



Cuatro gestos de Hitchcock, hablando por teléfono.

HITCHCOCK EN TELEVISION

DURANTE mucho tiempo, algunos jovencitos iconoclastas (1) que nos acercábamos a la crítica cinematográfica decidimos que Hitchcock pertenecía a esa despreciable lista de directores que engañan al público con truculencias y banalidades: habíamos decidido anteponer las exigencias de una crónica social objetiva a las del puro entretenimiento del espectáculo. Sin renunciar del todo a esto, llegamos, sin embargo, a comprender lo que el cine era por sí mismo, es decir, a

entender las películas en función de sus propias imágenes antes que de sus literarios contenidos morales o políticos. ¿Cómo podía entenderse una película sin saber desentrañar su propia esencia?

Hitchcock sufrió (aunque es un decir, supongo que jamás le importaron nuestros juicios) esos avatares en los que los críticos de los años sesenta y setenta nos debatíamos. Hubo incluso frentes irreconciliables que se dividían violentamente ante "el mago del suspense". Al

acercarnos a la carrocería vital, estamos ya de acuerdo en que Hitchcock es uno de los pocos inventores de imágenes que ha tenido el cine. Cuando transcurran muchos años y el cine sea contemplado con objetividad por otros jovencitos, es más que probable que así se reconozca y el nombre de Hitchcock figure entre sus colegas igualmente descubridores de facetas básicas del lenguaje cinematográfico: Murnau, Welles, Renoir, Bertolucci, Sternberg, Buñuel, Fellini y, naturalmente, otros

más, aunque no tantos como pueda pensarse.

François Truffaut fue uno de los primeros críticos europeos que valoraron el talento de Hitchcock, aunque lo hiciera cuando ya el propio Truffaut era un director de cine. Son sobre todo los profesionales (salvo, naturalmente, en España donde suele ocurrir todo lo contrario) quienes mejor pueden valorar, desde el punto de vista de la técnica y la expresión, el trabajo de sus colegas. La lectura de "El cine según Hitchcock" (1), que publicara Truffaut en 1966, es apasionante. A través de ella se puede perfilar la "filosofía" que impregna todo el cine del "mago del suspense" tan lejos seguramente de lo que en muchas ocasiones se ha querido ver en sus películas.

Tiene ahora importancia ese libro y su recuerdo porque TVE comienza esta misma semana a emitir 16 películas del recientemente desaparecido director. Entre ellas caben algunos de sus títulos clásicos: "Rebeca", "Recuerda", "Sospecha", "Encadenados", "Yo confieso", "Extraños en un tren", "Falso culpable", junto a otros menos conocidos probablemente por el gran público: "El ring", "Agente secreto", "Sabotaje", "Matrimonio original", "Náufragos", "El proceso Paradine", "Pánico en la escena", "Crimen perfecto" y "Atormentada". Podremos entender ahora con exactitud (aunque falten en el ciclo obras fundamentales, como "Vertigo", "Psicosis", "La ventana indiscreta", "Con la muerte en los talones"...), el talento de quien sabía que la verosimilitud cinematográfica nada tiene que ver con el documentalismo: "Pedir a un hombre que cuenta historias que tome en consideración la verosimilitud me parece tan ridículo como pedir a un pintor figurativo que represente las cosas con exactitud. Hay una gran diferencia entre la creación de un film y la de un documental. En un documental, Dios es el director, el que ha creado el material de base. En el film de acción, es el director quien es un dios, quien debe crear la vida. Un crítico que me habla de verosimilitud es un tipo sin imaginación" (...). "No filmo nunca un trozo de vida porque esto la gente puede encontrarlo muy bien en su casa o en la calle o incluso delante de la puerta del cine. No tiene necesidad de pagar para ver un trozo de vida. Por otra parte, rechazo también los productos de pura fantasía, porque es importante que el público pueda reconocerse

(1) "El cine según Hitchcock", por François Truffaut. Alianza Editorial, 1974.

HITCHCOCK

en las películas. Rodar películas, para mí, quiere decir en primer lugar contar una historia. Esa historia puede ser inverosímil, pero no debe ser jamás banal".

Hitchcock, sin embargo, no fue insensible a las cuestiones que le rodeaban. En "Falso culpable" denuncia la irracionalidad de un sistema judicial que permite condenar a inocentes. En "Náufragos" quiere provocar a los aliados para que refuerzan su unión contra el nazismo: "Las democracias estaban en pleno desorden, mientras que los alemanes sabían todos a dónde querían ir. Se trataba, pues, de decir a los demócratas que les era absolutamente necesario tomar la decisión de unirse y agruparse, de olvidar sus diferencias y divergencias para concentrarse sobre un solo enemigo, particularmente poderoso por su espíritu de unidad y decisión".

Lo más típico de Hitchcock, sin embargo, son sus juegos particulares en la puesta en escena. Tras "El ring" (único título mudo del ciclo y que, según el autor "no es un film de suspense, no contiene ningún elemento criminal"), "Agente secreto", basado en dos cuentos de Somerset Maugham, contiene ya mucho de los retos que Hitchcock se hacía a sí mismo: "Uno de los aspectos más interesantes de 'Agente secreto' es que transcurre en Suiza; entonces me dije: ¿Qué tienen en Suiza?. Tienen el chocolate con leche, tienen los Alpes, tienen las danzas folklóricas, tienen lagos. Habla, por lo tanto, que nutrir la película de esos elementos: el nido de espías en una fábrica de chocolate, los lagos para ahogar a la gente y los Alpes para hacerla caer por los precipicios".

Pequeños trucos que le permiten, contrariamente a lo que él piensa sobre la verosimilitud dramática, encontrarla realmente y provocar con ella la emoción: "El primer trabajo es crear la emoción y el segundo trabajo es preservarla".

"Sabotaje", una película "menor" ("es un film chapucero. Con excepción de algunas escenas, todo en él es desordenado, farragoso, no me gusta demasiado"), dará pie a la primera película americana del director inglés, "Rebeca", a la que también su responsable encuentra graves defectos: "Le falta sentido del humor, y sin humor ninguna película es realmente completa. Por otra parte, hay una serie de inexactitudes que me sorprende no hayan descubierto nunca los 'verosimilitas'. Para mí, lo mejor de 'Rebeca' es la presencia continuada de la señora Danvers, un personaje al que prácticamente nunca vemos moverse. Ver andar a la señora Danvers la hubiera humanizado".

"Rebeca", adaptación de la novela homónima de Daphné du Maurier, sería uno de los grandes éxitos de taquilla de Hitchcock, al que no tentaron, habitualmente, nuevas adaptaciones literarias. Tenía, sobre eso, sus propias ideas: "A menudo se habla de los cineastas que, en Hollywood, deforman la obra original. Mi intención es no hacerlo nunca. Yo leo una historia sólo una vez. Cuando la idea de base me sirve, la adopté, olvido por completo el libro y fabrico cine. Sería incapaz de contarle 'Los pájaros', de Daphné du Maurier. Sólo la he leído una vez y rápidamente. Lo que yo no comprendo es que alguien se apodera realmente de una obra, de una buena novela, cuyo autor ha empleado tres o cuatro años en escribir y que constituye toda su vida. Se manipula el asunto, se rodea uno de artesanos, mientras que el autor se diluye en un segundo plano".

A "Rebeca" le sigue en el ciclo televisivo "Matrimonio original" ("que rodé porque me lo pidió Carole Lombard. Nunca sabré por qué dije que sí. Me limité a poner la cámara, ya que no entendí nunca a los personajes ni lo que les pasaba. Es mi única comedia americana"), para pasar rápidamente a una de sus obras fundamentales, "Sospecha", donde las "trampas" dramáticas adquieren todo el esplendor característico de Hitchcock al venir com-

pensadas ampliamente por un sutil y despiadado sentido del humor. ("¿La importancia del vaso de leche? Sí, creo que la logré: metí una bombilla dentro del vaso y así conseguí transformar a éste en protagonista del plano"). "Sospecha" marca uno de los momentos más difíciles de la carrera de Hitchcock, no sólo porque ante la película acabada uno de los productores se dedicó a eliminar todos los planos que sugerían que Cary Grant era un asesino (lo que pudo ser reconstruido posteriormente por el propio Hitchcock), sino que todo el final de la película fue cambiado por la censura: no podía consentirse que Grant apareciera como el "malo" de la historia ni podía ésta tener un desenlace fatal. El que Hitchcock había ideado era éste: "Cuando al final del film, Cary Grant lleva el vaso de leche envenenado, Joan Fontaine estaría escribiendo una carta a su madre: 'Querida mamá, estoy desesperadamente enamorada de él, pero no quiero vivir. Va a asesinarme y prefiero morir. Pero creo que la sociedad debería estar protegida contra él'. Entonces Cary Grant le da el vaso de leche y ella dice: 'Querido, ¿quieres enviar esta carta a mamá, si no te molesta?'. El dice: 'Sí'. Ella bebe el vaso de leche y muere. Luego, una escena corta: Cary Grant llega silbando, abre un buzón y echa la carta dentro".

Cuando se rueda "Náufragos" (la siguiente película del ciclo), ya es conocido por el público que Hitchcock aparece en todas sus películas. Lo viene haciendo desde "The lodger", rodada en 1926: "Había que amueblar la pantalla y me puse yo. Más tarde se convirtió en una superstición y luego en un chiste. Acabó convirtiéndose, sin embargo, en algo embarazoso y para permitir que la gente viera el film con tranquilidad, tenía cuidado en mostrarme ostensiblemente durante los cinco primeros minutos del film". Pero, ¿cómo puede aparecer Hitchcock en una película que se desarrolla íntegramente en el interior de un bote perdido en alta mar? La apuesta —las famosas autoapuestas de Hitchcock— tiene aquí una solución divertida y ejemplar que valoraría por sí sola la película, si no fuera porque, por encima de ella, se trata de una de las mejores piezas del recorrido televisivo.

Indiscutiblemente muy superior a "Recuerda", el siguiente título, donde la simpleza con que están tratadas las teorías psicoanalíticas de Freud, merma en exceso los aciertos de la puesta en escena. Famosa fue, sin embargo, "Recuerda", y muy especialmente por la intervención de Dalí en la composición de las fantasías oníricas del personaje principal: "Dalí inventó cosas bastante extrañas que no fue posi-



"Extraños en un tron".



Joan Fontaine y Cary Grant, en "Sospecha".



"Náufragos".

ble realizar: ¡Una estatua se resquebrajaba y unas hormigas escapan de las grietas y se arrastran por la estatua, y luego vamos a Ingrid Bergman cubierta de hormigas! (2). Yo estaba inquieto porque la producción no quería hacer ciertos gastos. Me hubiera gustado rodar los sueños de Dalí en exteriores para que todo estuviera inundado de sol y se hiciera terriblemente agudo, pero me rechazaron esta pretensión y tuve que rodar el sueño en estudio".

Mucho más importante que "Recuerda" (y quizá una de las mejores películas de Hitchcock) es "Encadenados", donde, como en "Sospecha" o "Atormentada", hay un tratamiento moralista del alcohol relacionándolo con el veneno. Tanto para provocar malentendidos (Ingrid Bergman está siendo envenenada con arsénico y Cary Grant cree que está alcoholizada) como para indicar la importancia social de los personajes de la película. Pero, naturalmente, "Encadenados" no es importante por esto, sino por la perfección con que Hitchcock supo economizar los elementos dramáticos del suspense: "En las películas, normalmente, cuando unos espías quieren librarse de alguien, no se preocupan de tomar precauciones, le matan de un tiro de revólver o se lo llevan en automóvil para acabar con él lejos de posibles testigos, en la soledad del campo, o, en todo caso, dejan su cadáver en un coche que arrojan desde lo alto para simular un accidente. En lugar de todo eso, quise presentar a unos malvados que actúan de manera razonablemente malvada" (...) "Para mí era muy importante graduar el envenenamiento, hacerlo lo más normal posible, ni loco ni melodramático, se trataba exactamente de una transferencia de emoción".

Aunque Hitchcock parece no querer reconocerlo ("No estoy absolutamente en contra de la religión,

(2) Es obvia la influencia del Buñuel de "Un perro andaluz" o "La edad de oro" en la composición de estos sueños de Dalí.

pero me considero a mí mismo un tanto descuidado a este respecto"), sus películas están impregnadas, en su mayor parte al menos, de un profundo sentido católico de la vida. Por ejemplo, el "milagro" de "Falso culpable" así lo indica. Y son estos elementos que hoy pueden parecer trasnochados: la intriga de "Yo confieso" tendría seguramente menos validez hoy (recuérdese que consiste en el esfuerzo que hace un sacerdote por mantener el secreto de confesión, a pesar de estar condenado por un crimen que no ha cometido), y precisamente por la inverosimilitud (dramáticamente hablando) del asunto. Así lo explica el propio autor: "No se debería haber realizado este film, porque nosotros, los católicos, sabemos que un sacerdote no puede revelar un secreto de confesión, pero los protestantes, los ateos, los agnósticos piensan: 'Es ridículo callarse; ningún hombre sacrificaría su vida por algo semejante'. Y es que no es necesariamente bueno tener en un film un personaje o una situación cuya autenticidad usted puede comprobar. Puede estar seguro de que eso existe realmente, pero el público no tiene por qué creérselo. Es más fácil, paradójicamente, hacer lo contrario". (...) "El rectángulo de la pantalla debe estar cargado de emoción".

Para conseguirlo, Hitchcock establece unos principios fundamentales: "Me han dejado a mí solo el terreno del suspense porque nadie se ha molestado en estudiar sus reglas. Es posible que esas reglas inclinen a veces hacia cosas arbitrarias o injustificadas, pero forman parte de la lógica del espectáculo, que no es otra que las leyes del suspense".

Leyes, naturalmente misteriosas, que culminan en una de las mejores películas del ciclo: "Extraños en un tren", cuyo guión (como explica Truffaut) no tiene el menor interés; éste reside exclusivamente en la "forma de hacer" de Hitchcock: "El diálogo puede decir cosas distintas a la imagen. Este es un punto fundamental de la puesta en escena.

Me parece que las cosas ocurren a menudo así en la vida. Las personas no expresan sus pensamientos más profundos, tratan de leer en la mirada de sus interlocutores y, con frecuencia, intercambian palabras triviales mientras intentan adivinar algo profundo y sutil. Para mí, el pecado capital que puede cometer un guionista es que cuando se discute algún problema lo escamotee diciendo: 'Lo justificaremos con una frase del diálogo'. Y yo pienso que el diálogo debe ser un ruido entre los demás, un ruido que sale de la boca de los personajes, cuyas acciones y miradas son las que cuentan una historia visual. Es la utilización de los medios que posee el cine para contar una historia".

En sus declaraciones, Hitchcock solía ser de una enorme modestia con respecto a su cine. Parecía como si, utilizando sólo el sentido común, pudiera alcanzarse su maestría narrativa. Cuando las dificultades surgidas en un rodaje eran excesivas ("Crimen perfecto", por ejemplo, sobre la que piensa "que

se puede pasar rápidamente porque no hay gran cosa que decir al respecto"), eliminaba la película de un plumazo. Y, sin embargo, en toda su obra, a pesar de los altibajos que la caracterizan, encontraremos suficientes elementos de diversión y estudio, ahora justamente en que parece que de nuevo se intenta descubrir el cine en lo que tiene de propio. ■ D. G.



Ingrid Bergman y Gregory Peck en "Recuerda".