



# El Didactismo Clásico de Hitchcock y la Crisis de Hollywood





# Vicente Sánchez-Biosca

Profesor de Historia del Cine y  
Crítica Literaria en la  
Universidad de Valencia.

## Los problemas de un viaje

En julio de 1938, Alfred Hitchcock firmó su contrato con David O'Selznick. Un año más tarde y concluido su último compromiso en Gran Bretaña —el rodaje de *Jamaica Inn*—, volaba a Los Angeles para iniciar una carrera que habría de durar más de dos décadas casi sin interrupción. Con este viaje, el realizador británico seguía el camino de muchos otros cineastas europeos (sobre todo, centroeuropeos) que habían visto en Hollywood un lugar apropiado donde disponer de condiciones que les eran negadas en su país o bien un espacio donde mantenerse a resguardo de las persecuciones del nazismo. Por muchas que fueran, sin embargo, las razones de signo político que motivaran algunas de estas emigraciones, lo cierto es que buena parte de estos cineastas, directores de fotografía, guionistas y demás técnicos pronto habrían de ser considerados bastiones de un modelo de representación cinematográfico en el que habían penetrado como extraños cualesquiera que fueran las condiciones (privilegiadas o no) de que disfrutaron en su primer contrato. Con mayor o menor resonancia, las figuras de Fritz Lang, G.W. Pabst, Edgar G. Ulmer, Karl Freund, Billy Wilder, Ernst Lubitsch, Robert Siodmak, Douglas Sirk y otros cientos de artesanos de menor renombre poseían cuando se incorporaron a los estudios hollywoodenses una considerable trayectoria en sus países de origen y no parece razonable pensar que les resultó fácil acomodarse a las rígidas convenciones de producción americanas ni que su protagonismo progresivo, si bien desigual en todos estos nombres, fuera logrado sin librar un sinfín de batallas.

El caso de Hitchcock es, con todo, especial al menos por dos razones que interesan al historiador: la primera de ellas es que este realizador se incorpora al cine americano en un momento decisivo para este último, a saber, cuando el modelo narrativo dominante va a sufrir algunas transformaciones fundamentales que acarrearán a la larga su caída; la segunda, que el clasicismo de Hitchcock no se ha puesto en duda ni en lo que afecta a la transmisión de su enseñanza ni en lo que hace a su asunción rigurosa de la normativa imperante. De hecho, Hitchcock no sufrió los asedios de los productores y pudo trabajar con relativa comodidad en el interior de los estudios hollywoodenses al tiempo que sus films, incluso los más osados, pudieron ser degustados por cualquier espectador medio norteamericano que, a fin de cuentas, es quien ratifica la parte material del clasicismo. La primera razón enunciada separa, pues, a nuestro

realizador de aquéllos cuya incorporación al cine americano tuvo lugar en épocas de escasa estabilización del modelo (Lubistch, por ejemplo, comienza su carrera americana en 1923, Stroheim o Jacques Tourneur son en la práctica completamente americanos en lo que a su origen cinematográfico se refiere, Sternberg realiza un solo y tardío *film* en Alemania), pero también este hecho lo distingue de todos aquéllos —la mayoría— que lo hicieron a principios de los años treinta, todavía bajo la impresión cercana de la revolución sonora. La segunda razón aludida —su reconocido clasicismo— lo diferencia de otros tantos, pues sus carreras fueron rara vez tan largas y constantes como las del británico: el modelo narrativo clásico, pese a la contribución de los extranjeros, parece quedar mejor representado por los nombres autóctonos, tales como David W. Griffith, Cecil B. DeMille, William Wellman, Howard Hawks, Raoul Walsh, Frank Borzage, Irving Cummings, Gregory LaCava, Mervyn LeRoy, George Stevens y algunos más (1).

La situación que acabamos de exponer debiera ser fascinante para el historiador ya que a éste, no tan interesado por el perfil personal de Hitchcock cuanto por lo que su presencia revela de los avatares del cine narrativo clásico, habrá de preguntarse de qué modo entronca un realizador como Alfred Hitchcock en Hollywood, teniendo en cuenta que en el momento de su llegada posee una larguísima experiencia como 'autor' (ha dirigido nada menos que 25 *films*) y, además, está acostumbrado a ejercer un control sobre sus *films* que habrá de ser imposible en los estudios norteamericanos. Pero esta pregunta debe ir acompañada de otra: ¿cómo consigue erigirse en pilar —o, al menos, ser reconocido como tal— de un modelo narrativo que a todas luces violenta de manera cada vez más visible?. Por último, el historiador debe dilucidar cuál es el desarrollo de este conflicto durante unos años clave: aquéllos que van desde su incorporación a los estudios hollywoodenses, cuando todavía el modelo de representación institucional domina por completo, hasta el instante en el cual la crisis de credibilidad de tal concepción espectacular se manifiesta por doquier. Nuestras preguntas tienen una doble dimensión: ¿qué aporta Hitchcock a la estabilización de este modelo narrativo y cómo, al mismo tiempo, practica su disolución 'sin ser visto', sin ser advertido y ante la fascinación aparentemente ciega de los espectadores?. Estudiar la producción de Hitchcock durante el período comprendido entre 1940 y finales de los cincuenta es, en suma, preguntarse por los entresijos del cine clásico norteamericano desde su cénit a su decadencia.

### Apariencias y paradojas del clasicismo

Cualquier profesor de cinematografía lo sabe: las películas de Alfred Hitchcock son espléndidas para enseñar cine. Concretando algo más, sus obras de los años cuarenta y cincuenta parecen modélicas a la hora de explicar los fundamentos espectaculares del modelo de representación institucional. Mucho más que los producidos en Gran Bretaña, estos *films* son agradecidos para detectar y analizar con detalle la función de la cámara en el cine clásico, las reglas básicas del montaje, incluso su más rigurosa gramática, las variaciones de punto de vista en el curso de un *film* o en el interior de una misma secuencia... Y esto no es todo. Si se nos apura, diremos que el trayecto —noción clave para el relato y el espectador clásicos— rara vez ha sido tan bien ilustrado en *film* clásico alguno: el misterio, el enigma, la prueba, las dificultades, el premio. Ideal para la didáctica de la técnica cinematográfica, la obra americana de Hitchcock lo es en particular para testificar un modelo de representación que si no es el único sí ha logrado cuando menos cosechar el puesto privilegiado en la historia del cine.

(1) Un caso que guarda parcial semejanza con Hitchcock es el de Fritz Lang. Sus resultados comerciales y relativa sumisión desde *Fury* (*Furia*, 1936) hasta *Beyond a reasonable doubt* (*Más allá de la duda*, 1956) parece garantizada. La sutileza de Lang, no obstante, consiste en la intromisión constante de demiurgos en los intersticios de la narración clásica que consiguen someter y determinar incluso a la planificación.



Y, con todo, este didactismo al que aludimos es paradójico. Porque a poco que, pertrechados de la normativa clásica, nos enfrentemos a esas mismas películas, nos percataremos en seguida de que ninguna de ellas se pliega a sus reglas, que sus convenciones son burladas reiteradamente y que el espectador, complacido, es, al mismo tiempo, engañado. Y es que en Hitchcock el clasicismo suele ser tanto más visible cuanto que es excesivo o, mejor, constantemente excedido. Examinemos algunos casos en los que esto ocurre.

El *film* clásico de hollywoodense propuso un sistema de encadenamiento secuencial que respondía a las necesidades de la clausura narrativa. La apertura inicial de una serie de expectativas iría, pues, bifurcándose para, más tarde, proceder a una reducción vertiginosa hacia el final, tal y como sucede con las fichas de un dominó. En este proceso funcionan, por tanto, los conceptos de causalidad (relación causa/efecto que sanciona el contacto entre secuencia y secuencia: todo efecto se convierte en una nueva causa), motivación (toda la evolución narrativa está motivada internamente de modo que, dada una premisa, deben cumplirse todas las consecuencias), conducción a través de los obstáculos y consecución de los objetivos. Como dice Bordwell: «causality, consequence, psychological motivations, the drive toward overcoming obstacles and achieving goals» (2). Tal afirmación sugiere que la coincidencia, el azar, bien pudiera ser motor de arranque de un relato, pero es inevitable que el resto de las acciones los hagan desaparecer inmediatamente. ¿Qué sucede, sin embargo, con este causalismo narrativo, corazón del relato clásico, en los *films* de Hitchcock cuando precisamente el realizador erige dos principios opuestos en la base de sus *films*: al azar y el *Mac Guffin*?

En efecto, el primero de ellos tiene tal vitalidad que se prodiga a lo largo de cualquier segmento del *film*: en cualquier instante puede ocurrir la casualidad hasta el punto de que incluso muchos *films* están rigurosamente ordenados en torno a casualidades inverosímiles. Pero —claro está— si el azar irrumpe, las expectativas que derivaban de las secuencias precedentes corren el serio riesgo de desaparecer o no ser proseguidas, con lo que la estricta motivación clásica se resquebraja violentamente. He ahí la contradicción que nos proponen las dos fórmulas: una narración que se explica a sí misma dado un punto accidental de arranque y se moviliza por riguroso orden de concatenación frente a otra que practica en cualquier momento la irrupción del azar, la casualidad en lugar de causalidad. Pero que precisamente debido a esta variación se torna inverosímil o, por mejor decir, se sitúa siempre al borde de lo inverosímil. El segundo de estos principios —el conocido como *Mac Guffin*— puede ser definido como un disparadero de la historia que tiende a borrarse acto seguido, a desplazarse a un lado para dar paso a otros aspectos más relevantes. Preguntémonos ahora cómo sería posible respetar la normativa del clasicismo narrativo si la historia para Hitchcock es una mera excusa que, por demás, desaparece o es escasamente aludida en el curso de la ficción. Por ello, Hitchcock no se recata en definir el *Mac Guffin* como un vacío, como la nada que parece sustentar al relato, pero que en realidad no es más que un falso motivo que el espectador olvida pronto. Dice el propio Hitchcock con claridad: «Mi mejor *Mac Guffin* —y, por mejor, quiero decir el más vacío, el más inexistente, el más irrisorio— es el de *North by Northwest...*» (3).

Ahora bien, si el azar brota en cualquier momento y el *Mac Guffin* no es sino un pretexto que nada tiene que ver con el real espectáculo del *film* ¿cómo pretender todavía que Hitchcock milite en las filas clásicas blandiendo esta concepción narrativa? Un *film* nos lo muestra con precisión: *Suspicion* (*Sospecha*, 1941). Este se halla enteramente construido en torno a un encadenamiento casual —¡ojo al parche!— de secuencias que sólo serán leídas como causales —¡ojo de nuevo!— de acuerdo con un punto de vista que el espectador hereda

(2) David Bordwell, Jane Staiger & Kristin Thomson: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 12.

(3) François Truffaut: *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza, 1974, p. 117.



Foreign Correspondent (Enviado Especial, 1940)



Saboteur (1942)





de la protagonista para desbordarlo en seguida. A pesar de todo, el virulento final al borde del acantilado se encarga de quebrar el punto de vista adoptado durante todo el relato. Aquellos acontecimientos que según el punto de vista de *Lina MacKinlaw* (Joan Fontaine) eran causales, estaban sólidamente encadenados y sin fisuras, no lo son desde el punto de vista que nos impone este engañoso final: se convierten, por contra, en casuales, azarosos, una sucesión —digámoslo así— de pruebas circunstanciales, de accidentes. Pero el rigor de la interpretación causal —ahora fallida, inservible— no deja paso a ningún entramado nuevo que acabe por explicarlo todo; tan sólo elimina la criminalidad del casquivano *John Aysgarth* (Cary Grant), ni siquiera despeja la duda. Los cabos sueltos son muchos, las expectativas no han sido cerradas y el espectador, sorprendido y pillado en falta, es incapaz de reaccionar y preguntarse por las faltas de concordancia. El rigor de una mirada —la de *Lina*, la del espectador— ha sido equívoco, pero su equivocidad no ha supuesto recambio alguno. El relato, así, avanza hacia ninguna parte.

Esta acumulación de azares y la inutilidad del *Mac Guffin* están explícitamente formuladas por un personaje de la segunda película americana de Hitchcock: *Foreign Correspondent* (*Enviado especial*, 1940). Se trata del Sr. Powers (Harry Davenport), director del periódico en donde trabaja *Johnny Jones* (Joel McCrea). Dice: «Quiero un *reporter*, un hombre que no sepa la diferencia que hay entre un istmo y un canguro, un redactor de sucesos simplemente». Tal declaración, localizada en la primera secuencia del *film*, certifica tanto el arranque del relato como su debilidad: una sucesión de accidentes que van ocurriendo unos a continuación de otros más bien que encadenándose de modo causal. De este modo, los encuentros con *Van Meer*, sus desapariciones, los estrepitosos fallos verosímiles (secuencias con el guardaespaldas, interrogatorio de *Van Meer*) así como las más llamativas coincidencias tan hitchcockianas (el hombre clave de la lucha por la paz es espía nazi y en torno a él y a su hija —casualidad amorosa— el relato se invierte), etc., parece deberse más a los momentos 'atractivos' (asesinato entre los paraguas y truco de los molinos de viento) que justificarse desde el interior de la diégesis. Y piénsese también en la enrevesada peripecia de *Saboteur* (*Sabotaje*, 1942).

Pero esta falta de correspondencia, este desajuste entre la obra de Hitchcock y los parámetros del cine clásico de los dos decenios señalados no sólo se manifiesta en las categorías del encadenamiento narrativo; también lo hace en los mecanismos reflexivos del espectáculo. Puesto que el cine clásico se quería un lenguaje transparente, un lenguaje que evocaba las cosas del mundo y las historias perdiéndose a sí mismo por el camino, no recabando jamás demasiada atención, simulando agotarse en sus referentes, el universo ficcional debía ser fuertemente homogéneo, sin fracturas que desvelarían su artificialidad discursiva. El cine de Hitchcock, en cambio, introduce a partir de los años cincuenta una serie de mecanismos perspectivos complejíssimos que destruyen toda concepción transparente del espectáculo cinematográfico y expresan el carácter heterogéneo del universo ficcional. Un caso tal vez único en la historia del cine es el representado por el retorcimiento enunciativo de *Stage Fright* (*Pánico en la escena*, 1950). Apenas comenzado el *film*, *Jonathan Cooper* (Richard Todd) relata a *Eve Gill* (Jane Wyman) el aprieto en que se halla metido y por el que la policía lo persigue. Su voz transforma pronto la imagen y un *flashback* permite ver cómo su amada *Charlotte* (Marlene Dietrich) se presenta con el vestido manchado de sangre: ha asesinado a su marido. Su relato, sin embargo, no se traduce en imágenes. *Cooper* acude a su casa a fin de borrar la prueba de culpabilidad. Vuelta al lugar de origen: *Cooper* acaba su relato. Lo curioso es que este índice de verdad que es la imagen nos ha mentado y, en realidad, los hechos son distintos. *Charlotte* relata en otro momento a *Eve* lo ocurrido: el



Stage Fright (Pánico en la Escena, 1950)





(5) Vicente Sánchez-Biosca: «La mirada indiscreta» in *Contracampo* 38, 1985.

(4) Op. cit., p. 163.

vestido se manchó cuando *Jonathan* asesinó a su marido y más tarde simuló un robo. Por último, el propio *Jonathan* confirma esta versión añadiendo que todo había estado preparado por *Charlotte* para provocar el asesinato. Haciendo a la imagen mentir y, además, complicando distintas perspectivas narrativas (unos relatos en el interior de otros, a su vez verbales o icónicos), Hitchcock coloca reflexividad allí donde el cine clásico quería ver una narración contada por un omnisciente e invisible mirón que dirigiera sutilmente nuestros deslices. La audacia hace que el propio Hitchcock se mantenga, años más tarde, entre la autocrítica y la justificación: «Ya sabe —dice a Truffaut— que en esta historia hice algo que nunca debí permitirme... un flashback que era mentira (...) En el cine aceptamos de buena gana que un hombre haga un relato falso. Además, aceptamos también de buen grado que cuando alguien cuenta una historia que se desarrolla en el pasado, que esté ilustrada por un *flashback* como si ocurriera en el presente. En este caso, ¿por qué no podríamos contar una historia falsa en lugar de un *flashback*?» (4). Pese a todo, y más allá de lo verídico o no del *flashback*. Hitchcock se coloca en los límites de la narrativa clásica, introduciendo desdoblamiento enunciativos que afectan a la unicidad del punto de vista.

Y, hablando de ejercicios reflexivos, ¿qué decir de un *film* como *Rear window* (*La ventana indiscreta*, 1954) en donde la misma figura del espectador se encuentra puesta en escena según un régimen de oposiciones entre dos espacios convertidos en homogéneos gracias a la figura de un mirón que, por otra parte, resulta ser explícitamente ironizado cuando el espacio al que L. B. Jeffries (James Stewart) otorgaba sentido fruto de su propio aburrimiento y perversa actividad psíquica se autonomiza, cobra vida propia más allá de las elucubraciones de su amo y creador logrando amenazar seriamente la propia impunidad del mirón (5).

En tercer lugar, si el espectador cinematográfico puede penetrar en la historia es porque el relato clásico le propone un trayecto necesario, un itinerario repleto de fases, de pruebas calificatorias en las que debe reconocerse. Hay una íntima trabazón entre causalismo narrativo y función de los personajes hasta el punto de que éstos han podido ser definidos como *goal-oriented*. Es obvio que el espectador no precisa de la existencia material de un único personaje para ejercer este trayecto; sin embargo, no lo es menos que el itinerario obtiene en la resolución del enigma del personaje, en la superación de las pruebas, una fructífera plasmación, por mucho que la identificación con el trayecto pueda implicar desviaciones frecuentes hacia otros entes ficcionales que completen el proceso. Hitchcock, sin embargo, suele responder con virulencia a estos sujetos de identificación convirtiéndolos en un vacío absoluto, desprovistos de identidad, sin objetivos (o con un profundo desconocimiento de éstos). Otro ejemplo será virtuoso para la explicación: *North by Northwest* (*Con la muerte en los talones*, 1959) nos presenta a un protagonista lanzado a una frenética carrera por salir de una identidad ficticia; lo curioso es que para demostrar el error de aquéllos que lo confunden con el tal *Kaplan*, *Roger Thornhill* (Cary Grant) debe asumir la personalidad de aquél con quien ha sido confundido. Ahora bien —y tómesese nota de la complicación— ¿cómo asumir la personalidad de alguien que no es sólo desconocido para el personaje, sino cuya existencia es muy pronto desmentida? No podría extrañar que, dadas estas particularidades, el conjunto del relato incurra de lleno en una sucesión de azares tan vertiginosos como faltos de lógica narrativa y en donde el espectador no encuentre asidero posible. *Vertigo* (*De entre los muertos*, 1958), sin duda el *film* más radical de Hitchcock (y de éxito muy tardío), proponía precisamente una búsqueda que de narrativa se transformaba en una investigación en la falta absoluta de objeto que caracteriza al deseo inconsciente. En este





Rope (LaSoga, 1948)





*film* cualquier constricción narrativa es barrida por una lógica —la única que reconoce el *film*— que brota del inconsciente. *Psycho* (*Psicosis*, 1960), por otra parte, no es significativo por el tan cacareado asesinato de la protagonista a los 35' del *film*, sino por todo lo que le ha precedido: la aceleración de un montaje que no deja tregua al espectador, que asume el reto de provocar un encadenamiento vertiginoso de expectativas narrativas en apenas unos minutos. Que alguien piense con qué velocidad se suceden los acontecimientos tras el robo perpetrado por *Marion Crane* (Janet Leigh), pero que piense también en cómo la cámara apoya, subraya y resalta todas las pruebas hasta no conceder ni un respiro. Dicho con otras palabras, este arranque (si exceptuamos la secuencia inicial) se presenta con un ritmo que recuerda la media hora final de un *film* de acción, nunca de su comienzo. Y es por esto —y sólo por esto— por lo que la muerte de *Marion Crane* deja al espectador ante un vacío, vacío que tampoco podrá ser rellenado por ningún personaje de modo estable. En este momento, logra Hitchcock formalizar un sueño del cine: la creación de un espectador que se identifica alternativamente, por apenas recursos de puesta en escena en cada secuencia, con unos u otros personajes, pero que se tambalea inciertamente entre unos y otros hasta descubrir el vacío final.

La enumeración que hemos hecho requiere, al menos, de un cuarto aspecto: el papel del despliegue técnico. La transparencia narrativa del cine clásico puede también ser entendida como la supeditación de la técnica a la narración. No podía ser de otro modo en un cine —particularmente el de los años treinta— en donde la única firma reconocible era la del estudio o, en todo caso, la del productor, pero jamás la del director. Este hecho 'social' tenía, además su correspondencia textual en el borrado de las marcas de enunciación. Y también en este caso Hitchcock opone los virtuosismos que fueron denominados de modo impreciso *suspense*. Pues si éste —el *suspense*— es la dramatización más intensa posible del material narrativo, su forma concreta serán enormes *travellings* que van de un plano general a un primerísimo plano —recuérdese la fiesta de *Notorious*, *Encadenados*, 1946—, extraños desplazamientos de la cámara que dejan a un lado a los personajes que hablan para llamar la atención del espectador respecto a algo, ocultamiento de la banda sonora o viceversa... Este fenómeno es especialmente significativo cuando la técnica se convierte en visible y ostentosa. He aquí para demostrarlo el asesinato de *Miriam Haines* (Laura Elliott) a manos de *Bruno Anthony* (Robert Walker) visto a través de las lentes de la mujer agredida y caídas al suelo durante la lucha (*Strangers on a train*, *Extraños en un tren*, 1951), o el desprecio por la verosimilitud espacial cuando el beso de *Spellbound* (*Recuerda*, 1945) da paso a la metáfora de las puertas que se abren, o incluso los virtuosismos de cámara de *I confess* (*Yo confieso*, 1952)... A pesar de que todos estos rasgos sean rastreables por doquier en la filmografía del realizador, revisten una especial trascendencia cuando la completa estructura de un *film* es construida sobre un problema que podríamos denominar técnico-lingüístico, cuyo punto de partida es una restricción. Así, las investigaciones en torno a la economía del corte, del *raccord*, son extremas en un *film* como *Rope* (*La soga*, 1948), donde renuncia al corte no significa en absoluto estatismo del punto de vista. Esta cámara que guía nuestra mirada en *Rope* no puede ser más visible, más virtuosa ni describir más osadas piruetas, ora ocultando rostros y acciones ora mostrando al espectador aquello que los personajes no pueden ver. En otro caso, la unidad espacio-temporal en la que se desarrolla un *film* es tratada como un límite dentro de cuyos márgenes es necesario indagar. Este es el sentido de la prohibición de abarcar más que el reducido lugar de una barca en *Lifeboat* (*Náufragos*, 1943). Idénticamente, *Dial M for Muder* (*Crimen perfecto*, 1954) se desarrolla en el interior de un espacio de sesgo teatral en el cual tienen lugar los encuentros amorosos, el intento de asesinato, la ocultación de las pruebas y contrapruebas y la verifica-



Lifeboat (Náufragos, 1943)



Dial M for Murder (Crimen Perfecto, 1954)





ción final. Ahora bien, el reducido espacio de la habitación es investigado en el sentido de la profundidad de campo gracias al uso del reciente 3D. O, por continuar con los ejemplos, son también sintomáticas las restricciones que *Rear window* impone al espectador al forzarlo a sujetar su mirada a la de un personaje inmovilizado. Pero también es éste el caso de la renuncia a la música en *The birds* (*Los pájaros*, 1963), dado que ésta puede fácilmente amplificar cualquier efecto convirtiéndolo en efectismo (piénsese en la crudeza —versus espectacularidad— que rige el montaje de *raccords* en el eje cuando la madre encuentra el cadáver del granjero con los ojos reventados). La eliminación de la música viene compensada por la manipulación electrónica de los ruidos que conforman la banda sonora (6).

(6) De hecho, en los títulos de crédito de *The birds* aparece el nombre de Bernard Herrmann, autor de la música de buena parte de los films de Hitchcock durante los años cincuenta, como 'consejero musical' cuyo cometido era precisamente organizar todos estos ruidos de modo 'sinfónico'.

### Hitchcock en los límites de lo clásico

Todo lo dicho en esta segunda parte de nuestra exposición, parece conducir a algo más que a poner en tela de juicio el clasicismo de Hitchcock; sugiere incluso la posibilidad de ver en él un riguroso deconstructor del modelo narrativo clásico. Las cosas, sin embargo, no son así. ¿Cómo —sería la pregunta justa— conciliar lo que hemos denominado el didactismo clásico de Hitchcock con esta continua operación reflexiva, con este apurar las fronteras de lo permisible? Precisamente la respuesta no puede estar en otro lugar más que en el hecho de que Hitchcock pone en escena el modelo clásico excediéndolo al mismo tiempo. Hay una progresiva distancia en la obra de Hitchcock respecto al modelo clásico que se va acentuando a medida que avanzan los años cincuenta, pero es necesario añadir que dicha distancia corre pareja a su asimilación de los parámetros clásicos, pues no conviene olvidar una secreta continuidad entre algunos rasgos de su etapa inglesa y algunos excesos en los *films* citados (compárese *The Thirty-nine steps* con *North by Northwest*). He aquí, pues, la razón última que explica el significado histórico de las investigaciones de Hitchcock: su integración en los estudios hollywoodenses supone una sutil asunción del modelo sin que jamás pudiera dejar de estar ausente el virtuosismo, es decir, el exceso y, en ocasiones, la inverosimilitud.

Sin embargo, la ampliación de esta distancia a finales de los años cuarenta es paralela a una expansión y creciente reflexividad que aqueja al cine americano en su conjunto y ello, justamente, es lo que hace posible que la investigación sobre la figura de Hitchcock se convierta en una indagación sobre el cine clásico. En efecto, el cine de los años treinta había logrado un perfecto equilibrio entre las condiciones de producción del denominado *studio-system* y la puesta en marcha de un modelo narrativo verosímil profundamente naturalizado. Al filo de los cuarenta y, sobre todo, después de la guerra este equilibrio comenzaría a hacerse precario, al principio por algunas violencias muy localizadas, más tarde por una generalización de las mismas que implicaron fenómenos nuevos. Un inequívoco síntoma de este vuelco sería la ostentosa exhibición de la voz enunciativa en los *films* de Orson Welles: una voz que se pronuncia a gritos, que deja huellas indelebles en cada escena, en cada plano usando de los más variados procedimientos compositivos (gran angular, contrapicado sistemático, aplicado incluso a primeros planos, superposiciones de las figuras narrativas...). Pero también, y de modo a la vez más amplio, si bien menos vistoso, se manifestaría este giro en aquellos nuevos *films* que se desdoblaban como un sistema de cajas chinas albergando en su interior cualquier otro espectáculo —incluido el propio cine—. Introduciendo una representación en su seno, algunas películas de Joseph Leo Mankiewicz o Vincente Minnelli revelaban el desprecio por formas narrativas de vocación referencial, ya que el carácter arbitrario de la representación contenida tenía forzosamente que alcanzar a la arbitrariedad pretendidamente borrada de la primera representación. Y del mismo modo



The Wrong Man (Falso Culpable, 1957)



I Confess (Yo Confieso, 1952)



(7) El período comprendido entre 1948 y 1953 es rico en batallas, pero también en superposiciones espectaculares entre el cine y la televisión en USA. El apartado económico afectó a los enfrentamientos entre los *Majors* del cine y las *Networks* televisivas (ABC, CBS, NBC) hasta que la decisión de la *Federal Communication Commission* tomó partido indirectamente por las *Networks*. Sin embargo, otro capítulo consiste en los intentos de la tecnología cinematográfica por vencer a su adversario hogareño: en unos momentos usando el directo (la llamada 'televisión en las salas'), en otros investigando con ahínco en fórmulas de pantalla que le dieron ventaja respecto al casi cuadrado televisivo (3D, Vista Visión, CinemaScope...). Que Hitchcock supo ver el problema y no desechó ninguna experiencia lo demuestra tanto su temprano trabajo en 3D (*Dial M for Murder*) como su dirección entre 1955 y 1962 de 20 cortometrajes para la televisión que fueron emitidos por la NBC y la CBS. 17 de ellos formaron parte del programa *Alfred Hitchcock Presents* y su duración fue de 25'; otro, de 50', pertenecía a su continuación *The Alfred Hitchcock Hour*; el episodio *Four O'clock* (50') fue emitido en la serie *Suspicion* y el último —*Incident at a Corner*— de 50' lo fue en *Ford Startime*. Un estudio minucioso de los problemas que estas participaciones engendran puede verse en el texto de Vicente J. Benet «Límites del cine clásico en el primer telefilm: Alfred Hitchcock» en Encarna Jiménez y Vicente Sánchez-Biosca (eds), *El relato electrónico*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana, en prensa.

(8) Jesús G. Requena: *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*, Madrid, Hiperion, 1986.

estos años contemplan el surgimiento de un cine de vocación paródica que toma como punto de referencia y reelaboración los géneros clásicos: es lo que Preston Sturges hace con la comedia de Capra. Todas estas manifestaciones —y muchas otras— son síntomas de la progresiva disgregación de un espectáculo que, por una parte, sufría la dura competencia de la ascendente televisión (7), mientras, por otra, no podía permanecer más tiempo sometida a una rigidez de normas narrativas y de montaje que se estaban esclerotizando. Por ello, algunos autores han hablado de manierismo pretendiendo dar cuenta de todos estos rasgos del período como el forzamiento de los géneros, el despliegue virtuosista en el trabajo escenográfico, la aparición de los espejos y la irrupción de la metáfora en el cine hollywoodense (8).

Todos estos hechos espectaculares que actúan y contribuyen a configurar el paisaje del cine americano durante la década de los cincuenta permiten a Hitchcock desplegar con mayor énfasis su trabajo en el interior del modelo clásico que no consiste en el fondo en una disolución, sino más bien en una violencia. Como dijimos antes, los *films* de Alfred Hitchcock abren una problemática que es a la historia a quien interesan y, sólo por esto, sus investigaciones representan la avanzadilla del cine americano durante casi dos décadas. Más tarde, cuando se produzca la revolución tecnológica de comienzos de los sesenta, cuando las escrituras europeas consigan dejar su impronta en el cine mundial, cuando los experimentos *underground* comiencen a reclamar un pequeño espacio, entonces la representatividad de Hitchcock para la historia del cine deberá ceder su lugar. Sus trabajos a partir de aquel momento serán —que nos perdone el hitchcockiano impenitente— irrelevantes para la historia. Sus obras a partir de 1963 podrán ser alabadas o criticadas, pero la razón para hacerlo de un modo u otro ya no coincide con la punta de lanza del cine americano. Sin duda, también a partir de este momento Hitchcock continuará siendo un virtuoso que despliega con maestría su oficio pero, a pesar de todo, su contribución a la historia del cine, su representatividad —si se prefiere— de la misma será escasísima. Del mismo modo que *The Man who shot Liberty Valance* (*El hombre que mató a Liberty Valance*, John Ford, 1962) significa el fin del *western* y, también de algún modo, el de Ford (y conste que consideramos a *Seven Women* —*Siete mujeres*, 1965— como una obra maestra), del mismo modo que *Imitation of Life* (*Imitación a la vida*, 1958) es la obra final de Douglas Sirk (en este caso literalmente si dejamos de lado los trabajos dedicados a la enseñanza), también *Psycho* puede ser considerada la última película de Hitchcock al menos si por tal entendemos su representación de la trayectoria del cine americano. Disuelta la hegemonía del modelo clásico, abiertos los horizontes a otros universos sociales y narrativos, no podía ello dejar inmunes a todos aquéllos que trabajaban en la frontera: era lógico que una muerte acarrearla la defunción histórica de una obra, aunque no —¿qué duda cabe?— su particular hermosura.

# ALFRED HITCHCOCK



# ALFRED HITCHCOCK

---

ILUSTRACION COMPUESTA DE TEXTO ACOMPAÑADO DE NUMEROSAS VIÑETAS.



OVIEDO

---

Centro Cultural  
**CAMPOAMOR**

1989



Coordinación General del Catálogo y Dirección del Ciclo:

JAVIER LUENGOS

Diseño General del Catálogo e Imagen Gráfica del Ciclo:

FLORENTINO FLOREZ & ARTEMIS RUIPEREZ

Localización de Copias:

CATHERINE GAUTIER

Traducciones del francés: AMPARO VILLAR

Traducciones del inglés: ROGER WOLFE

Traducciones del italiano: MARIA JOSE LOPEZ CHOLLET

Traducciones del portugués: LUIS ANTONIO ALVAREZ ALIAS

Edita: FUNDACION MUNICIPAL DE CULTURA / OVIEDO

#### AGRADECIMIENTOS

ALFONSO AGUIRRE; BENJAMIN FELIPE; GERMAN & BLANCA; HIGINIO DEL VALLE; JESUS ALVAREZ CABO; JOSE ANGEL GONGORA; JOSE AURELIO; JUAN RAMON ESCALONA; MARIBEL MUÑOZ; MIGUEL ROGEL; SANTIAGO CARAVIA.

APPLE YOUNG L.D., LONDON; ARCHEO PICTURES, PARIS; COOPER FILMS; DIMASON S.A. (JOS OLIVER, ANGELES ARAGON); FILMOTECA ESPAÑOLA (MIGUEL MARIAS, CHEMA PRADO, PERSONAL DE BIBLIOTECA Y FOTOTECA); FILMS INC., CHICAGO; KING WORLD PRODUCTIONS, NEW YORK; MPIS, BETHESDA; NATIONAL FILM ARCHIVE, LONDON (ELAINE BURROWS, JACKIE MORRIS); ONZA FILMS; RANK PROD., LONDON; TAG GALLAGHER, WEST CHESTER; UIP INTERNATIONAL, LONDON (MIKE MACCLESFIELD, ROGER POLLOCK); UIP ESPAÑA (GUALBERTO BAÑA, CONSUELO RODRIGUEZ); WARNER BROS (EDUARDO WEINBERG, JULIA YAGÜE); WEINTRAUB, LONDON.

CHIQUI DE LA FUENTE; IVO MILAZZO & GIANCARLO BERARDI; JOSE MARIA BERROY; MAX; MIQUE BELTRAN; MONTE-SOL; RUBEN PELLEJERO; STEVE LEIALOHA; VICTOR DE LA FUENTE.

ORGANIZACION DEL V SALON DEL COMIC "CIUDAD DE OVIEDO"; PERSONAL DEL CENTRO CULTURAL CAMPOAMOR; PERSONAL DE LA FUNDACION MUNICIPAL DE CULTURA; PERSONAL DE LA IMPRENTA GOFER.

ANTONIO CASTRO; ANTONIO WEINRICHTER; CARLOS F. HEREDERO; CESAR SANTOS FONTENLA; FAUSTINO RODRIGUEZ ARBESU; FERNANDO LARA; FRANCISCO LLINAS; GERARDO BELLOD; GUILLERMO CABRERA INFANTE; JAVIER MAQUA; JESUS G. REQUENA; JOAN PADROL; JOSE IGNACIO GRACIA NORIEGA; JOSE LUIS GUARNER; JOSE LUIS TELLEZ; JOSE MARIA CARREÑO; JOSE MARIA LATORRE; JUAN COBOS; JUAN MIGUEL COMPANY RAMON; LUIS MARTIN ARIAS; MANOLO MARINERO VIÑA; MANUEL VAZQUEZ MONTALBAN; MANUEL VIDAL ESTEVEZ; MIGUEL MARIAS; MIGUEL RUBIO; RAMON SARRO; SANTOS ZUNZUNEGUI; TONY PARTEARROYO; VICENTE SANCHEZ-BIOSCA.

ESTE LIBRO-CATALOGO HA SIDO HECHO GRACIAS A LA COLABORACION DE:



**Caja de Ahorros de Asturias**