

François Truffaut
(con la colaboración de Helen Scott)

El cine según Hitchcock



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Título original: *Le Cinéma selon Hitchcock*

Traducción de: Ramón G. Redondo

Con la colaboración de Miguel Rubio,
Jos Oliver y Ricardo Artola (cap. 16)

Primera edición: 1974

Quinta edición: 2010

Undécima reimpresión: 2020

Diseño de colección: Estudio de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth

Diseño cubierta: Manuel Estrada

Imagen: © Corbis / Cordon Press

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Éditions Robert Laffont, París, 1966

© Éditions Ramsay, 1983

© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1974, 2020

Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15

28027 Madrid

www.alianzaeditorial.es



PAPEL DE FIBRA
CERTIFICADO

ISBN: 978-84-206-7427-8

Depósito legal: M. 38.025-2011

Composición: Grupo Anaya

Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

9	Prólogo a la edición definitiva
13	Introducción
31	Uno
49	Dos
67	Tres
90	Cuatro
108	Cinco
130	Seis
150	Siete
167	Ocho
185	Nueve
201	Diez
221	Once
245	Doce
271	Trece
295	Catorce
313	Quince
340	Dieciséis
377	Notas de la edición francesa
389	Filmografía de Alfred Hitchcock
425	Resumen bibliográfico

Prólogo a la edición definitiva

Hoy, la obra de Alfred Hitchcock es admirada en todo el mundo y los jóvenes que descubren por vez primera *Rear Window* (La ventana indiscreta), *Vértigo*, *North by Northwest* (Con la muerte en los talones) en la onda de las reposiciones, creen que siempre ha sido así. Pero no es éste el caso, nada más lejos.

En los años cincuenta y sesenta, Hitchcock se encontraba en la cima de su creatividad y de su éxito. Famoso entonces por la publicidad que le había asegurado David Selznick en el transcurso de los cuatro o cinco años de contrato que los unía, colaboración subrayada por obras como *Rebecca*, *Spellbound* (Recuerda), *The Paradine case* (El proceso Paradine), Hitchcock se hace mundialmente célebre en tanto que produce y dirige la serie de emisiones televisivas «Suspitions» (Sospecha), después «Hitchcock presenta», hacia la mitad de los años cincuenta. Este éxito y esa popularidad, la crítica americana y europea iba a hacérselo pagar examinando su trabajo con condescendencia, denigrando un film tras otro.

En 1962, encontrándome en Nueva York para presentar *Jules y Jim*, me di cuenta de que cada periodista me hacía la misma pregunta: *¿Por qué los críticos de «Cabiers du Cinéma» toman en serio a Hitchcock? Es rico, tiene éxito pero sus películas carecen de sustancia.* Uno de esos críticos americanos, a quien yo acababa de hacerle el elogio, durante una hora, de *Rear Window* (La ventana indiscreta), me respondió esta barbaridad: *A usted le gusta Rear Window (La ventana indiscreta) porque, no siendo habitual de Nueva York, no conoce bien Greenwich Village.* Le respondí: *Rear Window (La ventana indiscreta) no es una película sobre la ciudad, sino, sencillamente, una película sobre el cine, y yo conozco el cine.*

Regresé a París turbado.

Mi pasado de crítico era todavía muy reciente, yo no me había liberado de aquel deseo de convencer que era el punto común de todos los jóvenes de *Cabiers du Cinéma*. Entonces pensé que Hitchcock, cuyo genio publicitario sólo tiene parangón con el de Salvador Dalí, había sido finalmente la víctima, en América, al lado de los intelectuales, de tantas entrevistas superficiales y deliberadamente dirigidas hacia la burla. Contemplando sus films era evidente que este hombre había reflexionado sobre los medios de su arte más que ninguno de sus coetáneos y que, si por vez primera aceptaba responder a un cuestionario sistemático, podría resultar de ahí un libro capaz de modificar la opinión de los críticos americanos.

Ésta es toda la historia de este libro. Pacientemente puesto a punto con la ayuda de Helen Scott, cuya experiencia editorial fue decisiva; nuestro libro, creo que puedo decirlo, esperaba su salida. Mientras aparecía, un joven americano, profesor de cine me predijo: *Este libro hará más daño a*

su reputación en América que su peor película. Felizmente, Charles Thomas Samuels se equivocó y se suicida uno o dos años más tarde, creo que por otras razones. En realidad, los críticos americanos prestaron a partir de 1968 más atención al trabajo de Hitchcock —una película como *Psicosis* está considerada hoy por ellos como un clásico— y los cinéfilos más jóvenes adoptaron definitivamente a Hitchcock sin verse obligados por su éxito, por su riqueza y por su celebridad.

Mientras que yo grababa estas entrevistas con Hitchcock en agosto de 1962 en el Universal City, él terminaba los trabajos de montaje de *Los pájaros*, su película número cuarenta y ocho. Me llevó cuatro años descubrir las bandas registradas, y sobre todo, reunir la iconografía, lo que me llevaba, cada vez que me encontraba con Hitchcock, a interrogarle con el fin de actualizar el libro que yo llamaba el *hitchbook*. La primera edición, publicada hacia finales de 1967, llega hasta *La cortina rasgada*, su película número cincuenta. Se encontrará, al final de esta edición, un capítulo suplementario incluyendo reseñas sobre *Topaz*, *Frenzy* (su último éxito relativo), *Family Plot* y finalmente *The Short Night*, película que preparó y elaboró sin cesar como si de nada se tratara, mientras que todo su medio sabía que su película número cincuenta y cuatro quedaba fuera de todo cuestionamiento, pues su estado de salud —y su moral— se habían derrumbado.

En el caso de un hombre como Hitchcock que sólo había vivido por y para su trabajo, un paro de actividad significaba la muerte. Él lo sabía, todo el mundo lo sabía, y por eso los cuatro últimos años de su vida han sido tan tristes.

El 2 de mayo de 1980, algunos días después de su muerte, se dio una misa en una pequeña iglesia del Boulevard de

Santa Mónica en Beverly Hills. El año anterior, en la misma iglesia, decíamos adiós a Jean Renoir. El ataúd de Jean Renoir estaba delante del altar. Estaban la familia, unos amigos, unos vecinos, unos cineastas americanos y unos simples curiosos. Para Hitchcock, eso fue diferente. El ataúd no existía, había tomado un destino desconocido. Los invitados, convocados por telegrama, eran apuntados y controlados por el servicio de Orden de la Sociedad Universal. La policía hacía circular a los curiosos. Era el entierro de un hombre tímido y que llegó a intimidar quien, por una vez, rechazaba la publicidad porque no le podía ya servir para su trabajo, un hombre que se había entrenado desde la adolescencia para *controlar la situación*

El hombre había muerto, pero no el cineasta, porque sus películas, realizadas con un cuidado extraordinario, una pasión exclusiva, una emotividad extrema enmascarada por una maestría técnica poco frecuente, no dejarían de circular, difundidas por todo el mundo, rivalizando con las producciones nuevas, desafiando el paso del tiempo, comprobando la imagen de Jean Cocteau cuando habla de Proust: «Su obra continuaba viviendo como los relojes de pulsera de los soldados muertos».

François Truffaut

Introducción

Todo comenzó con una caída al agua.

Durante el invierno de 1955, Alfred Hitchcock vino a trabajar a Joinville, en el Studio Saint-Maurice, para la post-sincronización de *To Catch a Thief* (Atrapa a un ladrón), cuyos exteriores había rodado en la Costa Azul. Mi amigo Claude Chabrol y yo decidimos entrevistarle para *Cahiers du Cinéma*. Nos habían prestado un magnetófono a fin de grabar esa entrevista, que deseábamos extensa, precisa y fiel.

Estaba bastante oscuro en el auditorio donde trabajaba Hitchcock, mientras sobre la pantalla desfilaban sin cesar, en bucle, las imágenes de una corta escena del film mostrando a Cary Grant y Brigitte Auber, que pilotaban una canoa automóvil. En la oscuridad, Chabrol y yo nos presentamos a Alfred Hitchcock, quien nos rogó que le esperásemos en el bar del estudio, al otro extremo del patio. Salimos, cegados por la luz del día y comentando con entusiasmo de verdaderos fanáticos del cine las imágenes hitchcockianas

cuyas primicias acabábamos de contemplar, y nos dirigimos, todo recto, hacia el bar, que se encontraba a unos quince metros enfrente de nosotros. Sin darnos cuenta, cruzamos a la vez el delgado reborde de un gran estanque helado cuya superficie ofrecía el mismo color grisáceo que el asfalto del patio. El hielo crujió y pronto nos encontramos metidos hasta el pecho en el agua, como dos tontos. Pregunté a Chabrol: «¿Y el magnetófono?» Él levantó lentamente su brazo izquierdo y el aparato emergió del agua, chorreando lastimosamente.

Como en un film de Hitchcock, la situación carecía de salida: el suelo del estanque estaba suavemente inclinado y era imposible alcanzar el borde sin deslizarnos de nuevo. Necesitamos la mano auxiliadora de alguien que pasara por allí para ayudarnos a salir. Por fin lo logramos, y una encargada del vestuario que, según creíamos, se compadecía de nosotros, nos condujo hacia un camerino para que pudiésemos desvestirnos y secar nuestras ropas. Pero por el camino nos preguntó: «¡Pobres muchachos!, ¿ustedes son figurantes de *Rififi* chez les hommes (*Rififi*)? –No señora, somos periodistas. –¡Ah, en ese caso no puedo ocuparme de ustedes!»

Y así fue, tiritando de frío en nuestros trajes aún empapados, cómo nos presentamos de nuevo ante Alfred Hitchcock algunos minutos más tarde. Nos miró sin hacer comentarios sobre nuestro estado y tuvo la bondad de proponernos una nueva cita en el hotel Plaza Athénée para aquella misma noche.

Al año siguiente, cuando volvió a París, nos reconoció inmediatamente a Chabrol y a mí en medio de un grupo de periodistas parisinos y nos dijo: «Señores, pienso en ustedes dos siempre que veo entrechocar los cubitos de hielo en un vaso de whisky».

Años después supe que Alfred Hitchcock había embellecido el incidente, enriqueciéndolo con un final a su estilo. Según la *versión hitchcock*, tal y como la contaba a sus amistades de Hollywood, cuando nos presentamos ante él, tras nuestra caída al estanque, Chabrol iba vestido de cura y yo de agente de policía.

Si diez años después de este primer contacto acuático me ha venido el imperioso deseo de interrogar a Alfred Hitchcock, de la misma manera que Edipo consultaba al Oráculo, es porque en este tiempo mis propias experiencias como realizador de films me han hecho apreciar cada vez más la importancia de su contribución al ejercicio de la puesta en escena.

Cuando se observa atentamente la carrera de Hitchcock, desde sus películas mudas inglesas hasta sus películas en color de Hollywood, se encuentra la respuesta a algunas de las preguntas que todo cineasta debe plantearse; la primera y principal es: ¿Cómo expresarse de una forma puramente visual?

El cine según Hitchcock es un libro del que no me considero autor, sino tan sólo iniciador o, mejor aún, provocador. Exactamente, se trata de un trabajo periodístico que comenzó al aceptar Alfred Hitchcock, cierto hermoso día (para mí fue un hermoso día), el principio de una larga entrevista de cincuenta horas.

Escribí pues, a Hitchcock para proponerle que respondiera a un cuestionario de quinientas preguntas exclusivamente relativas a su carrera, considerada en su desarrollo cronológico.

Proponía que la discusión se centrara precisamente sobre:

- a) las circunstancias que rodearon el nacimiento de cada film;
- b) la elaboración y construcción del guión;
- c) los problemas particulares de la puesta en escena de cada film;
- d) la estimación personal del resultado comercial y artístico de cada película respecto a las esperanzas iniciales.

Hitchcock aceptó.

La última barrera a franquear era la del idioma. Me dirigí a mi amiga Helen Scott, de la French Film Office en Nueva York. Norteamericana educada en Francia, con un dominio perfecto del vocabulario cinematográfico en ambos idiomas y dotada de una verdadera solidez de juicio, sus raras cualidades humanas hacían de ella la cómplice ideal.

Un 13 de agosto –cumpleaños de Hitchcock– llegamos a Hollywood. Todas las mañanas, Hitchcock pasaba a recogernos al Beverly Hills Hotel y nos conducía a su despacho en el Studio Universal. Cada uno de nosotros estaba equipado con un micrófono de corbata; en la habitación contigua un ingeniero de sonido grababa nuestras palabras; diariamente sosteníamos una conversación ininterrumpida, desde las nueve de la mañana hasta las seis de la tarde. Este maratón verbal en torno a la mesa continuaba incluso durante las comidas, que tomábamos sin movernos de la habitación.

Al principio, Alfred Hitchcock, en óptimas condiciones, y como siempre le ocurre en las entrevistas, se mostró anecdótico y divertido, pero a partir del tercer día se reveló más grave, sincero y profundamente autocrítico, describiendo minuciosamente su carrera, sus rachas de suerte y de desgracia, sus dificultades, sus búsquedas, sus dudas, sus esperanzas y sus esfuerzos.

Poco a poco fui comprobando el contraste existente entre el hombre público, seguro de sí mismo, deliberadamente cínico, y la que me parecía ser su verdadera naturaleza: la de un hombre vulnerable, sensible y emotivo, que siente profunda y físicamente las sensaciones que desea comunicar a su público.

Este hombre, que ha filmado mejor que nadie el miedo, es a su vez un miedoso, y supongo que su éxito está estrechamente relacionado con este rasgo caracterológico. A todo lo largo de su carrera, Alfred Hitchcock ha experimentado la necesidad de *protegerse* de los actores, de los productores, de los técnicos, porque el más pequeño fallo o el menor capricho de cualquiera de ellos podía comprometer la integridad del film. Para Hitchcock la mejor manera de protegerse era la de llegar a ser el director con el que sueñan ser dirigidas todas las estrellas, la de convertirse en su propio productor, la de aprender más sobre la técnica que los mismos técnicos... Aún le faltaba protegerse del público y para ello Hitchcock acometió la tarea de seducirlo aterrizándolo, haciéndole reencontrar todas las emociones fuertes de la niñez, cuando se jugaba al escondite tras los muebles de la casa tranquila, cuando estaban a punto de atraparte en la «gallina ciega», cuando por las noches, en la cama, un juguete olvidado sobre un mueble se convertía en algo inquietante y misterioso.

Todo esto nos conduce al suspense que algunos –sin negar que Hitchcock sea su maestro– consideran como una forma inferior del espectáculo cuando es, en sí, el espectáculo.

El suspense es, antes que nada, la dramatización del material narrativo de un film o, mejor aún, la presentación más intensa posible de las situaciones dramáticas.

Un ejemplo. Un personaje sale de su casa, sube a un taxi y se dirige a la estación para tomar el tren. Se trata de una escena normal en el transcurso de un film medio.

Ahora bien, si antes de subir al taxi este hombre mira su reloj y dice: «Dios mío, es espantoso, no voy a llegar al tren», su trayecto se convierte en una escena pura de suspense, pues cada disco en rojo, cada cruce, cada agente de la circulación, cada señal de tráfico, cada frenazo, cada maniobra de la caja de cambios van a intensificar el valor emocional de la escena.

La evidencia y la fuerza persuasiva de la imagen son tales que el público no se dirá: «En el fondo no está tan apremiado», o bien: «Cogerá el próximo tren». Gracias a la tensión creada por el frenesí de la imagen, la urgencia de la acción no se podrá poner en duda.

Una dramatización tan deliberada no puede funcionar, evidentemente, sin alguna arbitrariedad, pero el arte de Hitchcock consiste precisamente en imponer esta arbitrariedad contra la cual se rebelan a veces los listos, que hablan entonces de inverosimilitud. Hitchcock dice con frecuencia que a él le importa muy poco la verosimilitud, pero de hecho es raramente inverosímil. A decir verdad, Hitchcock organiza sus intrigas a partir de una enorme coincidencia que le suministra la situación fuerte que necesita. A partir de ahí, su trabajo consiste en alimentar el drama, en anudarlo cada vez más estrechamente, dándole el máximo de intensidad y de plausibilidad, antes de desenredarlo muy aprisa tras un paroxismo.

Por regla general las escenas de suspense constituyen *los momentos privilegiados* de un film, aquellos que la memoria retiene. Pero observando el trabajo de Hitchcock se da uno cuenta de que a todo lo largo de su carrera ha intentado

construir films en los que cada momento fuese un *momento privilegiado*, films, como dice él, sin *agujeros ni manchas*.

Esta voluntad feroz de retener la atención cueste lo que cueste y, como dice él mismo, de crear y luego preservar la emoción a fin de mantener la tensión convierte a sus films en algo muy particular e inimitable, pues Hitchcock ejerce su influencia y su dominio no sólo sobre los momentos cumbres de la historia, sino también sobre las escenas de exposición, las escenas de transición y todas las escenas habitualmente ingratas en los films.

Dos escenas de suspense jamás estarán unidas en una película suya por una escena *corriente*, pues Hitchcock tiene horror a lo *corriente*. *El maestro del suspense* es también el de lo anormal. Por ejemplo: un hombre que tiene problemas con la justicia –pero al que sabemos inocente– va a exponer su caso a un abogado. Se trata de una situación cotidiana. Tratada por Hitchcock, el abogado, desde un principio, parecerá escéptico, reticente e incluso puede que, como en *Wrong Man* (Falso culpable) no acepte llevar la causa hasta haber confesado a su futuro cliente que no está familiarizado con ese género de asuntos y que no está seguro de ser el hombre más adecuado...

Como verán, aquí han sido creados un malestar, una inestabilidad y una inseguridad que convierten la situación en eminentemente dramática.

Veamos ahora otra ilustración sobre la manera en que Hitchcock retuerce el cuello a lo cotidiano: un hombre joven presenta a su madre una chica a la que acaba de conocer. Naturalmente la muchacha está muy deseosa de complacer a la anciana señora, que puede llegar a ser su futura suegra. Despreocupadamente, el joven hace las presentaciones mientras que, ruborizada y confusa, la muchacha se

adelanta tímidamente. La señora, cuya cara se ha visto cambiar de expresión mientras su hijo terminaba (*off*) de hacer la presentación, mira ahora cara a cara a la chica, los ojos fijos en los suyos (todos los cinéfilos conocen esa mirada hitchcockiana pura que se posa, casi, en el objetivo de la cámara); un ligero retroceso de la chica marca su primera señal de perturbación; Hitchcock, una vez más, acaba de presentarnos, con una sola mirada, una de esas terroríficas madres abusivas en las que es especialista.

Desde este momento, todas las escenas «familiares» del film serán tensas, crispadas, conflictivas, intensas pues todo transcurre en sus films como si Hitchcock tratase de impedir que la banalidad se instale en la pantalla.

El arte de crear el suspense es, a la vez, el de meterse al público «en el bolsillo» haciéndole participar en el film. En este terreno del espectáculo, hacer un film no es un juego entre dos (el director + su película) sino entre tres (el director + su película + el público), y el suspense, como los guijarros blancos de *Pulgarcito* o el paseo de *Caperucita Roja*, se convierte en un medio poético ya que su fin primero es conmovernos más, hacer latir nuestro corazón más aprisa. Reprochar a Hitchcock hacer suspense equivaldría a acusarle de ser el cineasta menos aburrido del mundo, como si a un amante se le censurase dar placer a su pareja en lugar de no ocuparse más que del suyo propio. En el cine, tal y como lo practica Hitchcock, se trata de concentrar la atención del público sobre la pantalla hasta el punto de impedir a los espectadores árabes pelar sus cacahuetes, a los italianos encender su cigarrillo, a los franceses magrear a sus vecinas, a los suecos hacer el amor entre dos filas de butacas, a los griegos..., etc. Incluso los detractores de Alfred Hitchcock están de acuerdo en concederle el título de pri-

mer técnico del mundo, ¿pero acaso comprenden que la elección de guiones, su construcción y todo su contenido están estrechamente ligados a esa técnica y dependen de ella? Todos los artistas se indignan con justicia contra la tendencia crítica que consiste en separar la forma y el fondo, y este sistema, aplicado a Hitchcock, esteriliza toda discusión, pues tal y como lo han definido muy bien Eric Rohmer y Claude Chabrol¹, Alfred Hitchcock no es ni 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 puedan comparar en este aspecto... La forma aquí no adorna el contenido, lo crea». El cine es un arte especialmente difícil de dominar en razón de la multiplicidad de dones —a veces contradictorios— que exige. Si tantas gentes superinteligentes o muy artistas han fracasado en la puesta en escena es porque no poseían a la vez el espíritu analítico y el espíritu sintético que sólo cuando se mantienen alerta, simultáneamente, permiten desbaratar las innumerables trampas creadas por la fragmentación de la planificación, del rodaje y del montaje de los films. De hecho, el mayor peligro que corre un director es el de perder el control de su film durante el proceso de realización, y esto es algo que ocurre con más frecuencia de lo que se cree.

Cada plano de un film, de una duración de tres a diez segundos, es una información que se da al público. Muchos cineastas dan informaciones vagas y más o menos legibles, bien porque sus intenciones iniciales eran de por sí vagas, bien porque eran precisas pero han sido mal ejecutadas. Ustedes me dirán: «¿Es la claridad una cualidad tan importante?» Es *la más importante*. Un ejemplo: «Fue entonces cuando Balachov, comprendiendo que había sido engañado por

Carradine, fue en busca de Benson para proponerle que tomase contacto con Tolmachev y dividir el botín entre ellos, etc.» En muchos films ustedes han escuchado un diálogo de este tipo y durante este parlamento se han sentido perdidos e indiferentes, pues si los autores del film saben muy bien quiénes son Balachov, Carradine, Benson y Tolmachev, y a qué cabezas corresponden esos nombres, *ustedes*, ustedes –repito– no lo saben, incluso aunque se les hayan mostrado antes sus rostros hasta tres veces, y no lo saben en virtud de esta ley esencial del cine: todo lo que se *dice* en lugar de ser *mostrado* se pierde para el público.

Por consiguiente, en Hitchcock nada tienen que hacer los señores Balachov, Carradine, Benson y Tolmachev, puesto que él ha escogido la expresión visual plena.

¿Se puede pensar que Hitchcock logra esta claridad mediante un proceso de simplificación que le condena a no filmar sino situaciones casi infantiles? En todo caso éste es un reproche con el que se le abruma frecuentemente y que yo me apresuro a rechazar afirmando, por el contrario, que Hitchcock es el único cineasta que puede filmar y hacernos perceptibles los pensamientos de uno o de varios personajes sin la ayuda del diálogo, y esto me autoriza a ver en él a un cineasta realista.

¿Hitchcock realista? En las películas y en las obras de teatro, el diálogo no hace sino expresar los pensamientos de los personajes, cuando sabemos perfectamente que en la vida las cosas funcionan de otra manera, y muy en particular en la vida social cada vez que nos mezclamos en una reunión con personas que no son íntimas entre sí: cocktails, comidas mundanas, consejos de familia, etc.

Si asistimos como observadores a una reunión de este tipo, advertiremos perfectamente que las palabras pronun-

ciadas son secundarias, convencionales, y que lo esencial se desarrolla a otro nivel, en los pensamientos de los invitados, pensamientos que podemos identificar observando las miradas.

Supongamos que invitado a una reunión, pero en plan de observador, miro al señor Y... que cuenta a tres personas las vacaciones que acaba de pasar en Escocia con su mujer. Observando atentamente su rostro puedo seguir sus miradas y darme cuenta que lo que le interesa de hecho son las piernas de la señora X... Me acerco ahora a la señora X... Ella habla de la penosa escolaridad de sus dos hijos pero su mirada fría se vuelve con frecuencia para desmenuzar la elegante silueta de la joven señorita Z...

Así pues, lo esencial de la escena a la que acabo de asistir no está contenido en el diálogo, que es estrictamente mundano y de pura conveniencia, sino en los pensamientos de los personajes:

- a) deseo físico del señor Y... por la señora X...
- b) celos de la señora X... con respecto a la señorita Z...

De Hollywood a Cinecittà ningún cineasta más que Hitchcock es actualmente capaz de filmar la realidad humana de esta escena tal y como yo la he descrito, y sin embargo, desde hace cuarenta años, cada uno de sus films contiene varias escenas de este tipo fundadas sobre el principio del desfase entre la imagen y el diálogo a fin de filmar simultáneamente la primera situación (evidente) y la segunda (secreta), con vistas a lograr una eficacia dramática, estrictamente visual.

Así, Alfred Hitchcock resulta ser prácticamente el único que filma directamente, es decir, sin recurrir al diálogo ex-

plicativo, sentimientos tales como la sospecha, los celos, el deseo, la envidia... y ello nos conduce a una paradoja: Alfred Hitchcock, el cineasta más accesible a todos los públicos por la simplicidad y la claridad de su trabajo es, a la vez, quien más sobresale al filmar las relaciones más sutiles entre los seres humanos.

En América, los mayores progresos en el arte de la dirección cinematográfica fueron alcanzados entre 1908 y 1930 por D. W. Griffith, principalmente. La mayor parte de los maestros del cine mudo, tales como Stroheim, Murnau, Lubitsch, todos influenciados por Griffith, están muertos. Otros, aún vivos, ya no trabajan.

Los cineastas americanos que han debutado después de 1930 no han intentado siquiera explotar la décima parte del territorio roturado por Griffith, y no me parece exagerado afirmar que desde la invención del sonoro, Hollywood no ha dado a luz ningún gran temperamento visual, con excepción de Orson Welles.

Creo sinceramente, que si de la noche a la mañana el cine se viese privado de toda banda sonora y volviese a ser el *cinematógrafo arte mudo* que fue entre 1895 y 1930, la mayor parte de los directores actuales se verían obligados a cambiar de oficio. Por ello, si contemplamos el panorama de Hollywood en 1966, Howard Hawks, John Ford y Alfred Hitchcock se nos aparecen como los únicos herederos de los secretos de Griffith y ¿cómo pensar sin melancolía que cuando sus carreras concluyan habrá que hablar de «secretos perdidos»?

No ignoro que algunos intelectuales americanos se asombran de que los cinéfilos europeos, y en particular los franceses, consideran a Hitchcock como un *autor de films* en el

sentido que se entiende el término cuando se habla de Jean Renoir, Ingmar Bergman, Federico Fellini, Luis Buñuel o Jean-Luc Godard.

Al nombre de Alfred Hitchcock los críticos americanos oponen el de otros, prestigiados en Hollywood desde hace veinte años; sin que sea necesario entablar una polémica citando nombres, hay que decir que es aquí donde se plantea el desacuerdo entre el punto de vista de los críticos neoyorkinos y el de los parisinos. Con talento o sin él, ¿cómo considerar a los grandes nombres de Hollywood, a los *coleccionistas* de oscar, sino como simples *ejecutantes* cuando les vemos, al capricho de las modas comerciales, pasar de un film bíblico a un western psicológico, de un fresco guerrero a una comedia sobre el divorcio? ¿Qué les diferencia de sus colegas, los directores de teatro, si, al igual que ellos, de un año para otro terminan un film basado en una pieza de William Inge para comenzar otro adaptado de un voluminoso libro de Irwin Shaw, a la vez que preparan un Tennessee Williams Picture?

Como no experimentan ninguna necesidad imperiosa de introducir en su trabajo sus propias ideas sobre la vida, sobre la gente, sobre el dinero, sobre el amor, son tan sólo especialistas del *show business*, simples técnicos. ¿Pero son grandes técnicos? Su perseverancia en no utilizar más que una minúscula parte de las extraordinarias posibilidades que puede ofrecer un estudio de Hollywood a un realizador, nos hace ponerlo en duda. ¿En qué consiste su trabajo? Organizan una escena, colocan a los actores en el interior del decorado y filman la totalidad de la escena —es decir, del diálogo— de seis u ocho formas diferentes, variando los ángulos de la toma: de frente, de costado, desde arriba, etc. A continuación repiten todo el proceso, cambiando