infancia y juventud y que en las descripciones de sus emperadores incluye dos rasgos que no aparecían en los clásicos: el linaje y la proporción como característica física importante. «Si los personajes guzmanianos están compuestos en función de un cortesano ideal al que se acercan con sus virtudes o se alejan con sus defectos, los emperadores romanos son espejo o contrapunto del príncipe guevariano ideal» (pág. 276).

Respecto a las fuentes y modelos clásicos, Rallo afirma que Guevara, aunque de modo libre y excediendo el texto, ha bebido de fuentes latinas y reelaborado el material para la creación de un módulo biográfico que le permite, sin alcanzar la novela, apreciaciones y acercamientos propios a este género. De ahí su lejanía de los modelos de Guzmán o de Pulgar, en consecución de lo que ya no podrían llamarse «semblanzas», sino «vidas» (pág. 279).

La obra de la profesora Rallo es un trabajo muy interesante y valioso, que enriquece la personalidad literaria de Guevara y el contexto renacentista en que vivió. Junto con la obra de Agustín Redondo, *Antonio de Guevara et l'Espagne de son temps,* es el trabajo más serio y completo que se ha escrito sobre Guevara. Esperemos que la mina siga explotándose.—*PILAR CONCEJO (University of Lowell. 345 Pantucket Blv. LOWELL, Mass. 01854 [USA]).*

RECUERDO DE ALFRED HITCHCOCK

> «... A menudo me he preguntado a mí mismo por qué no consigo interesarme en una simple historia de conflictos humanos cotidianos. Tal vez la respuesta sea que me parece que no tienen el suficiente interés visual.»
>
> (A. H.)

«Nadie se interesa en estudiar las reglas del *suspense,* y ésta es la razón por la que, en el fondo, este campo ha sido sólo mío», decía Alfred Hitchcock de ese recurso narrativo que manejó como nadie. Y, sin embargo, el grande, obeso y cáustico cineasta inglés recientemente fallecido [1], merece el recuerdo por muchas cosas más. Naturalmente, el *suspense,* una técnica que atrapa al espectador con una complicidad en el miedo y la expectativa, es en sus obras un elemento casi infaltable,

[1] Sir Alfred Hitchcock murió en Los Angeles el 29 de abril pasado. Había nacido en Londres el 13 de agosto de 1899.

que se corresponde con sus sólidas creencias en la construcción infalible de una historia atractiva. Y si hay algo que admiten hasta sus detractores, es que Hitchcock jamás resulta aburrido... Pertenecía a una raza de artistas casi extinguida: aquellos que son capaces de narrar de punta a cabo una historia accesible y altamente entretenida, con exacto sentido de sus efectos. «El primer trabajo es crear la emoción, y el segundo trabajo es preservarla», afirmó el autor de *Vértigo*.

«Habrá usted observado—observaba el maestro en el notable libro-entrevista de François Truffaut [2]—que un cuento raramente se deja en reposo, lo que lo emparenta al film. Esta exigencia implica la necesidad de un firme desarrollo de la intriga y la creación de situaciones punzantes que se desprenden de la propia intriga y que deben presentarse, ante todo, con habilidad visual. Esto nos conduce al *suspense,* que es el medio más poderoso de mantener la atención del espectador, ya sea el *suspense* de situación o el que incita al espectador a preguntarse: '¿Y ahora qué sucederá?'»

Este famoso *suspense,* que lleva su sello, pero que tiene innumerables antecedentes desde que en las viejas *serials* se instituyó la escena de la heroína atada a las vías del tren por el villano o el gran Griffith creó la expectativa de un desenlace mediante el montaje paralelo de dos acciones, ha sido motejado más de una vez como «un recurso inferior», un golpe bajo... Con explicable, pero no profunda inferencia, se ha pensado que es un truco espectacular, cuando en realidad es en sí *el* espectáculo. Más aún, en Hitchcock, el *suspense* es la forma de llevar una situación o una impresión psicológica a su grado más intenso de emoción. Un ejemplo clásico *(Sabotaje,* 1936) muestra a un niño llevando una bomba de tiempo por todo Londres sin saberlo. Y allí está la clave de la tensión emotiva: los personajes ignoran el peligro, mientras los espectadores saben lo que puede suceder sin poder evitarlo... Hay quizá un punto de manipulación arbitraria en el chantaje psicológico que provoca el mecanismo del *suspense.* Pero en Hitchcock, esta feroz persecución del miedo y la angustia es también una forma de participación del público en una trama que le impide distraerse del espectáculo que transcurre en la pantalla. Por tanto, al trascender sus límites convencionales, ese *suspense* narrativo alcanza al recurso poético, la intensidad de una forma llevada al paroxismo.

La forma en Hitchcock es esencial y, como en todos los grandes creadores, anula la clásica discusión sobre fondo y forma. Su habitual preferencia por el *thriller* o la literatura de aventuras y espionaje—uno de los elementos que esgrimen sus críticos para demostrar una impro-

[2] F. TRUFFAUT: *Le cinéma selon Hitchcock.* Hay traducción española.

bable superficialidad intelectual—es un buen ejemplo de cómo el realizador de *39 escalones* escoge cualquier materia de base para desarrollar su propio universo significativo: el miedo, la culpa, el vértigo de lo indescifrable. Como escribieron Eric Rohmer y Claude Chabrol en su libro sobre Hitchcock [3], éste no es 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 pueden comparar en este aspecto... La forma no adorna aquí al contenido, lo crea».

Estas consideraciones no impiden observar que Alfred Hitchcock no es un cineasta sofisticadamente intelectual o austeramente consagrado a un hermetismo estético de *élite*. Con total conocimiento ha sido siempre un profesional del espectáculo, consagrado a producir un producto efectivo y comercialmente fructuoso. Como solía decir, «algunos films son trozos de vida, los míos son trozos de pastel». Pero esta *boutade* tiene una base muy seria, un concepto de estilo y de conocimiento de la realidad a través del arte, como se lo comentó a Truffaut: «No filmo nunca un trozo de vida porque esto la gente puede encontrarlo muy bien en su casa o en la calle o incluso en 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 en los personajes. Rodar películas, para mí, quiere decir, en primer lugar y ante todo, contar una historia. Esta historia puede ser inverosímil, pero no debe ser jamás banal. Es preferible que sea dramática y humana. *El drama es una vida de la que se han eliminado los momentos aburridos*. Luego entra en juego la técnica, y aquí soy enemigo del virtuosismo. Hay que sumar la técnica a la acción. No se trata de colocar la cámara en un ángulo que provoque el entusiasmo del operador. La única cuestión que me plantea es la de saber si el emplazamiento de la cámara en tal o cual sitio dará su fuerza máxima a la escena. La belleza de las imágenes, la belleza de los movimientos, el ritmo, los efectos, todo debe someterse y sacrificarse a la acción» [4].

Esta curiosa mezcla de pragmatismo y fanática precisión artesanal, de astucia comercial y rigor expresivo, han dado a lo largo de una extensísima carrera que comienza en el período mudo el perfil de un artista excepcional y sumamente inconfundible: es uno de los pocos cineastas que pueden reconocerse viendo unos pocos planos de cada una de sus películas.

---

[3] ERIC ROHMER y CLAUDE CHABROL: *Hitchcock* (París, Editions Universitaires).
[4] F. TRUFFAUT, *op. cit.* El subrayado es nuestro.

John Russell Taylor, en su excelente biografía crítica, y François Truffaut, en su libro-entrevista, han establecido con su ayuda minuciosa los orígenes en el oficio de este hombre apasionado por el cine. En general, su vida no ha tenido incidencias destacables. Quizá por su propio y temprano terror al mal ha tratado siempre de rodearse de un caparazón de respetabilidad, orden burgués y confortable organización hogareña. ¿Cómo condice esto con su predilección (cinematográfica) por el crimen, el miedo y el castigo, tantas veces expresada con insuperable horror en films tan feroces como *Vértigo, Psicosis* o *Los pájaros?* Nadie, ni él mismo, lo han explicado. Aunque algunas anécdotas de infancia pueden dar algunas pistas; su educación católica (como él dice, casi una excentricidad en Inglaterra), el terror del castigo físico impreso en el colegio jesuita de Londres [5] y una inexplicable acción de su padre. Cuando tenía cuatro o cinco años lo envió con una carta a la comisaría, y el comisario, después de leerla, le encerró en una celda cinco o diez minutos, diciéndole: «Esto es lo que se hace con los niños malos.» Lo curioso es que Hitchcock no puede recordar que hubiese hecho nada malo... Era un niño juicioso y su padre le llamaba su «ovejita sin mancha» [6].

Sus primeros estudios fueron técnicos, ante su declaración de que quería ser ingeniero: mecánica, electricidad, acústica y navegación. Al mismo tiempo seguía cursos de dibujo, que le sirvieron más adelante en sus primeros trabajos cinematográficos. Esto último se asoció a su particular técnica de encuadres precisos: Hitchcock dibujó siempre los guiones de sus películas, al modo de los «storyboards» de cine publicitario. Mientras trabajaba en una compañía telegráfica (se especializó en cables submarinos), a los diecinueve años, comenzó a interesarse en el cine. Característicamente, leía revistas especializadas. Pero no las consabidas publicaciones de «fans» con chismes de estrellas, sino revistas técnicas, sindicales y profesionales. Además, iba a ver muchos films, sobre todo americanos: Chaplin, Griffith, Buster Keaton, Douglas Fairbanks, Mary Pickford, las producciones de la Famous Players (futura Paramount) y algunas alemanas de la Decla, antecesora de la UFA. Hablamos, por lo tanto, de los años 14 al 20.

Hitchcock entró al mundo del cine profesional a través de sus dibujos. En aquella época, los títulos de las películas mudas solían ilustrarse con ingenuas viñetas alusivas. Como él mismo cuenta, si el tí-

[5] «Probablemente durante mi estancia con los jesuitas el miedo se fortaleció en mí. Miedo moral a ser asociado a todo lo que está mal. Siempre he permanecido apartado de ello. ¿Por qué? Por temor físico, quizá. Tenía terror a los castigos corporales» (F. Truffaut, *op. cit.*).

[6] «Yo no estoy contra la policía, simplemente me da miedo.» A. H., *op. cit.*

tulo rezaba: «George llevaba una vida disipada por entonces», dibujaba una vela con una llama en cada cabo... Poco después se convirtió en jefe de la sección de titulaje. Ayudante de dirección más tarde, cuando los estudios Islington donde trabajaba fueron vendidos por la Famous Players americana a productores ingleses, escribe su primer guión *(Women to Women,* basado en una comedia que él mismo había sugerido adquirir) en 1922. Tenía entonces veintitrés años. Antes, en 1922 asimismo, había dirigido accidentalmente un primer film, *Number Thirteen,* que quedó inconcluso. En *Woman to Woman,* que dirigió Graham Cutts, era adaptador, dialoguista, ayudante de dirección y hasta decorador, amén de participar en la producción. Montadora y «script» fue Alma Revilla, su futura esposa. Así conoció a la que sería la mujer de su vida, colaboradora fiel y permanente. Hitchcock no solía cambiar en ambas cosas.

En 1925, a propuesta de Michael Balcon (el productor que veinte años más tarde dirigiría los estudios Ealing, famosos por su estilo de comedias), dirigiría su primer film, *The Pleasure Garden.* De este período inicial se recuerdan especialmente *The Lodger* (1926; en España, *El enemigo de las rubias)* y *The Ring* (1927). *The Lodger,* saludado como el primer gran film inglés, es para el mismo Hitchcock su primera obra propia, con su personal estilo. Aun ahora impresiona por su inventiva visual; asimismo, inicia un *leit motiv* típicamente hitchcockiano: el tema del hombre acusado injustamente [7]. *The Ring,* en cambio, no es un tema policial o de suspense, sino un drama psicológico entre dos boxeadores que aman a la misma mujer. Lleno de símbolos visuales, es, según su autor, el «segundo Hitchcock Film».

Cuando realiza su primer film sonoro llevaba hechos diez mudos y una sólida reputación como director profesional. La transición a las ideas sonoras no fue traumática para Hitchcock, como puede apreciarse en *Blackmail* (1929), que inicialmente fue mudo y al cual, a la manera de esa época, se añadieron parcialmente diálogos y efectos sonoros. Pero Hitchcock, previsoramente, utilizó la técnica sonora sin el sonido, de modo que cuando el productor se decidió a sonorizar el film totalmente pudo resolver los problemas con ingenio e imaginación. En realidad, Hitchcock usa sistemáticamente los efectos del sonoro para valorizar la imagen: odia lo que él llama «fotografía de gente que habla» [8]. Por otra parte, pese a que se adaptó perfectamente a la técnica sonora y enriqueció notablemente sus efectos (recuérdese la banda de sonido de

[7] En *The Lodger* se inicia otro *leitmotiv* del autor: aparecer fugazmente en una escena: sentado en el despacho de un periódico. Pero también se lo ve entre los testigos de la captura del protagonista, Ivor Novello.

[8] «... Y yo pienso que el diálogo debe ser un ruido que sale de la boca de los personajes, cuyas acciones y miradas son las que cuentan una historia visual» (F. T., *op. cit.).*

Los pájaros), siempre añoró la pureza del cine silencioso: «Las películas mudas—dijo—son la forma más pura del cine. La única cosa que faltaba a las películas mudas era evidentemente el sonido que salía de la boca de la gente y los ruidos. Pero esta imperfección no justificaba el enorme cambio que el sonido trajo consigo. Quiero decir que al cine mudo le faltaba muy poca cosa; sólo el sonido natural. Por consiguiente, no se hubiera debido abandonar la técnica del cine puro como se hizo con el sonoro» [9].

Las obras realizadas después de *Blackmail* no obtuvieron mayor éxito, aunque había entre ellas algunas de interés, como *Murder* (1930), *Juno and the Paycock* (íd., basada en la obra teatral de Sean O'Casey) y *Rich and Strange* (1932), una comedia que trata de una pareja que da la vuelta al mundo. Por eso, su ánimo no era demasiado bueno cuando dirige *Number Seventeen* (1932) y *Waltzes from Vienna* (1933). Pero llega su oportunidad de dirigir un guión preparado hacía tiempo sobre una historia de Bulldog Drummond [10]: *The Man Who Knew Too Much* (1934). Este fue, evidentemente, su primer gran logro en la línea de sus temas preferidos: misterio y suspense. *El hombre que sabía demasiado* tuvo la mayor aceptación en Inglaterra y América que hasta entonces había conocido. El período de las búsquedas había terminado. Desde aquí, perfecciona su estilo de «persecución» y tensiones dramáticas; su sentido visual y elusivo alcanza la maestría. El film, que interpretaba el inolvidable Peter Lorre, tuvo una «remake» en 1956, dirigida por el mismo Hitchcock. Su secuencia más famosa es un concierto en el Albert Hall, donde los espías deciden matar a un hombre de estado extranjero disparando en el momento en que suena el único golpe de platillos de la partitura. El suspense del público viene del hecho que se ha visto antes el «ensayo» del crimen, escuchando varias veces la grabación de la cantata.

Treinta y nueve escalones (1935, basada en la novela de John Buchan) fue su film posterior, otra historia de persecución con la figura del inocente falsamente acusado. Obra llena de humor y precisión narrativa, ofrece el mismo suspense y una brillante sucesión de alternativas [11]. *El agente secreto* (1936, basado en *Ashenden,* de Somerset Maugham) y *Sabotage* (1936; en Estados Unidos, *A Woman Alone,* según la novela *The Secret Agent,* de Joseph Conrad) tienen también que ver con

---

[9] «Cuando se cuenta una historia en el cine sólo se debería recurrir al diálogo cuando es imposible hacerlo en otra forma. Yo me esfuerzo siempre en buscar primero la manera cinematográfica de contar una historia por la sucesión de los planos y de los fragmentos de película entre sí» (F. T., *op. cit.).*

[10] Detective inglés de novelas populares.

[11] Una prueba, si hace falta, del talento de Hitchcock para dar valor a la forma cinematográfica es comparar su versión con la de Ralph Thomas. Esta «remake» sigue puntualmente el mismo guión, pero resulta fría y casi ridícula.

el espionaje, pero en ambas el humor deja paso al drama opresivo. Asimismo, aparece una característica que, como señalan Chabrol y Rhomer, será una constante en películas posteriores: la representación del «malo» como alguien muy elegante y seductor. En estos films no hay *happy end.*

El período inglés de Hitchcock se cierra con *Young and Innocent* (1937), *The Lady Vanishes* (1938; en España, *Alarma en el expreso;* en América Latina, *La dama desaparece)* y *Jamaica Inn* (1939; en España, *Posada Jamaica;* en América Latina, *La posada maldita).* De los tres, el más interesante es *The Lady Vanishes,* una auténtica obra maestra de humor y *understatement.* Cuando parte a Hollywood, el director británico dominaba la técnica y su cámara poseía esa capacidad innata de adherirse a la acción y elegir sus puntos significativos con una sutileza implacable. También había diseñado a sus héroes característicos: *common people,* seres normales sumergidos en situaciones increíbles y peligrosas, de las cuales salen airosos por cierta capacidad alegre e inconsciente para improvisar ante tortuosos y complejos dilemas. Hay también en ellos una cierta ética que los sostiene en una conducta honesta frente al mal... Lo cual no implica, naturalmente, la ausencia de una cierta fascinación ante éste. El mal corruptor es el otro platillo de la balanza, necesario para sostener la lucha y crear los pilares de su cine: el miedo y la culpa. Esta división un poco sumaria desaparecerá gradualmente de sus films americanos: los personajes se tornarán más complicados, y el triunfo de los «buenos» persiste, pero con mayor ambigüedad. «Mi trabajo en América—dice—ha desarrollado y ampliado mi instinto—el instinto de las ideas—, pero el trabajo técnico estaba firmemente definido, en mi opinión, desde *The Lodger.* Después de *The Lodger* no he cambiado nunca de opinión sobre la técnica y sobre la utilización de la cámara. Digamos que el primer período podría titularse la sensación del cine. El segundo período ha sido el de la formación de las ideas» [12].

Hitchcock, en América

Rebecca, una novela de Daphne du Maurier, fue el primer film americano de Hitchcock. Pese a su éxito y a contener las clásicas habilidades del realizador en la construcción del *suspense* y el enigma, no le complacía demasiado: «No es una película de Hitchcock. Es una especie de cuento, y la misma historia pertenece a fines del siglo XIX. Es una historia bastante pasada de moda, de un estilo bastante anticuado. En aquella época había bastantes escritoras: no es que esté en contra de ellas,

[12] F. T., *op. cit.*

pero *Rebeca* es una historia a la que falta sentido del humor.» A propósito de ello, Hitchcock señala que su productor Selznick deseaba que la película fuese muy fiel al libro, y así se hizo. En su conversación con Truffaut, le apunta irónicamente: «Usted conocerá seguramente la historia de las dos cabras que se están comiendo los rollos de una película basada en un *best-seller,* y una cabra le dice a la otra: 'Yo prefiero el libro.'»

Su obra siguiente retorna a sus temas preferidos: el *thriller* de aventuras y suspense. *Foreign Correspondent* (1940; en España, *Enviado extranjero;* en América Latina, *Corresponsal extranjero)* era una historia de espionaje en torno a una fórmula en clave, como en *Alarma en el expreso.* Este «McGuffin» [13] arrastra el secuestro de un viejo profesor y las aventuras de un periodista para salvarlo de los nazis en Holanda. Una de las escenas fascinantes del film es la de los molinos de viento que mueven sus aspas en sentido inverso al viento. Era, claro, una señal.

Tras una comedia de encargo, *Mr. and Mrs. Smith* (1941; *Matrimonio original),* Hitchcock dirige el mismo año *Suspicion (La sospecha),* basada en una novela de A. B. Cox (Anthony Berkeley) llamada *Before the Fact.* Hitchcock alteró profundamente la historia, que trata de una mujer que advierte poco a poco que se ha casado con un asesino y termina dejándose matar por él porque lo ama. En el film, el protagonista es despilfarrador y mentiroso, y su flamante esposa cree que es un asesino e intenta matarla para quedarse con su dinero... Aunque parece un compromiso (¿podía obligarse a Cary Grant a que fuese un asesino?) el guión se convierte en *otra* historia, tan interesante como aquélla. La mujer cree que su marido es un asesino, en lugar de descubrir que realmente lo es. Psicológicamente presenta mayores oportunidades para jugar con la sospecha y la intriga.

Saboteur (Sabotaje, 1942, que no debe confundirse con la inglesa *Sabotage,* de 1936) retoma el *leit motiv* de la persecución y del personaje acusado erróneamente de un delito de sabotaje. El punto culminante del film era una lucha en la cabeza de la Estatua de la Libertad. El vértigo, como Hitchcock no podía ignorar, es un poderoso motor de *suspense.*

En seguida, en 1943, Hitchcock realiza una de las mejores películas de este primer período americano y de toda su carrera: *La sombra de una duda, The shadow of a doubt,* con medios muy austeros y considerable libertad, expresa sutilmente la angustia de un terror muy complejo: la

[13] El «Mc Guffin» es «un truco, una complicidad». Hitchcock remonta su historia a Kipling. En sus historias de la India, sobre las luchas en la frontera, se habla siempre del robo de los planos de una fortaleza. «Eso era el "Mc Guffin", robar un secreto.» En la opinión de Hitchcock ese secreto era importante para los personajes, pero no para él, el narrador. Por tanto, develar el «Mc Guffin» no es importante y su mejor expresión es la nada...

ambigua y siniestra personalidad de un psicópata que ama y trata de asesinar a su sobrina, que a su vez lo estima profundamente. La economía de medios se corresponde a una sutil y elaborada austeridad expresiva, donde la sugestión visual vale más que toda explicación.

Lifeboat (Náufragos, 1943) era un microcosmos de la guerra, entonces en su apogeo, con un grupo de náufragos a la deriva en un bote salvavidas. A la fábula moral, confrontando las ideas de la democracia y el nazismo, se superponía un verdadero *tour de force* psicológico y técnico: desarrollar toda la obra en el ámbito del bote, con un 80 por 100 del film consagrado a primeros planos o planos medios. «Era una cosa que no era deliberada—dice Hitchcock—, probablemente instintiva en la mayor parte de los directores; era una necesidad de aproximarse, una especie de anticipación de lo que sería la técnica de la televisión.»

En 1944, Hitchcock regresó a Inglaterra para contribuir, con dos films de cortometraje, al esfuerzo de guerra: *Aventure Malgache* y *Bon Voyage.* Y al año siguiente llega *Spellbound* (1945; en España, *Recuerda;* en América Latina, *Cuéntame tu vida).* Las *trouvailles* técnicas del realizador y los escenarios diseñados por Dalí no evitan que el film sea un melodrama alimentado por un psicoanálisis freudiano superficial, que entonces comenzaba a convertirse en moda para Estados Unidos. Como comentaba Hitchcock a Truffaut, sólo se trataba, «una vez más, de una historia de caza del hombre, sólo que aquí envuelta en seudopsicoanálisis».

La extensísima filmografía de Hitchcock (53 películas y una inconclusa que estaba preparando a su muerte) hace que en el espacio de que disponemos sólo nos ocupemos en detalle de las películas que consideramos esenciales para su estudio, si bien no hay ninguna que carezca de algún interés.

Notorius y *The Paradine Case* [14] son dos ejemplos de la destreza estilística del realizador. El primero es una historia de espionaje, pero sus pilares esenciales residen en el tratamiento psicológico de sus protagonistas, a través de una trama rigurosa. El segundo, complicado drama de culpas y adulterios centrado en un juicio, resulta bastante inconvincente, incluso para su realizador. *Rope* (1948; *La soga/Festín diabólico),* versión de un asesinato célebre, llevado a la escena por Patrick Hamilton, consistió ante todo en una proeza técnica: hacer que toda la acción, con unidad de tiempo y lugar, transcurriera en un solo plano. Para conseguir esto, además de una rigurosa planificación de rodaje y encuadre, Hitchcock conseguía el enlace entre cada rollo de película ha-

[14] *Notorius* (1946). En España: *Encadenados.* En América Latina: *Tuyo es mi corazón.*

ciendo pasar a un personaje ante cámara, en equivalencia a un fundido en negro.

Pasando por sobre *Under Capricorn* (1949), un melodrama para Ingrid Bergman, y *Stage Fright* (1950, realizada en Inglaterra), llegamos a *Strangers on a train* (1951), un notable *thriller* donde el juego de una personalidad psicopatológica y el riguroso edificio del drama llegan a la perfección [15]. *I Confess* (1952; *Yo confieso),* basado en el conflicto de un crimen y su conocimiento por un sacerdote obligado al secreto de confesión, fue un ejemplo de la siempre latente raíz católica del cineasta inglés. Pero luego de *Dial M for Murder* (1954), un film menor, Hitchcock realiza *Real Window* (1954; *La ventana indiscreta),* otra de sus obras maestras. Como se recordará, es la historia de un auténtico *voyeur:* un fotógrafo inmovilizado por una fractura que desde su ventana espía a sus vecinos y termina descubriendo un crimen. Basada en una novela policial de Cornel Woolrich, se convierte, a través de la mirada implacable de Hitchcock, en un verdadero apogeo del film intimista, «testigo» de las vidas secretas, y en cierto modo en un microcosmos cruel de las pasiones humanas ocultas bajo las apariencias de normalidad.

To Catch a Thief (1955; en España, *Atrapa a un ladrón;* en América Latina, *Para atrapar al ladrón)* es un *thriller* lleno de virtuosismo y precisión hitchcockiana, pero *The Trouble with Harry* (1956; en España, *¿Quién mató a Harry?;* en América Latina, *El tercer tiro)* rebasa sus propios límites con una trama de humor negro y un estilo casi experimental, que denota su libertad de acción. Un cadáver incómodo pasa de mano en mano y nadie consigue ocultarlo del todo... Como dice Hitchcock, fue una forma de trabajar contra los clisés: «En *The Trouble with Harry* saco el melodrama de la noche oscura para llevarlo a la luz del día. Es como si presentara un asesinato a orillas de un arroyuelo cantarín y soltara una gota de sangre en el agua límpida. De estos contrastes surge un contrapunto, y quizá, incluso, una súbita elevación de las cosas corrientes de la vida.»

Una segunda versión de *El hombre que sabía demasiado* (1956) muy eficaz, pero que para mí carece del encanto de su film inglés, y un drama auténtico *(Falso culpable/The Wrong Man)* sobre el clásico tema hitchcockiano del inocente acusado, preceden a *Vértigo* (1958; *De entre los muertos,* en España), otra de sus obras capitales. «Lo que más me interesaba—decía Hitchcock—eran los esfuerzos que hacía James Stewart (el protagonista) para recrear una mujer a partir de la imagen de una muerta.» El *suspense,* el misterio y el miedo están presentes; pero también un penetrante e insólito erotismo, que en el autor refleja una

[15] En España: *Extraños en un tren.* En América Latina: *Pacto siniestro.*

notoria mezcla de puritanismo y fascinación por el sexo... En Hitchcock el erotismo es muy complejo y nunca manifiesto en toda su posible exhibición; por eso, por ser elusivo y latente, resulta mucho más excitante que en una simple película de sexo y desnudos. Este aspecto mórbido e inquietante del sexo reaparece en su admirable *Psycho (Psicosis,* 1960), un estudio de psicopatología cuyo verdadero interés no es clínico, por cierto. En Hitchcock, como siempre, la psicología y el realismo externo es apenas un dato más para un juego casi diabólico que, al fin, tiene mayor validez dramática que su historia: la forma convirtiéndose en sustancia. «Con *Psicosis*—dice Hitchcock—dirigía a los espectadores exactamente igual que si tocara el órgano.»

Junto con *Los pájaros (The Birds,* 1963), es la película más fascinante y «tortuosa» de este período. Un año antes de *Psicosis,* en 1959, había realizado otro de sus *thrillers* clásicos, *North by Northwest* [16], notable, como todos los suyos, por el mecanismo del tratamiento visual, que acrecienta sus ritmos dinámicos y atrapa al espectador en su trama, siempre algo inverosímil. El montaje de su famosa secuencia de la persecución de Cary Grant por una avioneta, en medio de un enorme campo de trigo, es un buen ejemplo de su forma narrativa, estrictamente funcional y prevista en cada signo icónico.

Marnie (1964; en España, *Marnie la ladrona), Torn Curtain (Cortina rasgada,* 1966), *Topaz* (1969), *Frenzy (Frenesí* 1971) y *Family Plot* (1975) son los últimos títulos de una carrera tan extensa como pródiga en deslumbrantes aciertos. En todas ellas su estilo actúa con maestría característica, pero cada vez más envuelta en sí misma. *Family Plot,* por ejemplo, es una especie de *divertissement* que resume la mayoría de sus trucos visuales y escénicos, aumentados por un humor sarcástico, «más allá del bien y del mal». La edad no parecía vulnerar sus cualidades ni su inventiva fílmica. Sólo añadía una suerte de olímpica libertad, segura de sus dominios en el miedo y la emoción. Como todos los grandes maestros, pintaba siempre el mismo cuadro, en perspectivas y colores infinitamente variados.

La lección del maestro

La fascinación infalible que produce el cine de Hitchcock alcanza por igual (esto es raro) a todos los públicos y a los críticos en general, salvo excepciones. Y—otro rasgo poco habitual—es apreciado por los directores de cine. Estas curiosas unanimidades pueden explicarse: Hitch-

[16] 1959. En España: *Con la muerte en los talones.* América Latina: *Intriga internacional.*

cock es un especimen puramente cinematográfico, que domina totalmente las técnicas de atrapar al espectador en una gama completa de emociones físicas y psicológicas. Ha definido un universo propio lleno de claves familiares y persistentes, pero a la vez ejerce el atractivo de la sorpresa y el *suspense* para lograr que sus films no dejen un solo momento libre al tedio o el vacío. Como decía Truffaut, «... no filma más que cosas excepcionales, pero estas cosas le son, sin embargo, muy personales, un poco como obsesiones privadas».

Por otra parte, el soberano dominio de las técnicas cinematográficas (nunca gratuitas) y de la forma lo convierten en un realizador de quien cualquier director o fotógrafo puede aprender las reglas no escritas del lenguaje visual y sonoro. Son muy pocos, en realidad, los cineastas capaces de definir a sus personajes y sus vivencias dramáticas con la escueta síntesis de un movimiento de cámara, la dirección de una mirada o la administración exacta del tiempo de una secuencia. Cuando se llega a ese dominio de la expresión, todos los elementos utilizados se dirigen siempre al fin que el creador desea, y las circunstancias, los argumentos utilizados, los actores y la iluminación son las herramientas que maneja a su arbitrio. Lo cual no impide que haya tenido dudas y angustias personales: «Tomar el guión de alguien y fotografiarlo a mi manera no me basta—confiaba a Truffaut—. Me siento obligado a tratar por mí mismo el tema, para bien o para mal. Sin embargo, debo tener cuidado de no encontrarme escaso de ideas, pues, como todo artista que pinta o escribe, estoy limitado a un cierto terreno. No quiero compararme con él, pero el viejo Rouault se contentó con pintar payasos, algunas mujeres, el Cristo en la cruz, y esto constituyó la obra de toda su vida. Cézanne se contentó con algunas naturalezas muertas y con algunas escenas del bosque; pero ¿cómo puede un cineasta empeñarse en pintar siempre el mismo cuadro?»

Hitchcock creía que no podía hacerlo, pero en realidad todos sus films son realmente versiones—enormemente variadas en temas y tratamientos—de una sola obsesión: el miedo y la fragilidad del hombre enfrentado a riesgos enormes y a veces innombrables. Y cuando se sentía liberado de su sentido del «público» (rara vez) y de la eficacia comercial, su cine—como en *Vértigo* o *The Trouble with Harry*—alcanza esa originalidad creadora que tan pocos consiguen. Por otra parte, aun esas películas que muestran notoriamente su capacidad de atraer grandes masas de espectadores por su fácil comunicación aparente, contienen rasgos casi experimentales, una libertad increíble en su factura, un humor sarcástico que llega a la ferocidad. Basta recordar *Psicosis, Los pájaros, Vértigo*... Si se revisa la obra de muchos cineastas contemporáneos, del William Wyler de *El coleccionista* al Polanski de *Repulsión,* del Truf-

faut de *La dama del Mississipi* al Chabrol de *Le boucher,* podrá advertirse que Hitchcock ha influido profundamente en los realizadores. A veces en forma fructífera, como en la mayoría de los casos citados; en otras por simple imitación mediocre. Como observa Truffaut, «si tantos cineastas, desde los más dotados a los más mediocres, observan atentamente los films de Hitchcock, es porque reconocen en ellos la existencia de un hombre y de una carrera asombrosa, de una obra que examinan con admiración o envidia, con celos o con provecho, pero siempre con pasión».

Hace algún tiempo, recorriendo los estudios Universal, en Hollywood, hicimos—como es de rigor—una visita a todas sus instalaciones y decorados; entre poblados vietnamitas convertibles en aldeas mexicanas, aviones escorados y el viejo París del primer *Jorobado de Notre Dâme,* se erguía en una colina la siniestra casa de *Psicosis,* conservada como una especie de atractivo turístico... Hitchcock merece ese homenaje: curiosa persistencia de un decorado ficticio habitualmente destinado a la destrucción inmediata, pero que esta vez adquiría la realidad de un sueño. Sueños o pesadillas son muchos de los mejores films de Hitchcock. Por eso persisten en la memoria, como ejemplos de un cine lleno de claridad aparente y muchas tinieblas de doble fondo.—*(JOSE AGUSTIN MAHIEU. Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.º dcha. MADRID-13.)*

"LA CUADRA" Y ANTONIO GALA: ANDALUCIA DESNUDA, ANDALUCIA BARROCA

Dos espectáculos, dos, tras unas consideraciones generales

I

El teatro español resucita. Hace algunos años—quizás algunos meses—repasar la lista de obras en cartel era confirmar que el teatro español tenía poco que ver con la vida real de los españoles, lo que ponía en duda su misma categoría estética y la función sociopolítica del teatro en sí. Alguien—José Monleón—confirmó que una de las características del teatro español contemporáneo era su escapismo, su enraizamiento en una situación angustiosa: la brutal disociación entre realidad y teatro, entre hombre de la calle y ese mismo hombre convertido en