

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
Alfred Hitchcock: la mirada indiscreta

Autor/es:  
De Carlos, Fernando

Citar como:  
De Carlos, F. (1989). Alfred Hitchcock: la mirada indiscreta. Nosferatu. Revista de cine. (1):4-13.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/40734>

Copyright:  
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:





**ALFRED HITCHCOCK:  
LA MIRADA INDISCRETA**

**por Fernando de Carlos**

## 1. A modo de introducción

Todavía hoy, numerosas personas consideran a Alfred Hitchcock un prestidigitador travieso de relatos de ficción, o ese “mago del suspense” que disfrutaba haciendo revolve en las butacas a sus espectadores, mientras les dirigía un guiño mitad cómplice, mitad humorístico..., y poco más. Son gente reduccionista, amigos de clichés y estereotipos que ni siquiera han sabido ver los colores y las formas del envoltorio y, por supuesto, nada de su genuina aportación plural y profundamente cinematográfica.

Porque si alguien ha sabido innovar el cine paso a paso y en silencio, si alguien ha tenido una óptica de *autor* -antes de que los franceses publicitaran dicho término-, si alguien ha investigado la imagen, dotándola de fuerza, siendo el sustrato de su cine, compañera de un estilo personal y en continua evolución, ese hombre ha sido Alfred Hitchcock.

Hombre de método, trabajador infatigable, con preferencia a rodar en estudio y enemigo del *scope*, supo concebir un lenguaje subyugante, encontrar las claves de las historias para crear imágenes, dibujar atmósferas precisas, siluetear ambientes, y contar con ese *algo* especial para llevamos a su terreno.

Su secreto estaba en *cómo* contaba las historias, en la creación de sensaciones. Hitchcock edificaba sus films cuidadosamente y poniendo en el centro la imagen. Nada hay en ellos de gratuito, cada toma, cada encuadre está perfectamente estudiado y tiene que ver con la secuencia anterior. Existe una concatenación formidable, una especial teoría del montaje, una visión de conjunto -a la que tanto influyó Alma, su mujer-. No tiene normas fijas, inamovibles, sino que recurre a las soluciones concretas con cada problema que se le plantea en su puesta en escena, y así, acerca o aleja la cámara sobre sus personajes, o les sigue en su trayectoria, haciendo partícipe al espectador de sus descubrimientos o del entorno. La imagen nos da la clave de cómo se sitúan entre sí dichos personajes, cómo se relacionan con el medio o cuál es su semblante ético. La cámara nunca es neutral. Una toma, muchas veces, define al personaje; de la misma forma, nunca adapta la acción al decorado, sino viceversa.

La aventura hitchcockiana investigativa no se para. En cada film incorpora un hallazgo, apuesta por la capacidad de la imagen, reinventa y moldea las reglas cinematográficas y destila una manera de practicar y entender el cine. Es una postura estética y ética. Tiene una teoría sobre el ser humano que se plasma en *cómo lo mira*. Así, a modo de *gestalt*, relacionando el fondo y la forma, brotan los desajustes entre realidad y apariencia..., y tras una disección implacable y un *voyeurismo* sistemático, saldrá la represión y la paranoia, el perfume de las pesadillas, los miedos o los delirios ligeramente atenuados, su escepticismo ante la justicia, la complejidad humana -partiendo de una simplificación inicial de datos-, etc., toda una fuente fluida de material con el sello “*made in Hitchcock*”.

En algún sitio he leído que tenía el poder de “*inducir experimentalmente la neurosis en sus objetos*”...; puede ser. Lo que sí es cierto es que su cine es asombrosamente ágil, joven y penetrante, va más allá de las convenciones ideológicas al uso, le interesan los problemas o conflictos amorosos - de los que a veces parte y otras sugiere-, y posee un auténtico empeño en comunicar con el público -cosa que lo consigue y sin recurrir a ningún *márketing* vulgar.

## 2. Sus orígenes y sus claves

Este inglés, clásico y sin embargo atípico, que vestía de oscuro generalmente, con el cuello derecho de la camisa ligeramente doblado hacia arriba en prueba de inconformismo, nació el 13 de agosto de 1899 en el distrito londinense de Leytonstone, zona modesta, poblada de pequeñas casas con muchas tiendas, entre las que se encontraba la de sus padres, William y Emma, comerciantes de verduras. Alfred Joseph Hitchcock -así se le bautizó-, era el tercer hijo -le antecedían William y Ellen Kathleen, "Nellie"- . Para sus padres fue *Fred*, para sí mismo *Hitch*, y *Cocky* para sus compañeros de clase (1).

Según narra Donald Spoto, era un muchacho solitario, reservado, poco participante en los juegos colegiales, con imaginación y sentido lúdico, y un humor especial. Observando estos primeros años, se encuentran muchas claves de su cine y de su personalidad, la idea del tiempo como elemento narrativo, la introversión, la culpabilidad, etc. Así se convertirá en un detector de mentiras, situando a sus personajes ante situaciones extremas, sacando luego sus temores y frustraciones ahogadas.

Es obvio que el ambiente familiar, colegial e inglés le influyeron. El orden, la disciplina y la simplicidad de vida siempre estuvieron presentes y así forjó una ambivalencia poderosa como mecanismo de defensa, bien rastreable a lo largo de su filmografía. Su familia era tradicionalista católica, y ésto, en Inglaterra, constituía, según sus propias palabras, "*casi una excentricidad*". El catolicismo, en notoria minoría, considerado poco deseable y filosóficamente peligroso, era entendido bajo un prisma severo y represor de sentimientos. Esto se acrecentó a los once años, al ingresar en el Saint Ignatius College de Stanford Hill, donde los jesuitas redoblarían la disciplina -incluso física-, ayudando a incrementar su miedo, factor clave de su infancia y su fantasía. "*¿El miedo? El ha influenciado mi vida y mi carrera*", confesaría más tarde.

Pero los sermones y lecturas que le dirigían sus maestros contra el "*music-hall*", las salas de teatro, cine y patinaje como exponentes de lo frívolo, no hicieron mella en el pequeño Alfred ni en su familia, pues a todos sus integrantes les gustaba asistir a estos espectáculos. Así iba forjándose una inclinación que terminaría en pasión.



Retrato de juventud de Alfred Hitchcock

A su padre, Alfred lo describe de manera ambivalente y como un ser estricto y riguroso -el estudio de esta relación haría las delicias de Sigmund Freud-. Al respecto, hay una anécdota suya reiterada con profusión: cuando contaba seis o siete años, Alfred cometió una falta de disciplina y su padre, como castigo, le mandó a la comisaría con una carta. El oficial leyó la misiva pausadamente y a continuación encarceló al niño ante sus atónitos ojos..., y a los pocos minutos, lo dejaría en libertad, diciéndole a modo de advertencia: “*Esto es lo que se hace con los niños malos*”. Según él, desde entonces arranca su recelo ante los policías.

Ciertamente, esta es una historia que, como dice Spoto, es “*imposible de corroborar e imposible de negar, y puede estar basada en un incidente familiar implicando algún tipo de castigo que, como niño, Hitchcock consideraba excesivo y que su fantasía extremara aún más. Pero la anécdota dice a todas luces lo que él **sentía** respecto a su padre y cuál era el tipo de recuerdos que su infancia le había dejado. Si el incidente se produjo realmente tal como contaba, entonces su padre tenía a todas luces una forma sorprendente de castigar a su hijo. Si el relato era pura ficción hitchcockiana, quedan todavía las impresiones de un adulto respecto a su padre y su infancia..., o, al menos, las impresiones de miedo y culpabilidad que deseaba que la gente creyera que había tenido que soportar*” (2).

Su entorno inglés y su ética imperante, basada en leyes escritas y mantener la regla como norma de conducta, sin cuestionarla, completan este marco oficialista. Así, como evasión menos convencional comenzó a sentirse fascinado por el crimen -los británicos siempre han tenido un alto interés por la literatura criminal-. Comienza a visitar el *Black Museum* de Scotland Yard, donde pasa tardes enteras observando objetos y pequeños detalles de crímenes famosos. Lee el dominical “*New of the World*”, que relata los crímenes cometidos en el país con todo lujo de detalles, recorta algunos casos “relevantes”, los selecciona y al cabo de los años construye una importante biblioteca criminológica.



Retrato de familia

### 3. El mundo del trabajo

En julio de 1913 abandona el colegio y, a petición de sus padres -no tiene todavía una vocación decidida-, ingresa en la School of Engineering and Navigation, donde recibe enseñanza de electricidad, acústica, mecánica y navegación. Pero, debido a la muerte de su padre el 12 de diciembre de 1914, tiene que conseguir trabajo e interrumpir sus estudios. Así, entra en la Henley Telegraph and Cable Company, especializándose en cables eléctricos submarinos y realizando él mismo evaluaciones técnicas. Al mismo tiempo, empieza a recibir en la Universidad londinense clases de arte y, debido a su gran facilidad para el dibujo, consigue en la compañía el traslado al área de publicidad.

Sigue asistiendo al teatro y al cine, lee las revistas especializadas de éste (*"Motion Picture Herald"*, *"Cinematograph Lantern Weekly"* y *"Bioscope"*) y se convierte en fan de Griffith -cautivándole sus films **"Birth of a Nation"** e **"Intolerance"**-. Sigue la pista de las películas de Keaton, Mary Pickford y Fairbanks y del buen cine norteamericano en general, superior al inglés en agilidad, inventiva, fotografía e iluminación. También admira la cinematografía alemana, los films de la "Decla-Bioscop" y sobre todo, la obra de Fritz Lang, **"Der müde Todd"** (**"Las tres luces"**).

Estos años -de los 16 a los 20-, los completa con una serie de descubrimientos literarios: Virginia Woolf (*"The Voyage Out"*), Lawrence (*"The Rainbow"*), Joyce (*"Portrait of the Artist as a Young Man"*), Somerset Maugham (*"O Human Bondage"*), las historias detectivescas de G. K. Chesterton -quien posee similitudes con Hitchcock (3)-, y Edgar Allan Poe, que le impresiona hasta inspirarle unas historias cortas que publica. Sobre todo, esa sensación de miedo y misterio que rezuma su obra, un miedo no físico, sino emotivo y hasta intelectual, estético y profundamente humano. También el elemento romántico de Poe ejerce su influencia sobre Hitchcock, como el cine surrealista de los años veinte y siguientes (Buñuel, Cocteau, Epstein). Igualmente, Flaubert y su *"Madame Bovary"* dejarían huella en el director londinense.

En 1919 presenta en la recién instalada Famous Players-Lasky (futura Paramount Pictures) en sus estudios de Islington, una serie de dibujos sobre el film **"The Sorrows of Satan"**, que acompañarían a los intertítulos encargados de sintetizar el supuesto diálogo de la película. No le encargan este trabajo, pero sí el de dos films de Hugh Ford: **"The Great Day"** y **"The Call of Youth"**. Así alterna el trabajo de la Henley con el de la Famous Players hasta que ambos films son estrenados con éxito, y es entonces cuando deja la compañía telegráfica para dedicarse al cine. Rápidamente se convierte en jefe de la sección de titulación y colabora en el montaje. Trabaja y estudia desde todos los ángulos la fabricación filmica. Comienza a escribir algunos textos, reescribir diálogos o corregir guiones (4).

Colabora con realizadores, como el también actor Donald Crip -en **"Appearances"**, **"Tell Your Children"**, **"The Princess of New York"** o **"Beside the Bonnie Briar Bush"**-, John S. Robertson -en **"Perpetua"** y **"Spanish Jade"**- o Paul Powel -en **"Mystery Broad"** y **"Dangerous Lies"**-. Pero fue George Fitzmaurice el director que más le influenció, y con él trabajó en **"The Man from Home"** y **"The Live Ghosts"** (1922). Venía del campo de la pintura y preparaba mucho el rodaje, escenarios, *story-boards*, tratamiento de la luz, etc. Hitchcock aprendió un auténtico método cinematográfico que daba orden al estudio de rodaje y una densa complejidad. Es entonces cuando el azar influiría como en sus películas: el entonces popular actor Seymour Hicks prepara **"Always Tell Your Wife"** para que se luzca su mujer, Ellaine Terriss. Hace de productor, guionista y actor, dejando la dirección en Hugh Croise, con quien termina riñendo y tiene que terminar la película, a todo correr, con la ayuda de..., Alfred Hitchcock (la versión "oficial" dirá que Croise está "enfermo").

Seguidamente, el estudio ofrecerá a Hitchcock rodar **"Number Thirteen"** o **"Mrs. Peabody"**, pero, por problemas económicos surgidos en la compañía inglesa y muchos directores y actores embarcan para USA en busca de trabajo. Entonces Hitchcock se vincula a Michael Balcon que, con Victor Saville y John Freedman, habían formado una productora para alquilar los estudios de Islington y rodar **"Woman to Woman"** (1923), basada en la obra teatral de Michael Norton, con dirección de Graham Cutts y Alfred de guionista, ayudante de dirección y decorador, siendo Alma Reville -su futura mujer- la montadora. El resultado económico del film es satisfactorio, y el mismo equipo técnico y artístico rueda **"The White Shadow"**, cosechando un notable fracaso. A éste le siguen **"Prude's Fall"** -con algunos roces entre Hitchcock y Cutts-, **"The Passionate Adventure"** -primer título de Gainsborough, nuevo nombre de la compañía de Balcon- y **"The Blackguard"** (1925), con producción de Balcon y el alemán Eric Pommer. Poco a poco, va subiendo la estrella de Hitchcock ante Balcon, quien valora su capacidad y eficacia multidisciplinar, al tiempo que decrece la figura de Cutts. Es el momento del salto definitivo a la dirección de Hitchcock.



Fotogramas de "El águila de la montaña", película hoy perdida.

#### 4. Alfred Hitchcock, director

Si he seguido con cierto detenimiento la "pre-historia hitchcockiana" es porque considero que resulta lo más olvidado de este inventor de formas e imaginero británico. Es en 1925 cuando filma "**The Pleasure Garden**" ("**El jardín de la alegría**"), basada en la novela de Oliver Sandys, teniendo como ayudante de dirección y en el puesto de *script s* a su entonces ya prometida Alma Reville. Consigue una gran acogida y, como botón de muestra, el London Daily Express se referiría al cineasta como un "*joven con cerebro de maestro*". El mismo productor Balcon se quedó sorprendido de su factura técnica, considerando que su acabado se acercaba más a un film norteamericano que a uno inglés, lo cual, en aquella época era todo un piropo.

Junto con Stannard nuevamente de guionista, comienza "**The Mountain Eagle**" ("**El Águila de la Montaña**"), también en régimen de co-producción anglogermana, con exteriores en el Tirol austriaco. El film lo consideró su autor "*completamente olvidable*", a pesar de la buena acogida popular. De esta cinta no queda copia. Pero es con "**The Lodger**" (1926) cuando consigue el primer film de autor. Dentro de una estética expresionista, juega con la injerencia del azar y el pulso entre la realidad y la apariencia, construyendo 84 minutos de agitada intensidad. Es la primera vez que aparece en un film suyo, sentado en el despacho de un periódico. Costumbre que, comentará a Truffaut, más tarde se convirtió en una superstición y luego en un gag.

El Jardín de la Alegría (1925)





The Ring (1927)

El 2 de diciembre de 1926 se casa con Alma Reilly y, en su viaje de bodas, ambos bocetan **"Downhill"**, **"Easy Virtue"** y **"The Ring"**. Tanto la primera, escrita e interpretada por Ivor Novello, como la segunda, eran dos obras impuestas por Balcon, con quien terminó su contrato para pasar a trabajar para Maxwell, quien le dará total libertad para rodar **"The Ring"**, basada en una idea propia y consiguiendo una de sus mejores cintas del período mudo. Hay una serie de hallazgos expresivos y narrativos (la pulsera que el boxeador regala a su novia es una imagen visible de adulterio, tiene relación cuando aparece, la forma que tiene la copa de champán con burbujas o sin ellas, etc.), el caos emocional, la creación de atmósferas, los planos de movimiento, en fin, todo, contribuyen a atribuir su firma a Hitchcock, aunque no haya ningún crimen en el film.

En **"The Farmer's Wife"** intentará *cinematografiar* lo teatral -una comedia de Eden Philpotts impuesta por la productora-. Aquí, por enfermedad de Jack Cox -colaborador de varias realizaciones- fotografía durante varios días las secuencias, dejando un poso de estética expresionista. A continuación, dirige **"Champagne"** (1928), según sus palabras *"lo más bajo de mi producción"*, y el año siguiente **"The Manxman"**, muy superior, que es su último film mudo. En todo él hay un oficio depurado, una planificación simple pero eficaz, una fotografía impecable de Cox, y ese pesimismo clave de la modernidad hitchcockiana.

## 5. La irrupción del sonoro

“**Blackmail**” (“**La muchacha de Londres**” o “**Chantaje**”, 1929) será su “ópera prima” sonora. Es más estática, menos audaz visualmente que su época muda, pero son los primeros pasos en un ámbito nuevo, un espacio en el que la palabra tiende a ser protagonista en detrimento de la imagen. Para Hitchcock, ésto será “*la pérdida del estilo cinematográfico y la pérdida también de toda fantasía*” (5), y exigirá una reintegración del cine, una readaptación y remodelación del lenguaje filmico. La secuencia de la persecución en el museo significa una aportación importante a la iconografía cinematográfica de la época.

“**Elstree Calling**” y “**Juno and the Peacock**” (1930) no dejaron satisfecho a su realizador. Otra cosa es “**Murder**” (“**Asesinato**”); aquí rueda un clásico *whodunit* (*¿quién lo ha hecho?*), que habitualmente no toca el realizador, porque sus films no están basados en el misterio, sino en el *suspense*, Otra de las claves hitchcockianas. A este respecto, es importante la diferenciación que hace entre sorpresa y *suspense* a Truffaut (6). Pero “**Murder**” es un *whodunit* muy particular, pues le “interesa” jugar con el punto de vista entre lo que ve el personaje y cómo reacciona, hay atracción/repulsión e incluso un problema de homosexualidad en el fondo del motivo criminal.

*Juno and the Peacock* (1930)



“**The Skin Game**” (“**Juego sucio**”, 1931) es un teatro filmado con toques melodramáticos y moralizantes, mientras que “**Rich and Strange**” (“**Lo mejor es lo malo conocido**” o “**Ricos y extraños**”) tiene buenas dosis autobiográficas, gran ironía y ambivalencia. “**Number Seventeen**” (“**El número 17**”, 1932) posee 63 minutos con dos partes muy diferenciadas y un final irónico en la persecución con las maquetas de coches y trenes -algo que siempre cuida mucho Hitchcock-. Luego produce “**Lord Camber’s Ladies**”, de su amigo Benn W. Levy, y en 1933 rueda “**Waltzes from Vienna**”, un “*musical sin música*”, como lo definiría, al que seguirá “**El hombre que sabía demasiado**” -años más tarde hará una segunda versión-. Su entramado es muy hitchcockiano: azar, ironía, dramatismo..., dan un resultado de auténtico suspense. Con “**39 escalones**” (1935) entra lo excepcional en lo cotidiano, y tenemos un paradigmático *MacGuffin* -gran *conector* estructural que pone en juego a los personajes entre sí y con diferentes ámbitos de la acción, otra clave hitchcockiana-.

“**El agente secreto**” (1936) es uno de los trabajos preferidos del autor e incomprendido por el público, donde el protagonista aparece escindido en una pugna por la atracción y el rechazo ante el crimen. En “**Sabotaje**” investiga la duración y la dimensión del plano, y aunque parezca *naif*, tiene doble intención, humor malicioso y secuencias explosivas de suspense. “**Inocencia y juventud**” (1937) es más “reposada”, investigando nuevas vertientes del suspense, centrado sobre el tema del falso culpable. “**The Lady Vanishes**” (“**Alarma en el expreso**”), es un film sutil, con un tren lleno de espías, miradas entrecruzadas, enfrentamiento de personajes y madurez estético-narrativa importante. Y es “**Posada Jamaica**” (“**Jamaica Inn**”, 1939), el último film británico suyo, del que dirá Enrique Alberich: “*oscuro y nocturno como la hermosa “Moonfleet” de Lang, inquietante y pesadillesco como el rivettiano “Noroit”, “Jamaica Inn” tiene seguramente en el carácter tensional y negro de su atmósfera su valor más contrastado, su mayor fuerza dramática y, por qué no, poética..., aunque su dramatismo venga relativizado desde su raíz y su poesía sólo se manifieste intermitentemente*” (7).

Se terminaba así una época hitchcockiana, de 15 años y 24 películas, titubeante en un principio y sólida al final, periodo fecundo y mal conocido entre nosotros. En él quedan apuntados todos los grandes temas que luego retomaría. Así quedaba abierta la etapa norteamericana, que le garantizaba una solvencia técnica, aunque obviamente, también tenía sus contrapartidas. Pero, ésa es ya otra historia.



El agente secreto (1936)

## NOTAS

(1) El apodo "Cocky" conlleva un doble sentido: es diminutivo de *cockney* y significa "presuntuoso", "engreído". Lo mismo "Hitch", siendo diminutivo de Hitchcock, significa también "engancharse", "agarrarse a algo".

(2) SPOTO, Donald: "La cara oculta del genio: *Alfred Hitchcock*"; Ultra-mar Ed. Barcelona, 1984, págs. 26 y 27.

(3) "Ambos ingleses, ambos católicos, apostólicos y romanos; ambos jocundos y rabelesianos, amantes de los placeres que proporcionan las mesas bien surtidas y las bebidas espirituosas; ambos inteligentísimos; ambos gordos...". Cita de GRACIA NORIEGA, José Ignacio y cols.: "Alfred Hitchcock"; Centro Cultural Campoamor, Fundación Municipal de Cultura, Oviedo 1989. Págs. 81 y 82.

(4) "Gracias a la utilización de los títulos narrativos se podía cambiar por completo el sentido del guión (...). Se podía hacer cualquier cosa con el personaje y, gracias a este procedimiento, se salvaron frecuentemente malas películas...". Cita de TRUFFAUT, François: "El cine según Hitchcock"; Alianza Editorial, Madrid 1988.

(5) Ob. citada en el número 4.

(6) "Nosotros estamos hablando, acaso hay una bomba debajo de esta mesa y nuestra conversación es muy anodina, no sucede nada especial y de repente: bum, explosión. El público queda **sorprendido**, pero antes de estarlo se le ha mostrado una escena completamente anodina, desprovista de interés. Examinemos ahora el suspense. La bomba está debajo de la mesa y el público **lo sabe**, probablemente porque ha visto que el anarquista la ponía. El público sabe que la bomba estallará a la una y sabe que es la una menos cuarto (hay un reloj en el decorado); la **misma** conversación anodina se vuelve de repente interesante porque el público participa en la escena". Cita de TRUFFAUT, François, en la Ob. citada en el nº 4.

(6) Ob. citada en el nº 4.

(7) ALBERICH, Enrique: "Alfred Hitchcock. El poder de la imagen"; Col. Dirigido por... Publicaciones Fabregat, S. A. Barcelona, 1987. Pág. 80.



La mirada indiscreta hitchcockiana... Hitchcock promocionando su película *Psicosis* (1960)