

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 Londres⁵ 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 injustamente⁷. *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 Drummond¹⁰: *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 alternativas¹¹. *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 «mal» 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.*