pequeña ciudad americana. Y allí llega el tío Charlie, al que su sobrina, una muchachita, admira como a un aventurero de leyenda, que ha recorrido el mundo y conoce la vida. Pero va nacido en ella la sospecha: su tío puede ser el asesino de mujeres, que la policía busca por todo el país. No hay más que dos sospechosos, pero el otro muere en un accidente de aviación y sólo queda su tío. Le suplica que se marche, pero éste lo que decide es suprimir, como a tantos otros. El policía, cansado de la muchacha, lo impide, el asesino huye y ese bajo las ruedas de un tren. Como en sus viejos films ingleses, todo quedará ignorado. Se le hacen honores fúnebres en el pueblo, y sobre su recuerdo se pone la lápida de la honoreabilidad. Pocas veces Hitchcock ha trazado, un suspense, más claro y útero, que en este film, con menos elementos. «Falso culpable



«Falso culpable», con Henry Fonda.

371