

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»<sup>13</sup> 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

---

<sup>13</sup> 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 pseudo-psicoanálisis».

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*<sup>14</sup> 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-

<sup>14</sup> *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<sup>15</sup>. *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

---

<sup>15</sup> 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*<sup>16</sup>, 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-

<sup>16</sup> 1959. En España: *Con la muerte en los talones*. América Latina: *Intriga internacional*.