

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

¿Pero qué espacio clásico? Hitchcock - Saboteur

Autor/es:

Castro de Paz, José Luis

Citar como:

Castro De Paz, JL. (1994). ¿Pero qué espacio clásico? Hitchcock - Saboteur.
Vértigo. Revista de cine. (10):32-39.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/43006>

Copyright: Todos los derechos reservados.

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

¿Pero qué espacio clásico? Hitchcock - Saboteur

Autor/es:

Castro de Paz, José Luis

Citar como:

Castro De Paz, JL. (1994). ¿Pero qué espacio clásico? Hitchcock - Saboteur.
Vértigo. Revista de cine. (10):32-39.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/43006>

Copyright: Todos los derechos reservados.

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



¿PERO... QUÉ ESPACIO CLÁSICO?

HITCHCOCK-SABOTEUR

[1942]

JOSÉ LUIS CASTRO DE PAZ

La escasa repercusión internacional de los trabajos teóricos e históricos sobre cine escritos en idioma castellano ha sido sin duda la responsable del nulo eco que algunos decisivos artículos sobre el papel de Alfred Hitchcock en la crisis del cine clásico y la formulación de las escrituras postclásicas ha tenido en la historiografía cinematográfica más allá de nuestras fronteras.

Como señaló Vicente Sánchez-Biosca —en uno de los trabajos a que nos referíamos¹— Hitchcock fue considerado tradicionalmente un cineasta clásico. Integrado en el engranaje industrial de Hollywood, su nombre figuró una y otra vez —junto a los de Ford, Hawks, Wellman, etc.— como uno de los pilares básicos del clasicismo. Todo lo más, como hizo André Bazin, se apuntaba vagamente que el realizador inglés solía dar “*al montaje tradicional unas sonoridades insólitas y unos efectos raros*”².

Pero la aplicación a la historia del cine del análisis textual —por más que un determinado sector de historiadores españoles nieguen a dicha metodología la capacidad que sin duda posee para aproximarse con rigor a una historia de la forma fílmica— ha ido produciendo, a partir de sus más brillantes ejemplos, una razonada reconsideración de esta postura. En 1981 González Requena —en un ensayo fundamental— señalaba como “*el cineasta que obtuvo el máximo rendimiento de las virtudes fascinadoras de la escritura clásica no puede ser considerado, en rigor, como clásico*”³, situándolo dentro de unas escrituras manieristas que anunciaban, desde el interior del modelo hollywoodiense, los cines modernos de los años sesenta. El autor observaba como dicho fenómeno —que comenzaría a advertirse en el progresivo espesamiento metafórico de determinados films

(1) Sánchez-Biosca, Vicente: *La mirada indiscreta. Contracampo* n° 34 (Invierno, 1985), págs. 7-19. Del mismo autor y complementario del anterior: *El didactismo clásico de Hitchcock y la crisis de Hollywood*. En VV.AA.: *Alfred Hitchcock*. Oviedo, Fundación Municipal de Cultura, 1988.

(2) Bazin, André: *El cine de la crueldad. De Buñuel a Hitchcock*. Bilbao, Mensajero, 1977, pág. 130. Todavía está por estudiar en profundidad la labor crítica de Bazin con respecto a la obra Hitchcockiana y su posición en la evolución del modelo Hollywoodiense.

(3) González Requena, Jesús: *En el umbral de lo inverosímil (Con la muerte en los talones)*. *Contracampo* n° 23 (septiembre, 1981) págs. 11-18.

de Hollywood en los años cuarenta y en cuyo origen habría que situar el trabajo de cineastas europeos inmersos en la industria cinematográfica estadounidense— alcanza su plenitud en la década de 1950 y, especialmente, a partir de REAR WINDOW (Hitchcock, Paramount, 1954), texto que supone un punto de imposible retorno e inexcusable referencia para algunas de las más influyentes y decisivas innovaciones formales de las escrituras postclásicas⁴.

Parece existir, y no sin lógica, un cómodo consenso sobre el momento histórico —mediada la década de los cincuenta— en que se situaría la decisiva **ruptura** hitchcockiana con respecto a un modo de representación del que (presuntamente) él era máximo exponente: tras un periodo de experimentación que se habría iniciado con ROPE (Trasatlantic, 1948) para finalizar con

DIAL M FOR MURDER (Warner, 1954) —basadas ambas en obras teatrales y, a pesar de las radicales divergencias en los criterios adoptados para su puesta en escena, últimas pruebas “a contrario” de Hitchcock antes de decantarse por un estilo basado decididamente en la violentación discursiva del tiempo, y la articulación sistemática de la fragmentación y el punto de vista⁵—, REAR WINDOW —verdadera *ars poetica* hitchcockiana, para utilizar las palabras de Jean-François Tarnowski⁶— abría una etapa de plena madurez en la cual los films de Hitchcock parecerían articularse ya desde la idea previa, —ese “bosquejo de forma” del que hablaba el director en los años treinta⁷— como un problema de orden lingüístico o narrativo que ha de ser resuelto —piénsese en VERTIGO (Paramount, 1958), PSYCHO (Paramount, 1960) o THE BIRDS (Universal, 1963)— y del que parte la concepción misma del texto.

¿Qué ocurre, entonces, con la *otra* obra hitchcockiana, con sus primeras películas americanas bajo la férula de David O' Selznick y, todavía, con su (fundamental) etapa británica? Su estudio habrá de deparar, sin duda, importantes sorpresas. Sánchez-Biosca —partiendo del trabajo de Requena y aceptando de partida las conclusiones de aquél— ya señalaba, tras estudiar los *desajustes* narrativos y los juegos de punto de vista que —con respecto a la codificación clásica— podrían advertirse en films como THE THIRTY-NINE STEPS (Gaumont-British, 1935) o SUSPICION (RKO, 1941)⁸, de que forma éstos ponían en continuo (y jovial) entredicho las consabidas normas de la causalidad narrativa del clasicismo —la figura del Mac Guffin sería aquí paradigmática— dejando al des-

cubierto una dialéctica discurso/narración que relativizaba la existencia de esos pretendidos “dos periodos” cuya validez teórica, sin embargo, y tras las necesarias matizaciones, no era esencialmente cuestionada.

Detengámonos pues en uno de esos films: SABOTEUR (Frank Lloyd Productions/Universal, 1942), la quinta película americana del cineasta y uno de los textos hitchcockianos que ha merecido menor atención analítica. Situado, por así decirlo, entre el *glamour* selznickiano de REBECCA (1940) y el prestigio crítico de NOTORIOUS (RKO, 1946),

dicho (relativo) descuido es difícil de explicar si de lo que se trata es de historizar la escritura fílmica de Alfred Hitchcock y su papel en el ámbito del sistema de representación hollywoodiense⁹.

Bajo contrato con David O'Selznick, Hitchcock fue “alquilado” a Frank Lloyd con el proyecto ya en gestación, dado que Selznick no estaba interesado —ni confiaba en exceso— en un guión deslabazado y “demasiado evidentemente hitchcockiano”, lo que a la postre iba a permitir al director trabajar con una libertad de la que carecía a las ordenes de su patrón americano —y, de hecho, REBECCA, SPELLBOUND (1945) y THE PARADINE CASE (1947) son textos muy clarificadores al respecto de la curiosa simbiosis producida por la conjunción de la concepción de la puesta en escena del director y el férreo control de Selznick sobre sus producciones¹⁰—.

A partir de un guión original, basado en un argumento del propio director, Hitchcock retorna a un terreno bien conocido por él y en el que se encontraba como pez en el agua: una compleja e inverosímil trama narrativa —originada por un irrisorio Mac Guffin— que relata las desventuras de un héroe perseguidor-perseguido, en constante desplazamiento físico —lo que él mismo denominó “*guión itinerario*”— y cuya muy particular construcción privilegia la inventiva visual de secuencias semiautónomas unidas por unos débiles hilos narrativos que la escritura hitchcockiana se empeñará por todos los medios a su alcance en hacer verosímiles. Si tal “fórmula” podía de igual modo resumir la etapa inglesa y la americana de su obra —como él mismo aceptó a instancias de Truffaut a propósito de THE THIRTY-NINE STEPS y NORTH BY NORTHWEST (Metro, 1959)—, SABOTEUR —el único film puro del modelo entre ambos y considerado a la vez un *re-make* del “resumen” británico y primer borrador de la película de 1959¹¹—, participando

La aplicación a la historia del cine del análisis textual provoca la reconsideración de Hitchcock como cineasta clásico

(4) Cf., al respecto, González Requena, J.: *La metáfora del espejo*. Valencia/Mineapolis, Hiperión, 1986. Del mismo autor, *Viendo mirar*. (La mirada y el punto de vista en el cine de Hitchcock). En *Alfred Hitchcock*, ya citado, y *Del lado de la fotografía: una historia del cine en los márgenes del sistema de representación clásico*. En Pérez Perucha, Julio (ed.): *Los años que conmovieron al cine —Las rupturas del 68—*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988, págs. 19-31.

(5) Tarnowski, Jean François: *Re-conocimiento de un maestro. Contracampo* n° 25 (Primavera, 1984), págs. 94-104. Tarnowski señala que el análisis de DIAL M FOR MURDER en 3D (3 dimensiones) aclara bastante el proceso de evolución estilística de Hitchcock ya que se trata de un cine teatralizado perfectamente conseguido, aquello de lo que, una vez logrado, *había que desbarazarse inmediatamente* (pág. 96). El film se constituiría así en la prueba a contrario positiva —frente a ROPE— y ayudaría a entender la brillante réplica de REAR WINDOW, inmediatamente posterior.

(6) *Ibidem*.

(7) Hitchcock, Alfred: *La mise en scène*, traducción al francés de un texto escrito por el director en los años 30, *Positif* n° 234 (septiembre, 1980), pág. 2.

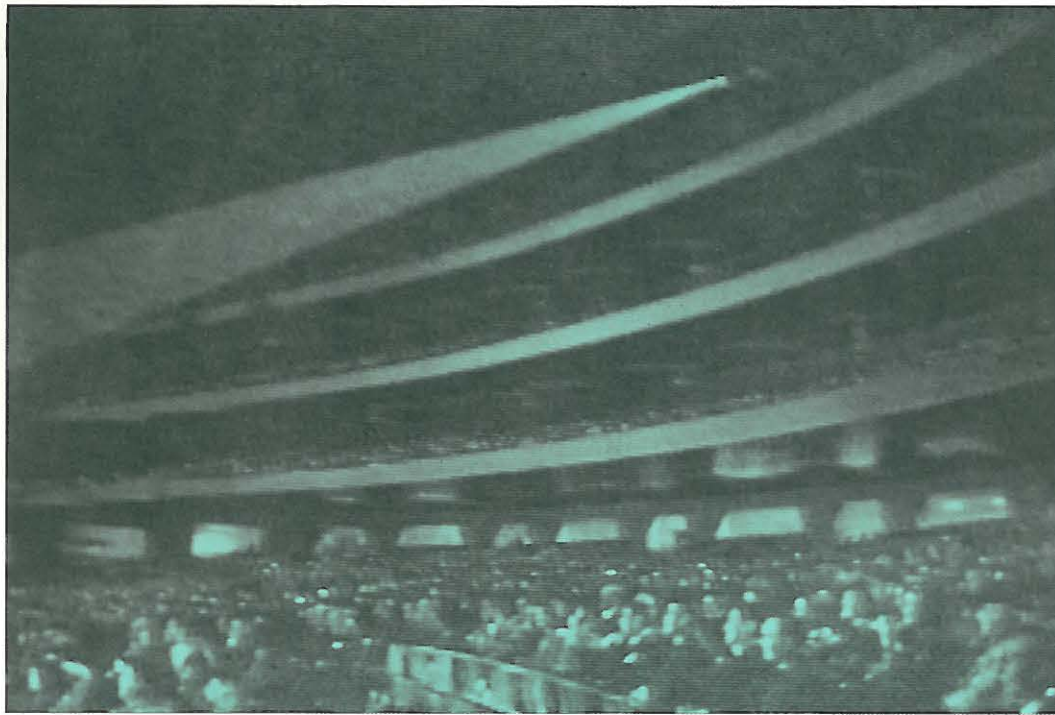
(8) Sánchez-Biosca, V.: *La mirada indiscreta*, ya citado.

(9) SABOTEUR no ha sido, sobre todo si se compara con otros films hitchcockianos, objeto de especial atención por parte de la crítica y la historiografía. Con todo, existen aportaciones interesantes, entre ellas, Spoto, Donald: *The art of Alfred Hitchcock*. Doubleday, New York, 1976, págs. 125-131. Hitchcock, sin embargo, no estaba en absoluto descontento del resultado, al que, en todo caso, achacaba una excesiva acumulación de ideas y una cierta debilidad en el guión (véase Truffaut, François: *El cine de Hitchcock*. Madrid, Alianza, 1974, pág. 126).

(10) Sobre la labor de Hitchcock para David O'Selznick Productions, véase Leff, Leonard J.: *Hitchcock and Selznick. The rich and strange collaboration of Alfred Hitchcock and David O'Selznick in Hollywood*. New York, W. and N., 1987; Finler, Joel: *Hitchcock in Hollywood*. New York, Continuum, 1992.

(11) No parecen existir dudas sobre la evidente relación de SABOTEUR con los dos films en cuestión. Véase, al respecto, Truffaut, F.: *Op. cit.*, págs. 125-126; Spoto, D.: *Op. cit.*, 125; Wood, Robin: *Hitchcock's films revisited*. Columbia University Press, 1989, pág. 133. Sobre las similitudes narrativas es también interesante Leith, Thomas M.: *Find the director and other Hitchcock games*. Georgia, The University Georgia Press, 1991, págs. 121 y ss.

Figura 1



tanto de la banalidad de los presupuestos de la intriga como de ese “juego malabarista” de la narración que NORTH BY NORTHWEST llevará a sus últimas consecuencias, debe servirnos para analizar la evolución de la citada dialéctica narración/discurso en el curso de su filmografía, poniendo de nuevo de relieve ese recurrente interés de Hitchcock por forzar las normativizadas convenciones de un modelo que sólo lentamente a principios de los cuarenta comenzaba a complejizarse progresivamente.

El fragmento que nos ocupa, situado poco antes del desenlace del film —el saboteador, Fry (Norman Lloyd), perseguido finalmente por la policía, se refugia en una sala de cine repleta de público, estableciéndose un infructuoso tiroteo del que conseguirá escapar ileso—, y que ha sido ya estudiado por González Requena, detectando en él (¡en un film de 1942!) algunas de las más sorprendentes imágenes de la doble perspectiva manierista¹², es muy interesante tanto por su misma construcción sobre el guión —se trata de esa típica *secuencia semi-autónoma* de la que tanto gustaba el Hitchcock inglés y que mantendría especialmente en las películas de persecución hasta el final de su carrera— como por su casi absoluta gratuidad narrativa, en proporción inversa a una muy trabajada puesta en escena que habrá de centrar de inmediato nuestra atención.

Conocemos bien el espacio ficcional clásico —ese espacio que Noël Burch había rastreado en sus orígenes— a partir de los tra-

bajos de, entre otros, David Bordwell, Stephen Heath o Sánchez-Biosca¹³. Un espacio supeditado a la narración en el que el conjunto de las estrategias de montaje trabaja para construir un efecto diegético pleno: “centering, balancing, frontality, and depth—all these narratorial strategies—encourage us to read filmic space as story space”¹⁴. Si varios han sido los autores que utilizaron la célebre secuencia del asesinato de Lincoln en BIRTH OF A NATION (1915, David W. Griffith) para analizar las características del montaje analítico clásico por la riqueza añadida que otorgaba a su construcción la presencia de una representación (teatral) dentro de otra representación (fílmica), el fragmento de SABOTEUR en el Radio Center Music Hall es igualmente excepcional a la hora de referirse a las múltiples perversiones que —en el interior de una ficción en apariencia absolutamente clásica— la puesta en escena de Hitchcock establece con respecto a casi todos los principios que constituirían conven-

ciones establecidas en el modelo narrativo institucional. Porque ¿qué nos muestra Hitchcock en este fragmento? El análisis intentará demostrar la voluntad de la enunciación de crear un espacio —y un tiempo— ambiguo, lúdico, no sometido a nin-

guna otra lógica que la discursiva y en donde las relaciones entre los planos y la composición de los diferentes encuadres tenderán constantemente a desmontar los presupuestos espaciales que el espectador clásico daba —desde hacía más de una década— por sentados e inamovibles.

Nuestro guía —el único personaje cono-

SABOTEUR es uno de los textos hitchcockianos que ha merecido menor atención analítica

SABOTEUR (SABOTAJE)

Director

Alfred Hitchcock

Producción

Universal, 1942

Argumento

Alfred Hitchcock

Guión

Peter Viertel, Joan Harrington y Dorothy Parker

Fotografía

Joseph Valentine

Música

Charles Previn y Frank Skinner

Montaje

Otto Ludwig

Intérpretes

Robert Cummings (Barry Kane), Priscilla Lane (Patricia Martin), Otto Kruger (Charles Tobin), Alan Baxter (Señor Freeman), Alma Kruger (Señora van Sutton)

(12) González Requena, J. *La metáfora del espejo*, pág. 43.

(13) Bordwell, David: *Space in the classical film*. En Bordwell, David; Staiger, Janet and Thompson, Kristin: *The classical Hollywood cinema. Film style and Mode of production to 1960*. London, Routledge, 1985, págs. 50-59; Heath, Stephen: *Narrative space*. En *Questions of cinema*. Bloomington, Indiana University Press, 1981, págs. 19-75; Sánchez-Biosca, V.: *Un montaje que se resiste a serlo*. En *Teoría del montaje cinematográfico*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991, págs. 111-126.

(14) Bordwell, D.: Op. cit., pág. 54.

cido por el espectador— no será, como ocurre en casi todas las secuencias de este tipo en los textos hitchcockianos, el protagonista Barry Kane (Robert Cummings)¹⁵, sino el saboteador, Fry, de cuya (ambigua) mirada partirá la articulación espacial del fragmento. Así, con mayor o menor claridad —y tras un plano de conjunto que nos muestra el personaje accediendo a la sala tras atravesar dos estancias vacías en claro sentido laberíntico— es en principio una mirada diegética la que nos facilita la entrada en el espacio: tras *raccord* en el movimiento, el personaje, ya en el interior del cine, mira hacia los lados (P2. Plano Medio). Comenzamos a oír el sonido ambiente diegético, que habrá de combinar las (desmesuradas) risas de los espectadores que llenan la sala con los diálogos y ruidos de la película allí proyectada y que —veremos— llegarán a jugar un decisivo papel a la hora de disolver la autonomía del relato —entrelazando ambas ficciones—, hasta el punto de *condicionar* en ocasiones los cambios de plano, vulnerando así la función de apoyo a la invisibilidad del corte que, a través del *dialogue cutting point*¹⁶, el sonido solía desempeñar en el modelo clásico. Desde el inicio pues, la acción narrativa del fragmento de SABOTEUR, que no recurre prácticamente a diálogo propio alguno, se verá irónicamente puntuada y hasta estructurada en su composición rítmica por los sonidos que provienen de una *segunda* ficción (¿una comedia de enredo, quizás?)¹⁷.

El plano 3 (F.1), un plano general de pun-

to de vista del saboteador que muestra una porción del espacio del interior de la sala (semicircular, con anfiteatros en los que se intuye público; algunas filas de butacas y el haz lumínico del proyector —destacando así visualmente al auténtico protagonista de la secuencia, responsable de buena parte de lo que veremos después— que atraviesa el encuadre de derecha a izquierda y señala la dirección de la pantalla, que permanece fuera de campo) inicia una a duras penas mantenida estructura binaria entre planos del protagonista (PM en P2, 4, 6, 8, 10) y planos generales desde su punto de vista (P3, 5, 7, 9). Es interesante señalar que no nos ha sido ofrecido hasta aquí —y ni siquiera un plano frontal a la pantalla del cine lo será hasta el P22, cuando el juego de espejos SABOTEUR/film proyectado ha alcanzado su paroxismo— el canónico plano de situación (*establishing shot*) que sitúe al espectador y

(15) No es en ningún momento Barry Kane quien persigue al saboteador en el interior del cine, puesto que se haya retenido en otro lugar. El encuentro de Kane y Fry al abandonar el edificio no deja dudas al respecto. Pero ¿Cuál es entonces la función narrativa de una secuencia de la que el espectador conoce de antemano su inutilidad?

(16) Cf. Salt, Barry: *Film style and technology in the thirties*. *Film Quarterly* n° 1 (fall, 1976), pág. 20; Bordwell, D. et alia: *Op. cit.*, pág. 46.

(17) Algo similar sucede, desde luego, en las secuencias del Albert Hall en las dos versiones de *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* (Gaumont-British, 1934; Paramount, 1956), pero allí la función narrativa del otro espectáculo (la Cantata interpretada por la orquesta) había sido reiteradamente señalada por la enunciación. En *SABOTEUR*, sin embargo, las relaciones visuales establecidas entre ambos espectáculos son, desde el punto de vista narrativo, absolutamente injustificadas y, por lo tanto, gratuitas.

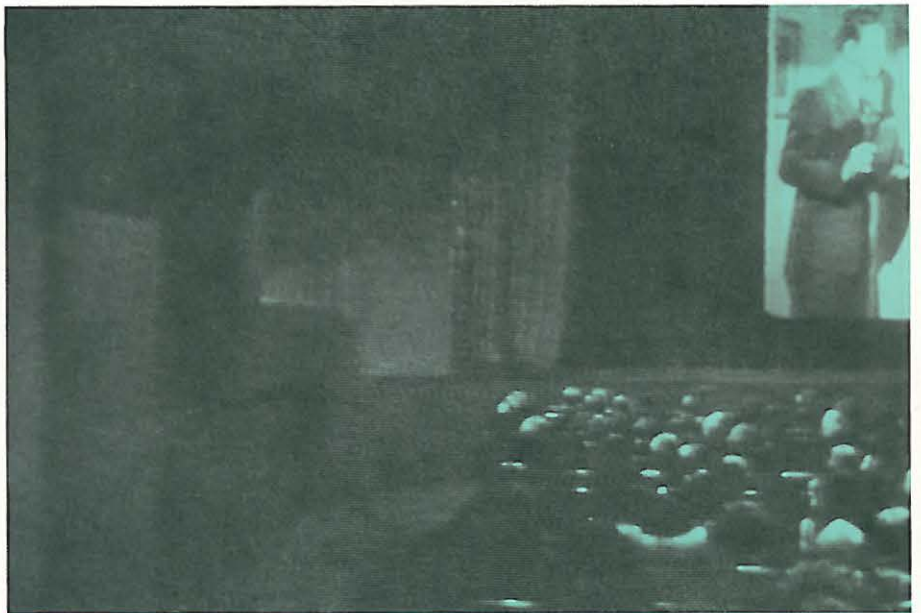


Figura 2



Figura 3

Figura 4



le permita dominar un espacio profusamente fragmentado. Cada PG ofrecerá distintos aspectos parciales del interior de la sala, diferentemente iluminados, con elementos arquitectónicos —pilares, columnas, escaleras— variando constantemente en diagonales diversas que contribuyen a complejizar el espacio, sin dotar al espectador de la información suficiente para conocer la posición de Fry con relación a los agentes que lo persiguen, ni cuantos son éstos ni si su accho espacial al protagonista es inminente.

Pero la falta de asideros para garantizar la perfecta ubicación del espectador no será más que el primer paso de un progresivo trabajo de disolución de ese espacio clásico que se pretende autónomo: el papel de la película proyectada en la sala será determinante en todo un trabajo de puesta en escena que, por medio de un complejo juego de dobles perspectivas en el que se fundirán en abismo am-

bas representaciones, acabará por vulnerar toda lógica espacio/narrativa —raccords, escalada de planos en función de su intensidad dramática, ángulos de cámara, etc.— y dará lugar a un espacio discursivo abstracto, sin el sentido pleno, clásico, que tales mecanismos de montaje asumían en la narrativa institucional.

Veamos todo esto con mayor detalle. En P5 (PG) un fragmento de la pantalla del cine —hasta ahora sólo su sonido habíamos advertido— forma parte del encuadre por vez primera, ocupando el ángulo superior derecho (F.2). En esa segunda pantalla —la del film proyectado— un personaje en Plano Americano, de perfil, mira hacia la derecha y su ligero movimiento hacia atrás justo en el momento en que Hitchcock corta al P6, “rima” con el del rostro de nuestro saboteador que, con desdén, retira su mirada de la pantalla girándola en sentido inverso (PM).

Con este casi imperceptible efecto de rima visual comienza a establecerse una relación —absolutamente al margen de la lógica narrativa del episodio— entre las dos ficciones, de marcado carácter discursivo.

Con P11 (PG del interior de la sala), se rompe definitivamente el precario mecanismo de planos subjetivos que, como vimos, la enunciación había desarrollado hasta entonces: junto al público y en un lateral, muy débilmente iluminado, se entrevé la figura de Fry que, ante la amenazante presencia de los agentes, continúa su movimiento de izquierda a derecha iniciado en el plano anterior. En P14 —tras oírse en *off* una fra-

Figura 5



se de diálogo (“una pistola de verdad”) que parece motivar tal reacción— el saboteador sube de un salto al escenario (en Plano Americano). Tras *raccord* en movimiento —que más que facilitar la invisibilidad del corte se hace aquí muy evidente, al tratarse de un *raccord apoyado*¹⁸— el P15 (PM: Fry mira tras los cortinones mientras oímos: “¡Por fin te he pescado, maldito Romeo!” y se lleva la mano al bolsillo) colocará al personaje en posición ideal para iniciarse toda una serie de planos-contraplanos — y los *raccords* que los unen— que podríamos denominar **transfccionales**.

El plano 16 (Inserto de la mano introduciéndose en el bolsillo, mientras un “Oh!” exclamativo, proveniente de la otra película se oye en *off*) da paso a otro en el cual la pantalla ocupa buena parte del encuadre —mientras un policía penetra al mismo tiempo por la derecha mirando hacia allí—: en ella, un plano cercano del tronco de un hombre y, en primer término, la mano con la pistola que parece guardar *raccord* de dirección con el saboteador (y por lo tanto dirigirse hacia él). El personaje de la pantalla dispara una vez (F.3), pero de inmediato oímos en *off* otra detonación, cuyo diferente origen es casi imposible de captar con el tan escaso tiempo que la enunciación ofrece para la lectura —visual y auditiva— de dicha unidad plástica. Tal (con) fusión de ficciones se incrementa, todavía, en los planos siguientes. El P18 nos muestra una pareja de espectadores de edad madura: mientras la mujer ríe estruendosamente —una de esas risas femeninas histé-

ricas tan del gusto de Hitchcock— el hombre cae herido sobre su hombro (F.4). La mujer parece no darse cuenta y el hombre, incorporándose en su butaca, se lleva la mano al estómago. La impresión, inevitable, es que el disparo proviene de la pistola del film

de la sala. He aquí como el *raccord* de dirección —que aseguraba la funcionalidad narrativa y la sutura del campo/contracampo— es utilizado por la enunciación para hacer saltar por los aires el centro omnisciente donde, desde Griffith, se si-

tuara el espectador clásico¹⁹.

Pero la enunciación hitchcockiana recurrirá aún a otros mecanismos de puesta en escena tendentes a desvirtuar las normas del *continuity editing* imperante a comienzos de la década de los cuarenta. Así, el P19 se torna difícil de describir porque en él conviven dos niveles de escalas y dos ficciones. La pantalla de SABOTEUR se corresponde, por primera vez de manera absoluta, con la del film proyectado en la sala. En ésta vemos un PP frontal del personaje que ha disparado —el “marido ofendido”: “¿Qué no dispare? ¡Voy a acabar con él para siempre!”—, mientras una minúscula sombra negra —cuya silueta identificamos como la del saboteador— penetra por la izquierda del encuadre caminando hacia la derecha por delante de la pantalla (PG). Fry efectúa un disparo —claramente visible por el humo que se expande en la parte inferior de la(s) pantalla(s) (F.5)—. La espectacularidad de esta composición es innegable y, evidentemente, como señaló Le Guay²⁰, supone la culminación de esa ob-

En este fragmento del film que nos ocupa se detectan algunas de las más sorprendentes imágenes de la doble perspectiva manierista

(18) El término *raccord apoyado* —un particular tipo de *raccord* en el movimiento que encabalga las acciones repitiendo algunos fotogramas de los dos planos, con diferentes fines expresivos o dramáticos, ha sido acuñado por Tarnowski, J. F.: *Hitchcock. Frenesí/Psicosis*. Valencia Torres, 1978, págs. 49-53.

(19) González Requena, J.: *La metáfora del espejo*, pág. 44.

(20) Le Guay, Philippe: *Gros plan sur Hitchcock. Cinématographe* n° 59 (julio-agosto, 1984), págs. 45-47.



Figura 6

Figura 7



sesión hitchcockiana por superar la convencional distinción entre plano general descriptivo y primer plano selectivo, uniendo ambos —con llamativa eficacia plástica— en una única composición. Pero, y a diferencia de otros ejemplos en la filmografía del cineasta —como el plano de Roger Thornhill colgando del rostro de Washington en *NORTH BY NORTHWEST*—, aquí se trata de dos representaciones cinematográficas, lo que provoca un contradictorio juego de escalas, tamaños y volúmenes: el rostro perfectamente centrado e iluminado del personaje del *otro film* no es más que el fondo, paisaje o decorado para una minúscula figura en sombra que, sin embargo, es el personaje que vehicula *nuestro relato*.

Dicha composición —tras *raccord* en el eje con P22, plano general de la sala frontal a la pantalla (F.6)— vuelve a repetirse en P23, donde la ambigüedad del origen de los disparos —que oímos en *off*— es ya absoluta: la protagonista femenina del film proyectado parece reaccionar —cerrando los ojos— ante el ruido de un disparo —al que seguirán otros— que hace también retroceder al saboteador (F.7). La innegable sensación de tensión no es ya, en ningún sentido, provocada por el discurrir de los sucesos diegéticos, sino por el desconcierto que la enunciación ha generado entrecruzando imágenes y sonidos y volviendo irreconocibles las fronteras de dos ficciones en principio independientes.

Los planos siguientes (F.8), hasta P33 —un PG del vestíbulo del edificio que señala el final

de la secuencia y la (momentánea) vuelta a la *normalidad* diegética (F.9)—, mostrarán la huída de Fry y la precipitada salida de los espectadores, tras comprender finalmente lo que allí estaba ocurriendo. Aún entonces, la cámara adoptará diferentes posiciones con respecto al público, complicando la orientación espacial del espectador, sólo parcialmente aclarada en el plano 32 (con la puerta de salida al fondo); la mayoría de los planos generales anteriores —en un rapidísimo montaje por corte— aparecerán “puntuados” por diferentes letreros luminosos que, indicando múltiples salidas (*EXIT*), parecen sin embargo cerrar un espacio que fue, desde el inicio, sumamente complejo.

González Requena no dejaba de señalar en su análisis cuan alejada de la mera funcionalidad narrativa se hallaba la organización visual de un fragmento en el cual podía apreciar

«...un volumen de sentido... sobre el ar-

Figura 8



Figura 9



tefacto cinematográfico, sobre la multiplicación de los espacios en espejo, sobre el propio sistema de representación clásico y sobre las ilusiones de sus universos clausurados (...) *totalmente autónomo* con respecto al sentido articulado por el dispositivo narrativo del film»²¹.

Porque ¿Puede una simple voluntad de escapar de las convenciones y jugar con el espectador, rompiendo sus expectativas — tal como señaló Tarnowski²²— explicar por sí sola la absoluta vulneración de las normas clásicas de espacio, tiempo —abstracto, interficcional e independiente a su vez de la lógica individual de ambas ficciones— y causalidad narrativa? Pocas veces llegó Hitchcock a un trabajo metalingüístico —a través de un elaboradísimo montaje tanto entre unidades plásticas como en el interior del encuadre— en el terreno representativo y narrativo como del que aquí hemos intentado dar cuenta²³.

Sin embargo, es indudable que no estamos ante textos tan arriesgados e históricamente decisivos como los emprendidos por el cineasta en su *madurez* y cuya posibilidad de existencia quizás se deba, en parte y sin negar el peso de otros factores bien conocidos, a su mayor libertad profesional a partir precisamente de fines de la década de los 40 —ROPE no olvidemos, es su primera pe-

lícula como productor independiente en *Transatlantic Pictures*— y en su trabajo para *Paramount Pictures* y, posteriormente, *Universal* durante las dos siguientes. Tal situación parece permitir a Hitchcock **extender** sus investigaciones formales desde fragmentos (semi)independientes en el interior de textos todavía (problemáticamente) apegados al clasicismo a la globalidad de los mismos, centrados —como se ha señalado— en *desafíos* lingüísticos cuya misma constatación vulnera ya la transparencia exigida al modelo.

Trabajos como el de Leonard Leff sobre las relaciones entre Hitchcock y Selznick o el de Stephen Rebello centrado en la producción de *PSYCHO*²⁴ y la observación analítica de los diferentes niveles de búsqueda formal de sus textos según de que compañía productora se tratara, permiten atisbar la especificidad de la escritura hitchcockiana en una continua labor de investigación reflexiva del modelo narrativo-clásico que presente ya en toda su intensidad y desde muy pronto en su periodo americano —e incluso antes— en las (cada vez más grandes) rendijas de sus films, adquiere protagonismo absoluto cuando —además del *poder de mago* que siempre se le ha atribuido— obtuvo la autonomía financiera necesaria para controlar ampliamente su propia obra. ☉

**Pocas veces llegó
Hitchcock a un trabajo
metalingüístico en el
terreno representativo y
narrativo como en esta
secuencia de SÁBOTEUR**

(21) González Requena, J.: *La metáfora del espejo*, pág. 45.

(22) Cf. el libro citado en la nota 18.

(23) Pero ¿Cuál es entonces el mayor grado de transgresión del que habla Sánchez-Biosca refiriéndose a *NORTH BY NORTHWEST* con respecto a modelos anteriores? Sin duda la ya absoluta vacuidad narrativa, la total carencia de sentido de las laberínticas peripecias de un personaje (¿) convertido en «la figura vacía de un tránsito» (González Requena, J.: *En el umbral de lo inverosímil...*, pág. 14). Tanto Richard Hannay como Barry Kane conservan, todavía, una cierta misión que cumplir y su huida/persecución tiene un fin. En el caso de *SABOTEUR*, además, no debe olvidarse la situación histórica en el momento de su realización. Sobre la implicación política de los films hitchcockianos en la primera mitad de los 40 véanse Sam Paul, Simone: *Alfred Hitchcock, advocate of freedom: a study of Foreign Correspondent, Saboteur, Lifeboat and Notorious*. Brigham Young University, 1982.; del mismo autor, *Hitchcock as activist: politics and the war films*. Ann Arbor Mich, umi Research Press, 1985.

(24) Rebello, Stephen: *Alfred Hitchcock and the making of Psycho*. New York, Dembner books, 1990