

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
El humor como marca de fábrica

Autor/es:
Rodríguez, Fabián

Citar como:
Rodríguez, F. (1989). El humor como marca de fábrica. Nosferatu. Revista de cine. (1):30-35.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40739>

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:



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

donostiakultura.com

EL HUMOR COMO MARCA DE FABRICA

por Fabián Rodríguez



Tomar contacto con un genio tiene siempre algo de problemático y de zozobranante, toda vez que el genio, por definición, tiene como norma no ajustarse a norma alguna de las que el común de los mortales solemos servirnos como indispensable código de conducta para relacionarnos en esta sofisticada jungla que recibe el tranquilizante y enmascarador nombre de Sociedad Humana.

La anterior afirmación es, por supuesto, rigurosamente incompleta y tal vez afecta de irrellenables lagunas, porque precisamente son los genios tan ajenos a la codificación, que son muy capaces de aparentar sujetarse, en un momento determinado, a cualquiera de las leyes que se nos hacen necesarias a los que permanecemos en la grey, sólo por darnos en las narices a quienes tenemos la osadía de acercarnos a ellos en un vano intento detectivesco por seguir las pistas que nos puedan acercar a la comprensión de quien tiene sus propias y originales leyes.

El empeño está abocado al fracaso, naturalmente. Pero el juego de esos semidioses es a veces bondadoso y se libra a una piadosa aspersión de señales para facilitarnos tal pesquisa. El hecho de que alguna de esas trazas sean lo que se llama "falsas pistas" no empeña en absoluto el resultado perseguido, que nunca podrá ser el extraer conclusiones definitivas, imposibles de obtener, sino más bien el acumular los elementos que nos permitan la obtención de una visión lo más depurada posible de una realidad tan multifacética como es la presencia de un genio.

Que Alfred Hitchcock fue un genio del séptimo arte no es una consideración que merezca la pena someterse a debate. No sé si en realidad existe un solo caso en la historia del cine en donde la unanimidad de criterios haya sido tan aplastante a la hora de juzgar una persona y su obra.

El primer rasgo de la genialidad del orondo realizador ya se puso de manifiesto al ser el primer director históricamente conocido por el gran público. Hasta él, la gente no iba a ver films de Griffith, de Capra, de Cukor, ni mucho menos de Ernest Beaumont Schoedsack, sino películas de Greta Garbo (*La Garbo*, para una buena parte del pueblo), de Clark Gable, de Alan Ladd, de Mary Pickford o de "Gary" Grant (en Celtiberialandia ha sido patente la dislexia colectiva que afecta a la práctica totalidad de la población para pronunciar "Cary" en vez de "Gary"). Pero Hitchcock rompió la norma, el hechizo. Fue históricamente el primer "*director estrella*", eclipsando con su nombre el de los renombrados astros que intervenían en sus creaciones, y eso sin dar facilidades con un apellido corrientito. Sólo por ello merecería ser destacado.

Pero, claro, no es la única cualidad, el único mérito, la única lección que ha sabido dar tan egregio personaje.

La bibliografía sobre él es abundante y los enfoques son variados, todos ellos con el denominador común de la admiración sin reservas por parte de sus pretendidos (y, a veces, pretenciosos) analistas. Nadie pone en duda ya que el buen Hitch haya sido el mago del *suspense*, un narrador excepcional, un creador de lenguaje filmico, un innovador de imágenes y estructuras y un profundo psicólogo conocedor como nadie de los resortes de la atención. Pero, curiosamente, sólo de un modo marginal se suele aludir a una característica que está presente prácticamente en toda su obra, de un modo muchas veces insinuado y otras palmariamente patente. Me refiero a su poderoso sentido del humor, a su gusto por la broma, a su pasión por la ironía.

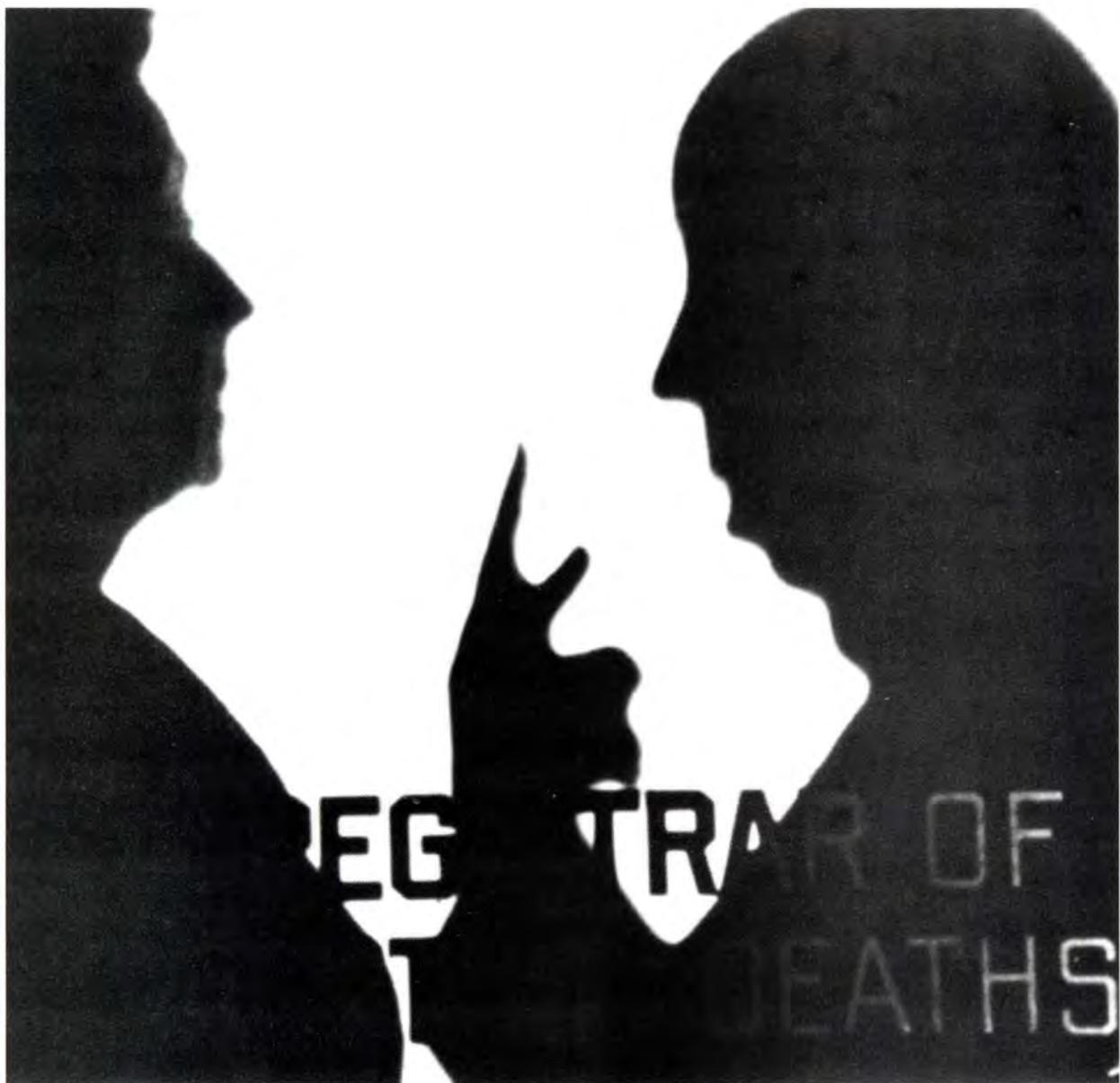
Hitchcock era un gran bromista, un verdadero genio de la chanza, que supo salpicar como un acabado maestro a lo largo de sus films, de sus entrevistas, de sus relaciones.

Por supuesto, no pretendo haber dado con la *Piedra Rosetta* de los arcanos hitchcockianos, pero señalo un ángulo de visión al que generalmente no se le suele dar importancia y que resulta muy revelador en una mirada de conjunto.

Hitchcock ha sido siempre muy flemático, muy pausado en el hablar, muy aparentemente pícnico de carácter. Su fachada de seriedad ocultaba un volcán de inteligente sarcasmo con el que sabía tomar el pelo con una maestría inigualable a todo bicho viviente que se le avecinase. Por ejemplo, en una larga e interesantísima entrevista que mantuvo con dos rendidos admiradores suyos (Chabrol y Truffaut), afirma muy seriamente que en "**Corina rasgada**" rodó la espeluznante escena del asesinato de Oscar Homolka (que había sido protagonista de "**Sabotaje**" en 1936), para demostrar que matar a un prójimo es algo mucho más arduo



Enemigos de Tippi Hedren, pero muy amigos de Hitchcock.



La última -y premonitoria- aparición de Hitchcock en una de sus películas ("Family Plot", 1976).

y laborioso de lo que el cine suele mostrar. Los dos realizadores galos, a la sazón en sus entusiastas comienzos, asintieron muy serios a las aseveraciones del futuro "Sir", olvidándose por completo del pequeño detalle acaecido en un film del maestro, siete años atrás, que mostró en **"Con la muerte en los talones"** una de las muertes más súbitas y fulminantes de la historia del cine.

Una broma enorme, macabra, sorprendente, fue matar a la protagonista de **"Psicosis"**, Janet Leigh, al poco de comenzar el film. Ningún director se había atrevido a tanto antes y el estupor que causó ha hecho escuela.

¿Qué es, sino una magnífica y divertidísima broma, la tan hitchcockiana teoría del *MacGuffin*, que algunos historiadores y comentaristas del cine se toman como una especie de fórmula algebraica, o una suerte de silogismo irrefutable?... Y tal vez lo sea, a la postre, porque nunca como en el cine del maestro londinense ha funcionado tan a la perfección un recurso basado en la nada más absoluta, como el mencionado *MacGuffin* que, recuérdese, es el pretexto de los personajes para involucrarse en los peligrosos entresijos de una ominosa trama y que debe de ser muy importante y vital para ellos (tanto como para arriesgarse a dejar el pellejo), pero absolutamente irrelevante para quien cuenta la historia -en este caso, Hitchcock-, hasta el punto de llegar a despachar con una frase tonta (*"Vende secretos de gobierno"*) todo el misterio de un personaje todopoderoso sobre el que gira el argumento de uno de sus más logrados trabajos, como es la mencionada **"Con la muerte en los talones"**.

Por cierto, que ese film es de los más humorísticos y bromistas de Hitchcock, pletórico de gags y hallazgos a lo largo de todo su metraje. Incluso el plano final es una gigantesca burla a la censura y el rígido "código Hayes", cuando el socarrón realizador, tras una breve y acaramelada escena de los protagonistas, en plena luna de miel en la litera de un tren, muestra sin rodeos ese tren, penetrando vigorosamente en un túnel, en la más salvaje metáfora erótica que se recuerda.

Pero el rasgo que más ha trascendido de Hitchcock es la peculiar impronta de sus breves apariciones en la pantalla, regocijante marchamo de la mayoría de sus films, que ha quedado como una de las más divertidas señas de identidad del personaje que supo fabricarse, verdadero tesoro para caricaturistas de todas las épocas.

El decía, humildemente, que se trataba tan sólo de reservarse un papelito, como envidiando la fortuna de los actores (a los que, recuérdese bien, él llegó a tratar de "ganado", en una de sus bromas más perversas, que motivó una inteligente réplica por parte de una actriz con mucha "correa"), cuando de lo que más probablemente se trataba era de meter un elemento humorístico aún en medio del panorama más sombrío.

Repasemos, a vuelapluma, esos impagables planos:

En "**The Lodger**" (1926) se limitó a reemplazar a un figurante, puesto de espaldas, en la redacción de un periódico, inclinándose en una balaustrada para ver llegar al protagonista.

"**La muchacha de Londres**" (1929). Hitch va en el metro, leyendo apaciblemente un libro, cuando un repugnante crío le hunde el sombrero hasta las cejas.

"**Murder**" (1930). Va de ligo, paseándose del brazo de una señora ante todos los principales personajes.

"**39 escalones**" (1935). Pasea por la calle, con gabardina y sombrero y tira una caja al suelo.

"**Inocencia y juventud**" (1937). Torpe fotógrafo, intenta vanamente tirar unas placas a la salida de un juicio, imposibilitándose los continuos empujones que recibe.

"**Alarma en el expreso**" (1938). Pasea indolentemente por el andén de Victoria Station, fumándose un cigarrillo.

"**Rebeca**" (1940). Parece esperar a que termine de hablar George Sanders en una cabina telefónica.

"**Enviado especial**" (1940). Aquí simplemente se cruza en la calle con Joel McCrea. Riguroso contraste entre dos antipódicas aposturas viriles..., pero el que "mandaba" era él, no el guaperas.

"**Matrimonio original**" (1941). De nuevo, affaire de Hitch con niño. Un bebé que sostiene festivamente en las rodillas, le deja un inequívoco rastro de su presencia.

"**Sabotaje**" (1942). No confundir con la protagonizada por Oscar Homolka. Esta más bien debería haberse titulado en castellano como "**Saboteador**"). Se limita a estar ante un quiosco.

"**Náufragos**" (1943). Una de sus más felices y burlonas apariciones. Como la trama del film transcurre enteramente en un bote salvavidas, tras un aparatoso naufragio, Hitchcock relató (lo que probablemente fuese otra de sus bromas) que pensó en aparecer como cadáver flotante, pero tuvo miedo de ahogarse de verdad. Así que apare-



... hasta en la sepultura.



El famoso método de adelgazamiento de Hitchcock, esperanza defraudada de tantos ilusos (Náufragos, 1943).



Genio y figura...

ció en un periódico que lee uno de los supervivientes (otro *touch...* ¿De dónde sale, incólume y seco, semejante diario?), en una foto en donde se le ve, "antes" (orondo como siempre) y "después" (delgado y juncal, como quizá soñaría alguna vez) de tomar un inventado e imposible producto adelgazante. La broma no terminó ahí. Miles de espectadores se tomaron muy en serio la cosa e inundaron con cartas a la productora, pidiendo anhelantes que les dijese dónde podrían adquirir el maravilloso elixir.

Pasemos rápidamente sobre el resto, deteniéndonos en las más significativas:

En "**Recuerda**" (1945), sale de un ascensor en un hotel. En "**Encadenados**" (1946), bebe champagne en casa de Ingrid Bergman. En "**El caso Paradine**" (1947), transporta un violoncello. En "**La sogá**" (1948), cruza la calle, en la única toma exterior del film, al principio. En "**Atormentada**" (1949), está sobre los escalones del palacio del gobernador. En "**Pánico en la escena**" (1950), está en la calle, mirando a la futura y malvada Angela Channing, la estupenda Jane Wyman. En "**Extraños en un tren**" (1951), sube a ese tren con un contrabajo auestas, lo que le convierte en el primer "extraño" de ese viaje. En "**Yo confieso**"

(1952), atraviesa una escalera. En "**Crimen perfecto**" (1954), es uno más en una foto de grupo universitario. En "**La ventana indiscreta**" (1954), está colgando un reloj de pared sobre una chimenea y de bronca con un pianista. En "**Atrapa a un ladrón**" (1955), Cary Grant, sentado en la cola de un autobús, se gira a su izquierda y contempla a su vecino de asiento, un impasible Hitchcock. En "**Pero, ¿quién mató a Harry?**" (1956), es un espectador en una exposición de pinturas. En "**El hombre que sabía demasiado**" (1956), está de espaldas (inconfundible, *of course*), viendo el mercado de Marrakech. En "**Falso culpable**" (1957) sólo aparece su voz, en el prólogo del film. En "**Vértigo**" (1958), va por la calle, llevando un extraño objeto parecido a un cuerno negro. En "**Con la muerte en los talones**" (1959), un pérfido autobusero le cierra las puertas en las narices, impidiéndole subir. En "**Psicosis**" (1960), pasea por la calle, cerca del despacho de Janet Leigh. En "**Los pájaros**" (1963), sale de una tienda de animales, paseando a dos chuchos. En "**Marnie**" (1964), sale de la habitación de un hotel. En "**Cortina rasgada**" (1966), de nuevo lo vemos con un crío en las rodillas, en el hall de un hotel. En "**Topaz**" (1969), un *gag* visual felicísimo. Le traen por un corredor de aeropuerto en una silla de ruedas. De pronto, se levanta a saludar a un conocido, curado milagrosamente de su parálisis, como si tal cosa. En "**Frenesí**" (1972), está, con un britaniquísimo bombín, entre la gente que contempla morbosamente un cadáver en el Támesis. Y su última broma, pletórica de humor negro, la dio en "**Family Plot**" (1976), cuando proyectó su inconfundible silueta en un cristal esmerilado que tiene la inscripción de "*Death & Birth, Certificates*", tomándose a chacota, tal vez premonitoriamente, su cercano y definitivo "*The End*".

Lo dicho: un condenado bromista, el genial e inolvidable Sir Alfred.



Hitchcock poco antes de levantarse y saludar efusivamente a un conocido, recuperado milagrosamente de su parálisis (Topaz, 1969).